

## Article

---

« Juste(s) titre(s) : l'économie liminaire du *Roman bourgeois* »

Craig Moyes

*Études françaises*, vol. 45, n° 2, 2009, p. 25-45.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/037843ar>

DOI: 10.7202/037843ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# Juste(s) titre(s) : l'économie liminaire du *Roman bourgeois*

CRAIG MOYES

LIMINAIRE. adj. Qui est mis au commencement. Il ne se dit gueres qu'en cette phrase, Epistre *liminaire*, qu'on met à l'entrée d'un livre, soit pour servir de Preface, & advertir le Lecteur de quelque chose nécessaire pour en tirer du profit.

*Dictionnaire universel*<sup>1</sup>

si vous y vouliez rechercher cette grande régularité que vous n'y trouverez pas, sachez seulement que la faute ne serait pas dans l'ouvrage, mais dans le titre : ne l'appellez plus roman, et il ne vous choquera point.

*Le roman bourgeois* [avertissement liminaire]<sup>2</sup>

Bien qu'issu de l'« apogée » du Grand Siècle, *Le roman bourgeois* est un livre qui n'a jamais eu sa part de gloire. Mal apprécié à sa sortie, il fut toutefois (partiellement) récupéré au XIX<sup>e</sup> siècle dans le sillage du roman balzacien comme précurseur hésitant de ce réalisme<sup>3</sup> qui allait devenir le trait définitif du genre, statut qu'il garde aujourd'hui dans la plupart des histoires du roman<sup>4</sup> et des manuels scolaires qui en font

1. Alain Rey (dir.), *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, 3 t., Paris, SNL-Le Robert, 1978 [1690]. Toute référence ultérieure sera à cette édition.

2. Antoine Furetière, *Le roman bourgeois* [1666] (éd. Marine Roy-Garibal), Paris, GF Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2001, p. 225. Sauf indication contraire, toute référence ultérieure sera à cette édition, dorénavant désignée à l'aide du sigle (RB) suivi du numéro de la page, et donnée entre parenthèses dans le corps du texte.

3. « Le premier roman d'observation qu'ait produit la littérature française », écrit Charles Asselineau dans l'introduction à son édition de 1854 (*Le roman bourgeois : ouvrage comique* [éd. Charles Asselineau], Paris, P. Jannet, 1854, p. 16).

4. Henri Coulet ira jusqu'à dire que l'échec même de Furetière annonce, confusément, à la fois le naturalisme de Zola et *Jacques le fataliste* de Diderot : « toutes différences

mention. Pour les historiens du classicisme, en revanche, pour qui les modèles de l'esthétique romanesque sont donnés par Honoré d'Urfé ou Madame de Lafayette, *Le roman bourgeois* sied mal dans le contexte de la production littéraire de l'époque. Le jugement d'Antoine Adam est sévère mais représentatif :

Si Furetière n'avait pas été l'ami de Racine et de Boileau, s'il ne s'était rendu fameux par son *Dictionnaire* et par son conflit avec l'Académie française, il n'est pas certain que l'on parlât encore du *Roman bourgeois*. L'œuvre ne s'impose pas par sa valeur<sup>5</sup>.

Adam trouve la source du mauvais goût (et donc de l'échec) du *Roman bourgeois* dans les choix esthétiques on ne peut plus douteux de l'auteur : « Le livre de Furetière veut être la parodie des romans héroïques. On ne peut s'expliquer autrement ce langage volontairement bas et ignoble, ces plaisanteries fades d'un vulgaire goguenard<sup>6</sup>. » En parodiant des auteurs qu'il aurait mieux fait de suivre, en s'accrochant aux menus détails et au langage vulgaire de la réalité quotidienne au lieu d'explorer les « foyers secrets » du cœur humain, Furetière démontre clairement, aux yeux d'Adam, qu'il se méprend sur la vocation du roman : « Il eût été bien surpris d'apprendre que les portraits de la *Clélie* étaient plus vrais que ceux du *Roman bourgeois* et nous permettent d'aller plus loin dans l'intelligence de l'homme<sup>7</sup>. »

Nonobstant les fines analyses de Madame de Lafayette, il n'est pas du tout sûr que l'« intelligence de l'homme » soit le but du roman au xvii<sup>e</sup> siècle, surtout en cette année 1666, juste quatre ans après *La Princesse de Montpensier* et douze ans avant *La Princesse de Clèves*. Les années 1660 sont normalement considérées comme un moment de transition dans l'histoire du genre, marquant la fin du grand roman héroïque et la naissance de la nouvelle ou l'« histoire secrète ». Mais comme toute époque de transition, les lignes de démarcation sont

gardées entre la générosité, le profond génie de l'un [Diderot], et la mauvaise humeur, le petit talent de l'autre [Furetière]» (*Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1967, p. 278). Pour Jean Serroy, « l'origine bourgeoise [...] du romancier explique sans doute » un désir descriptif chez lui qui serait « balzacien avant l'heure », *Roman et réalité. Les histoires comiques au xvii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, coll. « Thésothèque », 1981, p. 615. Voir aussi Maurice Lever, *Romanciers du Grand Siècle*, éd. rev. et augm., Paris, Fayard, 1996 [1981].

5. Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au xvii<sup>e</sup> siècle*, t. IV « L'apogée du siècle », Paris, Éditions Mondiales, 1958 [1949-1956], p. 194.

6. *Ibid.*, p. 196.

7. *Ibid.*, p. 195.

souvent difficiles à tracer avec netteté<sup>8</sup>. En ce qui concerne *Le roman bourgeois*, on ferait sans doute mieux de laisser de telles questions génériques, ce que nous demande justement la voix de l'auteur/libraire qui introduit le premier livre : « si vous y vouliez rechercher cette grande régularité que vous n'y trouverez pas, sachez seulement que la faute ne serait pas dans l'ouvrage, mais dans le titre : ne l'appellez plus roman, et il ne vous choquera point ».

Cet avertissement liminaire a rarement reçu l'attention qu'il mérite. En effet, pour la plupart des lecteurs, puisque les termes *roman* et *bourgeois* ne se présentent pas d'emblée comme problématiques, le titre peut demeurer *par devant* le livre, tel un écriteau qui, tant bien que mal, renseigne sur le contenu. Ainsi les historiens de la littérature ont tendance à le lire comme une conjonction de termes intempestive, indiquant soit une réaction attardée contre le roman héroïque, déjà dépassé depuis plus d'une décennie, soit un réalisme « bourgeois » en avance d'un siècle. Il est donc en général considéré comme une œuvre plus ou moins bâclée, un burlesque de deuxième ordre, racheté seulement, ça et là, par les quelques touches de description « réaliste » qu'il recèle. Or il est toujours possible de lire la première partie du roman selon une grille purement « littéraire » comme un ouvrage burlesque (inversion goguenarde de style, embourgeoisement du chevaleresque par Javotte, etc.), voire « réaliste » (dans quelques descriptions savoureuses des scènes intérieures). Avec son étrange conclusion en cascade de têtes de chapitres, ce long compte de *titres* (suivi, comme par hasard, d'un petit conte sans titre), la deuxième partie décourage cependant une lecture aussi simple, bien qu'elle raconte aussi, en partie, la cour amoureuse/chicaneuse de deux personnages burlesques.

