

**« Je suis le héros véritable de mon roman » :
l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la
première personne au XVII^e siècle**

Filippo D'Angelo



Édition électronique

URL : <http://ccrh.revues.org/237>

DOI : 10.4000/ccrh.237

ISSN : 1760-7906

Éditeur

Centre de recherches historiques - EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2004

ISSN : 0990-9141

Référence électronique

Filippo D'Angelo, « « Je suis le héros véritable de mon *roman* » : l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVII^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ccrh.revues.org/237> ; DOI : 10.4000/ccrh.237

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

« Je suis le héros véritable de mon roman » : l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVII^e siècle

Filippo D'Angelo

Le statut du récit à la première personne

- 1 Depuis la parution de la *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger¹, le statut des récits à la première personne est devenu l'objet d'un inépuisable débat parmi les théoriciens de la littérature. Dans son ouvrage, la critique allemande proposait une conception du système des genres littéraires d'où, par un geste théorique radical, elle décidait d'exclure les récits à la première personne. Pour Käte Hamburger, le champ littéraire se définit par l'emploi de deux types d'énoncés : d'un côté, les énoncés fictionnels ou mimétiques, qui trouvent leur source dans un « je-origine » fictif, constitué non pas par la subjectivité de l'auteur ou du narrateur, mais par celle des personnages du récit² ; de l'autre, les énoncés lyriques, lesquels, tout en étant des énoncés de réalité, ne sont pas le produit d'un « je-origine » réel, mais d'un « je-origine » indéterminé. Käte Hamburger fait correspondre les énoncés fictionnels aux genres épique et dramatique, et les énoncés lyriques au genre du même nom. Si, dans cette optique, le roman à la troisième personne appartient de plein droit au genre épique, il en va tout autrement pour ce qui est du roman à la première personne. Du point de vue de Hamburger, celui-ci se définirait en effet par l'usage non pas d'énoncés fictionnels, mais d'« énoncés de réalité feints », et se situerait par là même en dehors du champ de la *Dichtung*. Ce choix théorique découle de l'idée que, contrairement aux énoncés du genre épique, qui obéissent à des normes différentes de celles qui régissent l'emploi des énoncés de réalité, les énoncés du roman à la première personne se bornent à imiter ces derniers. Par conséquent, la

déviance des énoncés mimétiques par rapport à la logique des énoncés de réalité coïnciderait avec des marqueurs de fictionnalité dont les récits à la première personne seraient en général dépourvus, à savoir les techniques de représentation de la vie intérieure des personnages, telles que, par exemple, l'emploi du discours indirect libre et du monologue intérieur³.