La seule réaction au *Roman bourgeois* à nous parvenir du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup> manifeste, tout comme nos critiques modernes, un rejet catégorique pour des raisons en apparence purement esthétiques. Mais il y a une différence significative. Il est vrai que Gabriel Guéret s'attaque au

8. Comme le note très justement Henri Coulet à propos des *Nouvelles françaises* de Segrais, parues en 1657 : « Si l'on veut y voir la naissance de la nouvelle classique, on sera déçu, et l'on reprochera à Segrais sa maladresse et son attachement aux procédés les plus conventionnels. Mais il n'a pas l'intention de renier l'art baroque, il veut au contraire le sauver et il est un de ceux qui en ont le mieux compris l'âme. La leçon des *Nouvelles françaises* est sans doute qu'il y a plusieurs espèces de romans » (*op. cit.*, t. I, p. 220). Voir aussi les remarques pertinentes de Jean Serroy, *op. cit.*, p. 519-612.

9. Charles Sorel le mentionne dans la seconde édition de *La bibliothèque française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1664, 1667], p. 199-200, mais il prétend ne pas l'avoir lu.

mauvais langage et au « dessein extraordinaire » du *Roman bourgeois*, tout comme le fera Antoine Adam trois cents ans plus tard. Notons toutefois que sa condamnation se base non pas sur une définition préalable du genre, mais en premier lieu sur l'appartenance sociale des modèles à partir desquels Furetière aurait campé ses personnages ainsi que sur les aires urbaines où ils sont censés vivre :

au lieu de dire avec quelques-uns, que c'est l'ouvrage de dix ans de conversation au second Pilier, il vaut mieux tirer son origine des Halles, ou de la Place Maubert, qui en est la scène. Car où auroit-il pris ailleurs ces fréquentes équivoques, ces fades allusions, & généralement tous ces apophthegmes ridicules que se rencontrent à chaque page? Ces gens qui donnent si fort dans les desseins extraordinaires, ne plaisent que rarement. Ils égarent presque toujours le bon sens dans ces routes écartées qu'ils recherchent avec tant de curiosité; & l'ambition qu'ils ont de dire des choses nouvelles, fait qu'ils en disent d'extravagantes. L'idée du *Roman Bourgeois* est à peu près de cette nature. Le titre en paroît d'abord surprenant. On y voit un Tarif, & une Epître Dédicatoire au Bourreau. Voilà de la nouveauté<sup>10</sup>.

L'association entre catégories esthétiques et catégories sociales — qui semble aller de soi dans « La promenade de Saint-Cloud » — a son importance ici. Par son rappel des chemins droits et bien balisés du « bon sens », Guéret invoque, sans le nommer, l'un des fondements de l'esthétique classique. Furetière a beau vouloir tirer parti de la « vérité » (dont il prétend « ne donne[r] que la forme, sans altérer aucunement la matière » [RB, 226]), il s'écarte fatalement de la *vraisemblance* — et de la raison qui la fonde — à mesure qu'il s'approche du réel et qu'il décide de reproduire tel quel le langage « ridicule », « fade » et « équivoque » de celui-ci.

Mais si la vraisemblance est inconciliable avec l'« extravagance<sup>11</sup> » du réel, elle en est aussi en quelque sorte le remède, dans la mesure où elle se propose comme un moyen d'harmonisation qui peut transcender les divisions de la hiérarchie sociale pour arriver, dans le meilleur des cas, à une commensurabilité qu'on pourrait qualifier, faute de mieux, d'esthétique. Qu'une telle union d'éléments hétérogènes s'avère possible

10. Gabriel Guéret, « La promenade de Saint-Cloud », [1669?], dans François Bruys, *Mémoires historiques, critiques, et littéraires*, t. II, Paris, Jean-Thomas Hérisant, 1751, p. 195-196.

11. Quitter les sentiers battus de la vraisemblance pour les charmes douteux de la nouveauté ne peut aboutir que dans l'*extravagance*, comme l'étymologie de ce mot l'indique. Une douzaine d'années plus tard, Bussy Rabutin fera précisément le même reproche à l'auteur de *La Princesse de Clèves*; voir Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 71-99.

découle premièrement de la participation de la vraisemblance des « principes universels des choses, où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe<sup>12</sup> ». Ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit d'un idéal simplement théorique, exilé loin du réel dans l'empyrée des Idées. Loin de là, car le *vraisemblable*, pour continuer la définition célèbre de René Rapin, est aussi « tout ce qui est conforme à l'opinion du public<sup>13</sup> ». Cette définition n'est pas aussi paradoxale qu'il paraisse de prime abord : l'*opinion* (au singulier) du public est tout autre que *les opinions* (au pluriel) des particuliers, celles-ci étant par définition instables, variables, fragmentées... *extravagantes*. Voilà pourquoi toute *vérité* (historique) qui n'est pas « corrigée » par la vraisemblance « est presque toujours défectueuse, par le mélange de conditions singulières qui la compose<sup>14</sup> ».

En ce sens, Guéret et Adam visent juste : Furetière s'intéresse bien plus aux « conditions singulières » qu'aux « principes universels des choses ». Mais en ridiculisant les décors urbains du *Roman bourgeois*, Guéret met le doigt sur l'important changement de *lieu* qui accompagne les choix esthétiques hautement critiquables de l'auteur. Il n'est d'ailleurs pas du tout innocent que sa condamnation des *échanges* (bourgeois) du Palais, des Halles et de la Place Maubert trouve son origine dans une *promenade* et une *conversation* (honnêtes) à Saint-Cloud, terre royale, à l'extérieur de Paris. Car, comme Marc Fumaroli nous le rappelle, c'est précisément la conversation, ce *lieu commun* des honnêtes gens, qui « illustre non seulement la convergence d'esprits très divers dans une même recherche de l'unité du vrai, mais aussi la cohérence [...] qui peut rassembler la multiplicité des opinions<sup>15</sup> ». Abandonner ce lieu, comme l'aurait fait Furetière, reviendrait à abandonner cette universalité provisoire, esthétique et rhétorique à la fois, et seule à partir de laquelle on peut émettre une critique. Pour Guéret, c'est cette erreur fondamentale qui explique l'échec du roman, erreur d'autant plus incompréhensible que Furetière ait « bien vû que la Cour

12. René Rapin, « Les Réflexions sur la poétique de ce temps » [1675], dans Aron Kibédi-Varga, *Les Poétiques du Classicisme*, Paris, Aux Amateurs de Livres, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 1990, p. 196.

13. *Ibid.*, p. 197. Sur l'épineuse question de la localisation et de la définition du « public », voir Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire (Les Belles Lettres) », 1994.

14. *Idem.*

15. Marc Fumaroli, « Préface », dans Jacqueline Hellegouarc'h (dir.), *L'art de la conversation*, Paris, Dunod, coll. « Classiques Garnier », 1997, p. x. Voir aussi du même auteur, « L'art de la conversation ou le Forum du royaume », *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs. Lettres », 1994, p. 283-320.

ne se plairait pas à la chicane, ni aux sobriquets dont il [*Le roman bourgeois*] est farci, & qu'il ne pourroit être lû que par quelques Bourgeois tout au plus, dont il ne recherche ni ne craint les jugements<sup>16</sup> ».

Mais s'agit-il simplement d'une bévue esthétique, d'une faute de facture ou de goût qu'un écrivain plus compétent n'aurait pas commise<sup>17</sup>? Il nous semble au contraire que Furetière fait un choix conscient et délibéré de préférer aux lieux communs du *vraisemblable* et de l'*honnête* — avec tout ce que ces idéaux esthétique et social impliquent de régulier et de régularisant — un lieu spécifiquement *bourgeois*, un lieu caractérisé non pas par l'*otium* des lettrés mais par le *négoce* [*negotium*] des lettres, et dont les principes de commensurabilité sont tout autres que ceux de la bonne société que vise Guéret. Pour nous, transposer la scène du roman des champs héroïques ou pastoraux de la noblesse aux places bourgeoises de la ville ne revient pas, ou pas seulement, à une simple inversion burlesque (*Le roman bourgeois* n'est pas *Le roman comique*<sup>18</sup>). Et il ne s'agit pas non plus simplement d'investir (dans) le Palais, lieu de l'ascension sociale de plusieurs bourgeois à la recherche de titres de noblesse<sup>19</sup>. Il s'agit, comme Guéret l'a vu, de chercher la matière du roman aux places de *change*, d'abord aux Halles et à la place Maubert, mais enfin — nous le verrons — sur le lieu du livre même, dont le statut, les contours et le *titre* (dans tous les sens du mot) ne sont pas ou plus donnés d'avance. C'est en se penchant sur le *change* que Furetière va tenter non seulement de réfléchir « la réalité » de la ville, mais aussi, et peut-être surtout, de *réfléchir sur* ce qui fait l'une des activités principales de la bourgeoisie — activité à laquelle participent également l'écrivain et le lexicographe —, le *change*: « Convention par laquelle on donne une chose pour une autre<sup>20</sup>. »

16. Gabriel Guéret, *op. cit.*, p. 195.

17. « [...] si à force de déjouer la lecture, *Le roman bourgeois* devient parfois illisible, c'est moins par volonté de l'auteur que par défaut de talent », Jean Serroy, *op. cit.*, p. 656.

18. Malgré l'attribution à Scarron dans la traduction anglaise du *Roman bourgeois* de 1671: *Scarron's City Romance, Made English*, Londres, H. Herringman, 1671.

19. Il faut ici mentionner l'excellente étude récente de Marine Roy-Garibal, sans doute la plus complète à ce jour, qui fait une analyse très poussée du cadre juridique du *Roman bourgeois*. *Le Parnasse et le Palais. L'œuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire encyclopédique en langue française (1649-1690)*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2006, p. 219-322.

20. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, art. « Change ».

TITRE. s.m. Inscription, ce qu'on met au dessus d'une chose pour la faire connoistre. Pilate mit pour *titre* sur la croix du Sauveur, *Jesus Nazaréen Roy des Juifs*.

Un titre, dit-on, est à placer en tête de l'œuvre ; mais pour Furetière il s'agit d'abord et avant tout de questionner ce *placement* du titre (sur quoi ? par qui ? à quelles fins ?), avant même d'établir celui, générique, du roman, car tout bénéfice ultérieur en dépend. « L'avertissement du libraire au lecteur », affiché au début du livre, donne le ton :

Ami lecteur, quoique tu n'achètes et ne lises ce livre que pour ton plaisir, si néanmoins tu n'y trouvais autre chose, tu devrais avoir regret à ton temps et à ton argent. Aussi je te puis assurer qu'il n'a pas été fait seulement pour divertir, mais que son premier dessein a été d'instruire. (RB, 67)

Dès le début, l'ouvrage est placé sous le signe d'une valeur qui dépend de son utilité, de sa valeur pédagogique. Ceci est un lieu commun du genre, bien entendu ; la frivolité du roman devait être rachetée par des fins plus élevées que le seul plaisir du lecteur. Le prix demandé par le libraire dépendrait-il donc, en toute bonne raison bourgeoise, du bien-fondé de l'instruction du lecteur ? Pourtant, l'œuvre est aussi un « présent » (RB, 70), donc gratuite. Quel pourrait être le statut d'un « pareil présent » qu'il faudrait « bien payer » ? Nous le verrons : tout l'ouvrage, quelque décousu qu'il puisse paraître, ne cesse de jouer sur les sens textuels, juridiques et commerciaux de « titre », pris entre les usages différents — et bien souvent incommensurables — du libraire, du lecteur et de l'auteur. « Pour le soin de la liaison, écrit l'auteur/libraire, je le laisse à celui qui reliera [relira] le livre » (RB, 225). Cette remarque est bien plus qu'un calembour plat pour excuser « l'incohérence de son ouvrage<sup>21</sup> ». Car en jetant cette liaison par paranomase de l'auteur/libraire au lecteur (et encore au libraire, qui à l'époque s'occupait souvent de l'édition et donc de la reliure des livres), ou encore, par la position liminaire de cet appel (mais peut-on encore la qualifier de *liminaire* au milieu du roman ?) au mécène absent<sup>22</sup>, c'est la liaison même — le rapport, le *bond* — qui se verra mise en avant par ce livre pris entre deux économies incommensurables et pourtant indissociables en

21. Antoine Adam, *op. cit.*, t. IV, p. 196.

22. Sur *Le roman bourgeois* comme réponse à la crise du mécénat à la suite du procès de Fouquet (1661-1664), voir Craig Moyes, « "Il n'y a plus de Mécénas" : *Le roman bourgeois* and the Crisis of Literary Patronage », dans Sarah Alyn Stacey et Véronique Desnain (dir.), *Culture and Conflict in Seventeenth-Century France and Ireland*, Dublin, Four Courts Press, 2004, p. 72-81.



1666 : celle du libraire et celle du ou des destinataires, celle de la vente et celle de la gloire<sup>23</sup>. En fait, non content de changer brusquement d'« histoire » au beau milieu d'un livre qu'il intitule « roman », il bouscule et déplace les conventions du romanesque pour revenir jusqu'au seuil du livre même — aux titres, aux dédicaces, aux conditions de sa circulation et de sa valorisation. La stratégie romanesque de Furetière est fondée sur une interrogation de cet échange, une stratégie qui commence avec la mendicité amoureuse et qui se termine par un plaidoyer sans fin, non pas pour rappeler le réel, et non seulement pour le railler, mais pour poser des questions sur l'échange à la fois romanesque, commercial et juridique qui détermine sa valorisation.

Le titre est à la fois la limite et la ligne de rupture, la barrière et la clef du roman. Que faire, sinon, du second livre qui ne veut pas être la suite du premier, et qui délaisse toute intrigue pour tourner autour d'un long amas de titres, l'« Inventaire de Mythophilacte » ? Même quand il est pris en compte par quelques rares critiques du *Roman bourgeois*, il se voit le plus souvent rejeté (ou, de nos jours, célébré) comme « illisible<sup>24</sup> » ou « incohérent<sup>25</sup> ». Cette désarticulation du livre renvoie nécessairement, ce nous semble, à son, ou plutôt à ses titre(s) — terme qu'il faut entendre en plusieurs sens. En effet, c'est par ce qu'on pourrait appeler une *diaphore continuée*<sup>26</sup> que le roman de Furetière ne cesse de réfléchir (sur) ses propres « liminarités », déployant la polyvalence sémantique du *titre* à l'intérieur d'une économie romanesque et sociale

23. Comme Boileau le fera fameusement dans *L'Art poétique* quelques années plus tard, Guéret condamne sans ambages le commerce du livre : « On ne voit quasi plus personne qui travaille purement pour sa propre gloire, & l'argent fait faire la plus grande partie de tous les Livres que vous voyez. Pourquoi pensez vous que Beaudoin nous a donné tant de Traductions; que Saumaise a tant gâté de papier, & que Boursault a déjà fait tant de Nouvelles? C'est que ces Messieurs-là ont eu besoin de ce traffic; & j'en connois tels qui assignent leur créanciers sur leurs Libraires, & qui les remettent au premier Ouvrage » (*op. cit.*, p. 223-224). Sur l'incommensurabilité des économies monétaires et glorieuses au xvii<sup>e</sup> siècle, voir Craig Moyes, « Redonner cours à d'anciennes espèces : Guez de Balzac et l'économie politique de la gloire », dans Martial Poirson, Yves Citton et Christian Biet (dir.), *Les Frontières littéraires de l'économie : xvii<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature & idée », 2008, p. 95-108.