- 2 En réponse à la proposition théorique de Käte Hamburger, un certain nombre de critiques, au rang desquels figurent Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer, ont souligné le caractère purement indiciaire de ces marqueurs de fictionnalité, contestant ainsi la thèse selon laquelle les œuvres d'où ils seraient absents se situeraient en dehors du champ littéraire⁴. Comme le remarque Gérard Genette, « une telle exclusion devrait, par contagion, s'étendre à toutes les formes de *'mimèsis formelle'*. Or, dans une large mesure, le récit de fiction hétérodiégétique est une *mimèsis* de formes factuelles comme l'Histoire, la chronique, le reportage – simulation où les marques de fictionnalité ne sont que des licences facultatives dont il peut fort bien se priver »⁵. Inversement, il n'est pas du tout évident que les indices de fictionnalité soient totalement absents des récits homodiégétiques. Ainsi certains critiques ont-ils montré la présence des techniques fictionnelles de focalisation interne du personnage dans de nombreux récits rétrospectifs où le narrateur met l'accent sur l'écart existant entre son moi présent et son moi passé⁶.
- 3 Les contre-arguments de Genette et de Schaeffer s'inspirent des réflexions de John R. Searle, pour qui le discours de la fiction consiste en une feintise ludique partagée⁷. Selon Searle, la différence entre récits fictionnels et récits factuels n'est pas d'ordre sémantique, mais d'ordre purement pragmatique, en ce sens que l'éventuel statut fictionnel d'un texte narratif émanerait du cadre pragmatique de sa réception, prédéfini par le contexte culturel et activé par l'intention de l'auteur. Le but d'un producteur de fiction serait de feindre sans tromper, ou autrement dit, de créer un univers imaginaire dans lequel le lecteur puisse s'immerger sans croire pour autant qu'il s'agisse de l'univers réel.
- 4 À la différence de Schaeffer, dont l'adhésion à la position de Searle est inconditionnelle, Genette, tout en lui reconnaissant le mérite d'avoir montré que les critères sémantiques ne suffisent pas à définir le statut fictionnel d'un récit, insiste sur le fait que le paramètre de l'intentionnalité ne peut rendre compte ni de l'existence des textes qui incarnent un « état involontaire de la fiction ⁸ » – tels que, par exemple, certains récits mythologiques – ni de l'éventualité que le dispositif fictionnel d'une œuvre puisse échouer à cause de l'incapacité du destinataire à le déchiffrer correctement.⁹ Schaeffer répond à ce type d'objection en affirmant que lorsqu'un récit de fiction ne fonctionne pas comme tel – c'est-à-dire, lorsqu'une feintise ludique n'est pas partagée –, il cesse d'être une fiction pour devenir un leurre¹⁰. Cependant, les choses peuvent parfois s'avérer plus complexes, du moins en ce qui concerne les récits à la première personne. Prenons par exemple le cas de la *Vie de Lazarille de Tormes*, œuvre qui pour certains critiques marque la naissance même du roman à la première personne. Comme le remarque l'un des plus illustres spécialistes du genre picaresque, Francisco Rico, l'auteur anonyme du *Lazarille* obéit à une double impulsion en publiant son ouvrage : d'une part, inspiré par un projet esthétique révolutionnaire, il présenta son texte comme l'autobiographie authentique d'un simple gueux ; d'autre part, soucieux de voir son mérite littéraire reconnu, il donna aux lecteurs les plus avertis des indices pour une lecture fictionnelle de son récit (en l'occurrence, l'emploi de matériaux narratifs préexistants)¹¹. Ainsi, il est très probable que certains parmi les premiers destinataires de l'ouvrage l'aient lu comme une

autobiographie et d'autres comme un roman ; d'autres encore auraient pu se poser des questions sur son statut et hésiter entre ces deux lectures, du moins il est impossible de l'exclure. Cette circonstance ne contredit pas la thèse soutenue par Searle et Schaeffer : nous avons précisé que l'auteur du *Lazarille* créa les conditions pour que son acte de feintise ludique fût partagé. Néanmoins, tous les lecteurs n'étaient pas conviés à participer à ce jeu littéraire, seuls l'étaient ceux dont dépendait, pour ainsi dire, la réception à long terme du texte : les hommes de lettres. Quant aux autres, ils étaient destinés soit à tomber dans le piège tendu par l'auteur, soit à rester dans un état d'indécision quant à la véritable nature du récit. Cela nous suggère l'hypothèse selon laquelle la dimension partagée des feintises ludiques, tout en restant toujours une condition nécessaire au bon fonctionnement des dispositifs fictionnels, pourrait changer de degré et, par conséquent, de signification, suivant les contextes culturels et les intentions autoriales elles-mêmes. Rien n'empêche l'auteur d'un récit à la première personne de proposer une double lecture, factuelle et fictionnelle, de son œuvre¹², et certainement pas les distinctions taxonomiques, par ailleurs toujours précieuses, des linguistes et des poéticiens. L'acte de feindre et de tromper, partagé ou non, n'a pas toujours les mêmes causes et les mêmes effets. C'est justement ce que nous essaierons de montrer en nous basant sur quelques récits français du dix-septième siècle écrits à la première personne : la *Première journée* (1623) de Théophile de Viau, *Le Page disgracié* (1642) de Tristan L'Hermite, *L'Orphelin infortuné* (1660) de César François Oudin de Préfontaine et *Les Aventures* (1677) de Charles Coypeau Dassoucy, divisées en deux volumes, *Les Aventures de Monsieur Dassoucy* et *Les Aventures d'Italie*.