24. Jean Alter, « Vers des re-lectures du *Roman bourgeois* : du lisible, du scriptible, de l'illisible et du relisible », dans Michel Bateau et al. (dir.), *North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Actes de Banff (1986)*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, coll. « Biblio 17 / PFSCSL », 1987, p. 237-248.

25. Michèle Vialet, « L'écriture de l'incohérence », *ibid.*, p. 373-388.

26. « Diaphore. Figure par laquelle on répète un mot employé peu auparavant, mais en lui donnant une nouvelle nuance de signification », Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 142.

toute particulière. Ce qui est proprement « bourgeois » dans ce roman n'est en fait pas autre chose que cette insistance sur le lieu ou les lieux de l'échange — représentés, *à la limite*, par le titre. C'est à travers cette limite juridique et textuelle que *Le roman bourgeois* pose des questions autour de la mobilité des valeurs à un moment bien précis de l'histoire de l'écrivain français.

TITRE, est aussi un nom de dignité, ou de seigneurie, qu'on donne aux personnes. [...] Beaucoup de gens ont de vains titres, des terres ou des dignités dont ils n'ont que le titre, & point la jouissance.

TITRE, est aussi l'instrument ou l'acte authentique par lequel on prouve son droit, sa Noblesse. [...] On a assigné tous les prétendus Nobles pour rapporter leurs titres de Noblesse, les titres & enseignements justificatifs de la qualité. [...] Les sçavans Antiquaires trouvent bien de la fausseté dans les titres anciens.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le nom propre sera assimilé à une idée hypertrophiée de la propriété. Comme l'écrit, en 1890, J. A. Lallier :

Le nom est avant tout la marque extérieure de la personnalité et comme l'étiquette qui distingue les uns des autres les membres d'une société bien organisée. Le nom adhère à la personne ; il est invariable et perpétuel de sa nature. On ne peut pas plus se dépouiller de son nom qu'on ne peut abdiquer sa personnalité pour en revêtir une autre. Les tiers seraient exposés à des méprises sans fin et victimes de fraudes sans nombre, si chacun pouvait faire abstraction de son passé et renaître à la vie sociale sous un nom nouveau. En conséquence les changements de noms sont prohibés par la loi dans un intérêt public, à cause des abus dont ils sont l'occasion<sup>27</sup>.

Lallier veut que le nom soit à la fois organique et indicatif, et éminemment indicatif parce qu'essentiellement organique. Mais on a du mal à comprendre comment une étiquette simplement dénotative peut devenir la « marque extérieure » — autrement dit l'indice, au sens peircien du terme — de la personnalité. En fait, il est impossible de réconcilier les deux fonctions sémiotiques du nom, comme Lallier semble le reconnaître, sauf en ayant recours à la force de la loi. Or si c'est au XVI<sup>e</sup> et surtout au XVII<sup>e</sup> siècle que commence à s'implanter cette notion du nom comme partie intégrante de la personne juridique et de son histoire, notion du nom *immuable* que le XIX<sup>e</sup> siècle acceptera comme

27. J. A. Lallier, *De la propriété des noms et titres*, Paris, A. Giard, 1890, p. 1.

une évidence<sup>28</sup>, à l'époque de Furetière, le nom propre, qu'il soit nom de baptême ou surnom, s'éclipse le plus souvent derrière un titre. La bonne société référerait aux siens soit par un titre de dignité ou de fonction, ce que le *Dictionnaire* appelle aussi un *nom de seigneurie* — on dira par exemple l'abbé d'Aubignac, et non pas François Hedelin —, soit par un titre métaphorique, ce que le *Dictionnaire* appelle un *nom de roman* — ainsi Sappho, et non pas Mademoiselle de Scudéry, Oronte, et non pas Fouquet.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le titre, du moins le titre de seigneurie, n'est pas sans importance : pour la noblesse le titre demeurerait la marque de la filiation, de la maison, de la *race* ; pour une partie croissante de la roture, il se présentait comme le principal moyen d'avancement social<sup>29</sup>. Lorsque le statut du nom ou du titre se trouvait disputé en justice, on appelait de tels procès des « questions d'état<sup>30</sup> ». Or Furetière avait beau être avocat de formation, il demeurerait sans doute lexicographe de vocation. Serait-ce trop tirer la couverture théorique à notre époque que de dire sur ce point qu'il s'intéresse bien plus au signifiant qu'au signifié, davantage au *titre* même qu'à ce qui est censé le fonder et à ce à quoi il est censé référer ? Les exemples corrosifs du *Dictionnaire* nous le rappellent : « beaucoup de gens ont de vains *titres*, des terres ou des dignités dont ils n'ont que le *titre*, & point la jouissance » ; ou encore : « On a assigné tous les prétendus Nobles pour rapporter leurs *titres* de Noblesse, les *titres* & enseignements justificatifs de la qualité. » Comme dans la première entrée du terme, où la définition (« ce qu'on met au dessus d'une chose pour la faire connoître ») est déjouée par l'exemple qui sert d'illustration (« Pilate mit pour *titre* sur la croix du Sauveur, *Jesus Nazaréen Roy des Juifs* »), Furetière prend un plaisir malin à en problématiser la valeur référentielle<sup>31</sup>.

28. Pour l'histoire juridique du nom propre, voir Anne Lefebvre-Teillard, *Le nom. Droit et histoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Léviathan », 1990.

29. Voir Roland Mousnier, *La vénalité des offices sous Henri IV et Louis XIII*, Rouen, Éditions Manguet, 1945 et George Huppert, *Les Bourgeois Gentilshommes. An Essay on the Definition of Elites in Renaissance France*, Chicago, University of Chicago Press, 1977.

30. C'est-à-dire un procès qui doit décider « si une personne est libre ou esclave ; si elle est légitime ou bastarde ; si elle est mariée, ou Religieuse ; noble ou roturière » (*Dictionnaire universel*, art. « Estat »). Voir aussi Pierre Serna, « Le dictionnaire roturier de Furetière, ou le noble démystifié par l'aphabet », où, dans un travail qui fait pendant au nôtre, l'auteur livre une analyse poussée de la représentation d'une noblesse en crise à travers les articles associés du *Dictionnaire*, tels *noble*, *lignée*, *blason*, *généalogie* et... *titre*. *Le Dictionnaire universel de Furetière*, Hélène Merlin-Kajman (dir.), *Littératures Classiques*, 47, hiver 2003, p. 225-243.

31. « Sens ou vérité ? Cette hésitation du discours lexicologique s'exprime dans le *Furetière* sur un mode versatile et polyphonique. L'équilibre "critique" entre les deux

L'emploi des noms propres dans *Le roman bourgeois* semble obéir à une logique semblable. Il est à noter qu'il n'y a qu'un seul personnage à chevaucher les deux livres du *Roman bourgeois*. Si la tradition critique l'identifie volontiers à Charles Sorel<sup>32</sup>, elle oublie trop souvent que Charroselles est aussi — et surtout — un titre, une assignation romanesque, un placement qui se trouve d'abord dans un salon, parmi d'autres noms de salon, et ensuite en face d'une plaideuse nommée Collantine et d'un juriste nommé Belastre. L'anagramme évident du nom joint au portrait du personnage au début du second livre semble diriger le regard vers une référence — une clef — extratextuelle, mais au prix de faire la sourde oreille, encore une fois, à la mise en garde de la voix liminaire : « Je sais bien que le premier soin que tu auras en lisant ce roman, ce sera d'en chercher la clef ; mais elle ne te servira de rien, car la serrure est mêlée<sup>33</sup> » (*RB*, p. 69).

Volaterran et Mythophilacte, qui surgissent à la fin de l'histoire, ne nous montrent-ils pas la bonne piste ? Car leurs noms, au lieu de présenter un anagramme à résoudre par des noms « vrais », recèlent des significations précises, que l'on trouve non pas dans un quelconque « réel » historique, mais dans les étymologies et les définitions du *Dictionnaire* : quant au premier, c'est le narrateur même qui nous informe qu'on l'avait « appelé Volaterran, parce qu'il volait toute la terre » (*RB*, p. 286) ; et pour le second, l'étymologie grecque nous donne « gardien de la fable ». Au reste, d'autres lecteurs sont déjà passés par le *Dictionnaire* afin d'expliquer le nom de Collantine, car c'est un personnage qui « ne lâche jamais sa proie<sup>34</sup> ». Il nous semble cependant

visées (fonctionnement des “mots”, vérité des “choses”) s'y avère bien souvent éminemment instable, aléatoire, surprenant. En posant la question du sens, l'auteur laisse à de multiples reprises celle de la vérité en suspens » (Jean-Charles Darmon, « Furetière et l'universel », *Stanford French Review*, vol. XIV, n° 3, hiver 1990, p. 15-46).

32. Cette association est rendue explicite dès l'édition de 1714, où une note en bas de page de l'éditeur glose le nom de Charroselles : « C'est-à-dire, *Charles Sorel*. Nous avons de lui plusieurs Ouvrages sérieux & réjouissans. Tels sont, *La Science Universelle*, *le Berger Extravagant*, & beaucoup d'autres », Antoine Furetière, *Le roman bourgeois*, Amsterdam, Chez David Mortier, 1714, livre II, p. 4.

33. L'avertissement vaut autant pour les premiers lecteurs du roman que pour ceux de nos jours. Pour un récent exemple plutôt hardi de la chasse aux « clefs », voir Jean Nagle, « Furetière entre la magistrature et les bénéfiques : autour du Livre Second du *Roman bourgeois* » : « Volaterran [...] c'est Gabriel d'Hirson [...] » ; « Dans l'allusion au commissionnaire indélicat, c'est André de Buridan qui est mis en cause » (p. 294) ; « Collantine [...] s'identifie dans notre épisode à une certaine Anne Plantin, fille d'un bailli de Saint-Germain » (p. 295) ; etc. *xvii<sup>e</sup> siècle*, n° 128, 1980, p. 293-305.

34. Calogéro Giardina, *Narration, burlesque et langage dans Le roman bourgeois d'Antoine Furetière*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1993, p. 20. Voir

que la racine de son nom devrait se trouver non pas à l'article *colle*, mais à *cole*: «Vieux mot qui signifie *bile* [...] et vient de *colera*.» Ou encore, à l'article suivant, lorsque Furetière explique le sens de *Colera Morbus*, on lit: «Cette maladie est ainsi appelée, à cause qu'elle fait sortir la bile fort violemment par haut & par bas [...]; ou parce que la matiere est incessamment jettée hors des intestins, qu'on appelloit autrefois *cholades*.» Collantine pouvait donc se lire «Cole en tine», la *tine* étant un petit «vaisseau en forme de cuve». Et de même que Collantine véhicule, pour ainsi dire, des déjections bilieuses, selon la même logique Charroselles devient «Char aux selles», lui aussi donc un charrier d'ordures<sup>35</sup>.

Or un tel débat entre deux «scatologistes» a lieu à raison et ce n'est pas pour se gausser de Charles Sorel, ou du moins pas seulement. C'est à ce moment, avec l'arrivée de Volaterran, que la «titularisation» du roman devient proprement étourdissante. Comme si la satire des gens et du langage du Palais se transformait subitement en autre chose, Charroselles abandonne la dispute pseudo-juridique entre Collantine et Bellastre pour la lecture, autrement plus intéressante, d'une inscription «au dos du cahier» (autrement dit, du titre) de l'ouvrage que tient Volaterran. Sa curiosité de lecteur le pousse bien sûr au-delà, vers ce texte de la «fable posthume» (son gardien n'est-il pas mort?), texte fait non plus de personnages ou de gestes, comme le roman traditionnel, mais de titres seulement: l'«INVENTAIRE DE MYTHOPHILACTE».

La lecture de Volaterran est à peine commencée, cependant, quand Charroselles interrompt: «Je vous prie [...] passez cette intitulation qui ne contient que des qualités inutiles» (*RB*, 287). Le glissement sémantique du mot *qualité* reprend ici celui du *titre*. La *qualité* se réfère-t-elle ici au bon aloi fondamental, au sens juridique d'une «personne de qualité», voire au sens monétaire de «quantité d'or fin», ou n'est-elle qu'un *accident*, au sens aristotélicien de ce terme, à opposer à une *quiddité*? Comme Furetière (en bon lexicographe) le sait bien, le sens dépend strictement de l'usage, ce qui sera justement débattu entre Collantine et Charroselles, ces deux personnages dont les noms mêmes

Jean Serroy, *op. cit.*, p. 629: «quant à Collantine, avec un nom comme le sien, il est clair que lorsqu'elle tient sa proie, elle ne la lâche plus».

35. Giardina décèle les termes «carosse» et «haridelles» dans Charroselles, *ibid.*, p. 21. Cette hypothèse n'est pas très convaincante, mais elle a le grand mérite de concentrer l'analyse sur l'emploi du langage dans le roman plutôt que sur des références extra-textuelles.

seraient tout sauf *propres*<sup>36</sup>. Ce qui déterminera les qualités de Mythophilacte, ce sont les circonstances de leur lecture, le fait qu'il ne s'agit pas ici d'une instruction au sens strictement juridique, où il y aurait un jugement final à rendre, mais seulement d'une recherche gratuite, circonscrite par «la curiosité de la compagnie» (RB, 288).

TITRE, se dit aussi des ouvrages qu'on a distingués par Chapitres, au dessus desquels on a mis un petit sommaire de ce qui y est contenu.

La curiosité, dans ce cas, se traduit surtout par l'empressement de Charroselles pour arriver à la lecture des papiers du défunt. À chaque injonction de passer au delà d'un titre, cependant, la lecture du greffier (dont son *titre* reprend de façon métaphorique sa fonction textuelle de rajouter constamment des «greffes» d'écrits [graphies] à la conversation) se poursuit implacablement de liste en liste et de titre en titre. De l'«Inventaire», au «Catalogue de livres», à la «Somme dédicatoire», à l'«État et rôle des sommes», les objets et les ouvrages reculent toujours plus loin derrière un enchaînement sémiotique apparemment sans fin. À ce point, le texte du roman se divise en une narration à deux temps, dont il devient difficile de préciser laquelle prime sur l'autre. Car bon gré mal gré, la chicane entre Collantine et Charroselles devient un commentaire sur les bribes de l'inventaire de Mythophilacte, qui, petit à petit, prend toute la place de leur dispute. Or ceci a lieu surtout typographiquement sur l'espace de la page. Notons toutefois que les éditeurs des deux éditions les plus récentes, J. Prévot (Gallimard/Folio) et M. Roy-Garibal (GF Flammarion), ont conservé l'orthographe ancienne seulement pour les extraits de l'inventaire, afin de souligner leur distinction textuelle. En fait, cet artifice la dénature ; la distinction typographique se fait non pas à partir du texte, mais à partir

36. En ce qui concerne la valeur référentielle des noms propres dans *Le roman bourgeois*, Barthes met le doigt dessus par une petite observation perspicace où il contraste la pratique onomastique de Furetière avec celle de Balzac, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel quel», 1970, p. 101-102 : «Appeler, comme Furetière, des personnages *Javotte*, *Nicodème*, *Belastre*, c'est (sans s'abstraire complètement d'un certain code mi-bourgeois, mi-classique) accentuer la fonction structurale du Nom, déclarer son arbitraire, le dépersonnaliser, accepter la monnaie du Nom comme pure institution. Dire *Sarrasine*, *Rochevide*, *Lanty*, *Zambinella* (sans même parler de *bouchardon*, qui a existé), c'est prétendre que le substitut patronymique est *plein* d'une personne (civile, nationale, sociale), c'est exiger que la monnaie appellative soit en or (et non laissée au gré des conventions).» La métaphore de Barthes est tout à fait juste : le titre (monétaire) des noms propres chez Furetière se rapproche de zéro, voire bien moins, si l'on en accepte la lecture scatologique.

du *titre*, qui devient par là le pivot de l'échange textuel<sup>37</sup>. L'une alimente l'autre : la lecture de l'inventaire provoque un commentaire continu des plaideurs, tout comme Charrozelles exige continuellement que d'autres lectures soient puisées dans le grand sac de Volaterran.

Texte de conversation, commentaire du paratexte, legs de livres, testament littéraire : le résultat de ce tricot livresque est une mise en question radicale des limites de l'œuvre elle-même. La première édition nous montre par ailleurs que le glissement du titre s'effectue non seulement sur le plan diégétique mais aussi sur le plan matériel. Malheureusement, dans les éditions modernes ce second plan est plus ou moins occulté. Car en se tenant à la seule division chapitrée des deux « livres », les éditeurs ne marquent que celle-ci. Si dans la première édition la division entre le premier livre et le second est séparée par une nouvelle adresse « Au Lecteur », l'importance de cette division n'est pas soulignée, typographiquement du moins, car l'on remarque qu'il n'y a presque aucune différence entre le titre placé en tête du second livre et ceux qui introduisent les parties subsidiaires. À la page 330, nous trouvons un bandeau de 18 mm et le titre sur cinq lignes « SUITTE | DE | L'HISTOIRE | DE | IAVOTTE » ; à la page 405, un bandeau de 18 mm et le titre « LE | ROMAN | BOVRGEOIS | LIURE SECOND ». En fait, il y a dix-sept titres parsemés dans les pages de ce roman et tous, sauf la page de titre du début, sont précédés d'un bandeau de 1 à 2 cm<sup>38</sup>. En même temps que l'histoire, ou plutôt les histoires progressent, elles sont constamment coupées par des interventions *attitrées*.

Contrairement au roman héroïque, qui titre également des interventions telles que la lettre amoureuse et le sonnet impromptu, on remarque surtout le décalage entre le titre — ou pour parler plus exactement ici, l'*intertitre* — et ce à quoi il est censé référer. Dans un roman « normal », l'*intertitre* est en quelque sorte autorisé par le jeu relativement stable, régi par des conventions génériques, entre le narrateur

37. Dans un ouvrage récent sur l'histoire de la division chapitrée, Ugo Dionne fait une remarque qui peut s'appliquer particulièrement bien au cas, évidemment limite, du *Roman bourgeois* : « La taille respective du chapitre et de l'intertitre rend plus aisé ce type d'interaction [d'interprétant] ; se distribuant selon deux chaînes parallèles qui se croisent et se doublent, les titres et le texte entrent en contrepoint et procèdent à un plus grand nombre d'échanges, qui seront eux-mêmes plus immédiatement signifiants » (*La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 380-381).

38. *Le Roman Bourgeois. Ouvrage Comique*, Paris, chez Thomas Jolly, 1666. En fait, il n'y en a que deux d'un centimètre seulement, sur la page 49 (« Histoire de Lucrece la bourgeoise ») et sur la page 597 (« Catalogue des livres de Mythophilacte ») ; tous les autres varient entre 15 et 20 mm, la plupart étant de 15 ou de 18 mm.

et son récit<sup>39</sup>. Dans *Le roman bourgeois*, il manque l'unité de celui-ci et l'intégrité de celui-là. Nous l'avons vu : d'entrée de jeu on ne sait pas si l'on a affaire à un auteur ou un libraire, et l'histoire, ou plutôt les histoires et historiettes que le narrateur raconte sont volontairement « décousues » et abandonnées à la merci des lecteurs et/ou des libraires. Les intertitres, par conséquent — à l'instar du titre du livre même —, restent plus ou moins flottants, leur sens et valeur donnés tantôt par proximité intratextuelle et tantôt par référence extratextuelle (ce qui n'est d'ailleurs pas sans rapport avec le *Dictionnaire*, où l'arbitraire de l'ordre alphabétique va très souvent à l'encontre de l'entreprise définitionnelle). Mythophilacte est mort ; le gardien de la fable n'est plus. Comme Collantine et Charroselles le comprennent très bien, sans la protection de l'auteur, du dédicataire, du libraire — voire du genre romanesque que le titre de l'ouvrage semble promettre —, il ne reste que les *transactions* (commerciales, juridiques, sémantiques) autour d'une soudaine profusion de titres incertains.

Car l'incertitude du titre de l'écrit, comme celle du statut de l'écrivain, est aussi un legs de Mythophilacte. Son testament révèle que celui-ci est « mort dans la dernière pauvreté » (*RB*, 287), ne laissant rien qu'une masse de dettes et d'écrits. Pourtant, dans ce premier extrait — le seul, d'ailleurs, qui ne soit pas simplement fait de *titres* (à part la dédicace au bourreau, sur laquelle nous reviendrons) —, Mythophilacte fait un plaidoyer posthume pour ce qu'il estime être son dû. Ceci donne lieu, bien entendu, à quelques réflexions de la part de la compagnie. Si Charroselles, écrivain lui aussi, éprouve de la sympathie pour la pauvreté de sa situation, pris entre mécènes chiches et libraires « renchérés », Collantine répond avec une pure raison bourgeoise : « pourquoi les voudriez-vous obliger à imprimer vos livres, si le débit n'en est pas heureux ? » (*RB*, 290). Mieux vaut faire imprimer des livres de droit qui, eux, ne manquent jamais d'acheteurs. Et pour couper court à la réponse de Charroselles, elle ajoute (en reprenant les paroles de celui-ci à sa façon) :

39. Reprenant une des définitions de Furetière pour analyser la fonction de l'intertitre (voir *infra*, n. 41), Ugo Dionne observe que « c'est le texte, une fois lancé, qui assure la production de l'intérêt ; on constate d'ailleurs que le lecteur captivé passe bien rapidement sur les titres de chapitres : plus le récit parvient à tenir son destinataire en haleine, plus l'intertitre devient négligeable et perd de son impact "proxénétique" » (*op. cit.*, p. 380).



Mais, je vous prie, brisons là, car je vois bien que vous voudriez faire en réplique une longue doléance. Puisque la compagnie est curieuse de voir ces papiers, passons aux titres et contrats d'acquisitions de maisons et de constitutions de rente, car ce sont les principaux articles d'un inventaire. (*ibid.*)

#### Réponse de Belastre :

Ha! pour cela, nous n'en avons trouvé aucun, mais seulement beaucoup d'exploits pour dettes passives; de sorte que tout le reste de cet inventaire ne contient que le catalogue de quantité de livres et ouvrages manuscrits, qu'un des légataires nous a requis d'inventorier, pour lui en faire ensuite la délivrance, parce qu'il dit que le défunt lui en a fait don. (*ibid.*)

Notons le passage d'un titre à un autre, des titres juridiques, dont Mythophilacte est démuné, aux titres bibliographiques, dont la surabondance occupera le reste du texte.

TITRE, se dit aussi du droit qu'on a de posséder quelque chose. Il possède cette maison à *titre* d'achat, à *titre* de loyer. Un donateur qui se réserve l'usufruit, ne possède plus qu'à *titre* de précaire.

Nous nous arrêtons ici pour souligner le dernier mot de Belastre, car dans tout ce passage, la question du don s'entrelace avec celle du titre. Le parti du titre, du titre à bon droit, est pris par Collantine et Belastre, qui ne donnent jamais que moyennant quelque chose en retour. Il n'y a qu'un personnage dans ce roman qui peut légitimement donner en faisant « présent », et c'est celui qui ne peut plus recevoir : seul le défunt Mythophilacte est en mesure de faire don. Or un don, comme Jacques Derrida a tenté de le démontrer, devient une impossibilité dès qu'on essaie d'en *rendre compte*, puisque rendre, comprendre, remotive forcément le cercle économique que le don a momentanément brisé par sa gratuité :

La vérité du don [...] est prise dans l'impossible d'un *double bind* très singulier, le lien sans lien d'un *bind* et d'un *non-bind* : d'une part il n'y a pas de don sans lien, sans *bind*, sans *bond*, sans obligation ou ligature, nous rappelle Mauss ; mais d'autre part il n'y a pas de don qui ne doive se délier de l'obligation, de la dette, du contrat, de l'échange, donc du *bind*<sup>40</sup>.

Ce même *double bind* du don est mis en évidence par le testament de Mythophilacte. Si théoriquement il peut donner, la phrase « je donne

40. Jacques Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1991, p. 42.

et legue » est doublée à chaque *item* d'un témoignage de son impossibilité, car à chaque ligne Mythophilacte revendique par le même acte une dette qu'il estime lui être due, ou qu'il doit à autrui. La contradiction n'est nulle part plus manifeste que dans cette phrase : « je donne et legue à Georges Soulas [...] *tant pour paiement* des gages que je luy puis devoir *que par pure libéralité*, donation à cause de mort » (RB, 289 ; nous soulignons), etc. On voit ici que le don ne saurait être « pur » s'il est dû à titre de gages.

L'absence de tout titre à ses écrits réduit Mythophilacte à la recherche des dons, qui, de l'aveu des autres personnages comme de lui-même (*Somme Dedicatoire*, I, 3), équivaut à la mendicité. Mais il s'agit d'une mendicité toute particulière. Tantôt portées vers les mécènes, tantôt vers les libraires, ses œuvres ne valent rien excepté sous la protection légale de ceux-ci. Remarquons que ces deux rapports sont fort différents. Le libraire, qui prend les droits sur le livre, assure la commercialisation en y apposant un titre : « un beau titre est le vray proxenete d'un livre, et ce qui en fait faire le plus prompt debit<sup>41</sup> » (RB, 297). Il s'agit ici d'une prise en charge totale du livre *comme marchandise* par le libraire, qui assume ainsi les pertes comme les bénéfices, les droits comme le titre. Le rapport auteur-mécène, en revanche, n'est pas économique, du moins pas dans ce sens précisément mercantile. Là, l'œuvre demeure « texte » — peu importe son statut marchand —, « destinée » et dédiée à quelqu'un « de qualité » qui, si bon lui semble, se revêtira de la robe de Mécenas et honorera l'écrivain d'une charge, d'une pension, ou tout simplement d'un présent d'argent<sup>42</sup>.

Sans faire une analyse de tous les chapitres, notons toutefois ceux du troisième tome, où il est surtout question d'un rapport légal à établir entre l'auteur et le mécène. À chaque titre (au sens lexical), il est question d'établir un titre (au sens juridique) pour résoudre tout différend qui pourrait advenir entre auteur, mécène et libraire. Or, comme Derrida nous le rappelle, une fois qu'on essaie de rendre raison de ce genre d'échange, il ne s'agit plus d'un don, mais d'une *transaction* (rappelez-vous aussi la définition juridique de ce mot — « Contract volontaire qui se fait entre des parties qui plaident pour accommoder leurs procez ou differents » —, la première et d'ailleurs la seule que donne le

41. Voir cette définition du *Dictionnaire* : « Ce titre est le proxenete d'un livre, ce qui le fait vendre. »

42. Voir Roland Mousnier et Jean Mesnard (dir.), *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Paris, Éditions du CNRS, 1985.

*Dictionnaire*), et en tant que telle, elle peut être régie par des principes de droit. Ainsi, cette rationalisation *par titre* se poursuit implacablement dans la *Somme* jusqu'à sa conclusion absurdement logique : lorsque enfin Charroselles arrive au texte du dernier chapitre, la table des prix des dédicaces, il n'y retrouve qu'une longue liste de « *pour* » (RB, 312) — la transaction économique réduite à son seul opérateur d'équivalence —, car ici même les titres ont été mangés par les rats<sup>43</sup>. Voilà donc un texte qui commence avec une pléthore de titres, un surplus de « liminarité » sur l'épître liminaire, et qui, à force de miser sur le titre *juridique* de tels titres *bibliographiques*, perd même ses marges, ses titres, pour ne retrouver que son centre et la pauvreté rationnelle de la seule commensurabilité monétaire<sup>44</sup>.

TITRE, en termes de Monnoye, est un degré de bonté que doit avoir l'or & l'argent, qu'on mesure à raison de 24. Carats pour l'or, & de 12. Deniers de fin pour l'argent, sur lesquels il y a certaine quantité d'alliage, ou de remede, différente selon les lieux & les temps.

Pourtant, lorsque les livres prennent leur retrait du texte, les marges auront le dernier mot. Quand Volaterran part, il laisse échapper deux feuilles de son sac, les deux — on l'aura deviné — sont des titres : celui que ramasse Collantine est un écriteau, celui de Charroselles une lettre de change. Le premier réclame catégoriquement la vente publique de la gloire par dédicace : « La nouveauté de cet écriteau les surprit tous, car on n'en avait point encore vu de tels affichés dans Paris » (RB, 316). Le rapprochement spirituel que fait Charroselles est à ce sujet tout à fait judicieux : « Vraiment, Monsieur le Prévot, vous avez intérêt que ce nouveau métier s'établisse en votre Justice ; mais il faudra aussitôt unir et incorporer avec les vendeurs du tabac, parce qu'ils ont cela de commun, qu'ils vendent de la fumée. » Et il poursuit avec une plaisanterie semblable sur le deuxième titre, la lettre de change. Les fonds sur lesquels ont été tirés la lettre de change sont aussi un nuage de fumée, dit-il, car il s'agit d'une monnaie « de réputation » : « Il est vrai qu'elle est aujourd'hui fort décriée, avec toutes les espèces légères qu'on a ordonné de porter au billon, car il n'y a rien de plus léger que de la fumée » (RB, 317-318).

43. On se demande comment de telles pages pourraient rester reliées dans le livre si les deux marges (les titres et les sommes) n'existent plus.

44. La « raison » d'un livre de raison.

Nous croyons que ses observations sont pertinentes, bien que le narrateur les range simplement comme de « force méchantes pointes ». Derrida remarque que le tabac a un rapport privilégié au don, car il est à la fois le symbolique d'un contrat, d'un échange, et

[d']une consommation pure et luxueuse, gratuite et donc coûteuse, une dépense à fonds perdus qu'on *se donne* par la voie de l'ingestion la plus proche de l'auto-affection : la voix ou l'oralité. Plaisir dont il ne reste rien, plaisir dont les signes extérieurs mêmes se dissipent sans laisser de traces : en fumée<sup>45</sup>.

Derrida est amené à cette réflexion (tout à fait) centrale par une lecture (presque entièrement) liminaire : la première phrase d'un poème en prose de Baudelaire dont le titre est *La fausse monnaie*, « Comme nous nous éloignons du bureau de tabac », et dans lequel il n'est plus du tout question de fumée ou de tabac après ces mots. Chez Furetière, à la fin de la longue cascade des titres des œuvres de Mythophilacte, il n'y en a que deux qui ne partent pas « en fumée » avec Volaterran, deux titres « économiques », détachés de tout texte, qui n'arrivent à penser leur possibilité qu'en termes de fumée et de plaisanterie.

À ces deux catégories paralittéraires, la fumée et la plaisanterie, il faudrait ajouter la mort : car il ne faut pas oublier que la première condition de cet *échange* sur la mendicité et les dédicaces de Mythophilacte est son décès. Nous avons déjà signalé que son don (si don il y a) n'est rendu possible que par son incapacité à recevoir, et que cette possibilité est, à son tour, rendue impossible par une réclamation de dette. C'est suivant la même logique, croyons-nous, qu'il fait sa dédicace au bourreau, un don — *en tant que don* — à la fois impossible (car c'est « *du premier livre que je feray* ») et nécessairement gratuit (« Voicy la première epistre dedicatoire qui a esté faite sans interest<sup>46</sup> »). En retour de l'encens (de la fumée) du poète, le bourreau donne (en guise de plaisanterie) « de belles accolades<sup>47</sup> » :

Il est vray que vous leur donniez incontinent après un tour de vostre mestier ; mais combien y a-t-il de courtisans qui vous imitent, et qui en mesme temps qu'ils baisent un homme et qu'ils l'embrassent, le trahissent et le

45. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 138.

46. Notons aussi que son testament et cette dédicace sont les seuls exemples de ses *textes* qui nous sont donnés à lire. S'ils ne sont pas proprement *titres*, ils demeurent néanmoins liminaires.

47. Comme l'observe Jacques Prévot, il faut entendre ce mot « accolade » étymologiquement, comme quelque chose qu'on met autour du cou. *Le roman bourgeois* (éd. Jacques Prévot), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 303, n. 426.

precipitent? Si on vous reproche que vous dépoulliez les gens, vous attendez du moins qu'ils soient morts; mais combien y a-t-il de juges, de chicaneurs et de maltotiers qui les sucent jusqu'aux os et qui les écorchent tout vifs? (RB, 315)

Le bourreau est le seul qui peut « donner incontinent », donc, au sens du xvii<sup>e</sup> siècle, immédiatement, mais avec un jeu de mots sur cet effet bien connu qu'ont des « accolades » sur les pendus, qui, eux aussi, sont ainsi obligés à « donner » en rendant l'âme. Comparé aux gens du palais, qui *prennent* sans rien donner, qui ne rendent que compte et raison, l'action du bourreau est proprement « charitable », un don véritablement sans intérêt. Le résultat, hélas, revient au même : un passage fatal de la sellette aux selles, une « production » qui, même en se terminant par un jugement tranchant, laisse un inéluctable surplus ordurier<sup>48</sup>.

TITRE, en termes de Chasse, signifie un lieu ou relais où on pose les chiens, afin que quand la beste passera, ils la courent bien à propos. Ainsi on dit, Mettre les chiens en bon titre, pour dire, les bien poster & placer pour courre.

Nous avons qualifié cet article, en sous-titre, d'« économie liminaire ». Le seuil auquel cet adjectif se réfère est, comme l'atteste son usage, normalement au commencement ou à l'entrée : un titre, une épître, des *préliminaires*. S'il suffit de peu pour qu'une entrée devienne une sortie, cependant, il faut reconnaître que sa « liminarité » demeure néanmoins la même. Ainsi en est-il dans *Le roman bourgeois*, où l'ambiguïté de celle-ci est portée au paroxysme. Les épîtres liminaires et les

48. Production — et surplus — qui préfigure le passage de Furetière lui-même d'académicien à plaideur en 1684. Quand le dessein de Furetière de sortir un dictionnaire concurrent fut révélé à l'Académie, les autres membres — dont la paresse était déjà légendaire — se mirent subitement en branle. La destitution de l'abbé de Chalivoy fut aussitôt intentée et une requête fut envoyée au roi pour la cassation de son privilège, ce qui se fit deux mois plus tard. Mais Furetière, qui a perdu la première manche en justice, refuse de céder un projet qui lui a coûté, selon ses propres dires, quarante années de travail. Avant même que le jugement soit rendu, il fit circuler et ensuite imprimer le premier des trois *factums* où il se défend contre les attaques de l'Académie. C'était le premier coup de la bataille des dictionnaires. Entre 1685 et 1688, l'année de son décès, le ton ne cesse de monter des deux côtés dans une envolée de placets, de pamphlets, de factums et de requêtes. L'échange s'envenima à tel point que Charpentier, un des principales cibles de Furetière au sein de l'Académie, lui figura comme blason un étron avec la devise *Ab Expulso Corporis Sanitas* (par l'expulsion, la santé du corps) : un geste qui devait faire réfléchir ceux qui prenaient au sérieux la prétention de l'Académie de ne s'occuper que de la « politesse » de la langue. Pour l'histoire de la « Bataille des dictionnaires », voir Alain Rey, *Antoine Furetière. Un précurseur des Lumières sous Louis XIV*, Paris, Fayard, 2006, p. 83-126.

titres y sont tous détachés de leur (em)placement traditionnel : ils se donnent ici comme texte, là comme contexte ; tantôt au début, et tantôt à la fin. L'édition moderne de ce roman chez Gallimard a — innocemment peut-être — bien saisi cette économie. Sur la couverture arrière, en guise de « proxénète », on trouve un extrait — non pas un commentaire préliminaire, non pas un extrait de l'avertissement liminaire, mais le tout dernier paragraphe du récit — : le « conte/compte » du chien fée et du lièvre fée qui fait la somme de deux dons incommensurables et qui, brusquement, clôt le livre.