Autobiographies ou romans ?

- 5 La particularité des textes cités ci-dessus, appartenant tous au genre narratif des histoires comiques¹³, tient dans l'équivocité de la relation qui unit l'instance auctoriale et l'instance narrative. Cette relation n'est définie ni par un pacte autobiographique ni par un pacte romanesque. Dans les trois premiers textes, le héros-narrateur ne porte pas de nom, ce qui empêche de déterminer si son rapport avec l'auteur est d'identité ou d'altérité¹⁴. De surcroît, Théophile, Tristan et Préfontaine scellent ce caractère équivoque de la voix narrative par la teneur des écrits péritextuels ou incipitaires qui accompagnent leurs récits. Théophile, par exemple, en plaçant son texte en tête de la seconde partie de ses œuvres, tout de suite après une préface où il s'épanche longuement sur les persécutions qu'il a endurées, semble vouloir encourager le lecteur à l'identifier avec le héros-narrateur, qui au chapitre II raconte comment il a été chassé de la Cour à cause des complots de ses ennemis. De plus, le premier chapitre constitue un véritable manifeste poétique, ce qui investit le narrateur du rôle de porte-parole de l'auteur. Comme le remarque Joan DeJean, « si lui, écrivain, introduit un 'art poétique' par l'entremise de la voix de son narrateur, il peut être sûr que ce narrateur sera assimilé à l'écrivain Théophile de Viau, aussi bien dans le premier chapitre que dans le reste des *Fragments* »¹⁵. Cependant, le véritable début du récit, l'*incipit* du chapitre II, présente tout de suite un indice de fictionnalité plutôt marquant, à savoir l'emploi de verbes de situation dans des énoncés qui portent sur un événement dont l'occurrence est laissée dans l'indétermination :

Ce jour-là, comme le ciel fut serein, mon esprit se trouva gai [...] Ayant passé l'heure ordinaire de mon sommeil, je me levai [...]¹⁶.

En outre, la suite du récit inclut de longs dialogues rapportés en discours direct, autre marqueur de fictionnalité bien connus des critiques, et l'on ne peut s'empêcher de remarquer que les deux personnages qui accompagnent le narrateur dans son exil portent des noms fictifs : Sydias et Clitophon. Ainsi, d'un côté, Théophile utilise le péri-texte et l'incipit pour suggérer la nature autobiographique de la *Première journée* et, de l'autre, il parsème son texte d'indices de fictionnalité afin d'en souligner l'inspiration romanesque.

- 6 Pour ce qui concerne *L'Orphelin infortuné*, on se trouve face à une attitude auctoriale tout aussi équivoque. Dans l'épître dédicatoire adressée au Sieur de la Boissière, Préfontaine présente son ouvrage comme une autobiographie romancée :

Monsieur,

Les témoignages que vous m'avez donnés d'avoir agréable un amas des parcelles dont je vous ai entretenu de vive voix me fait prendre la liberté de vous présenter cet *Orphelin*, que j'ai tâché, malgré toutes ses afflictions, de rendre un peu gai pour vous aller visiter. Je l'ai même habillé à la romanesque et tellement déguisé qu'il n'y aura que de vous seul de qui il puisse être reconnu, ce qu'il lui suffira, puisque ce n'est que de vous, Monsieur, qu'il espère favorables œillades¹⁷.

Il est évident que le message contenu dans ces lignes s'adresse moins au destinataire de l'épître dédicatoire qu'au lecteur, qui sera amené à se poser des questions sur le statut générique du récit : s'agit-il d'une autobiographie ou d'un roman ? Où s'arrête l'inspiration autobiographique et où commence la dimension romanesque ? En d'autres termes, cette dédicace a le caractère d'une véritable préface auctoriale, tandis que l'avertissement au lecteur qui la suit, où Préfontaine se présente comme le simple rédacteur des aventures que l'Orphelin lui a racontées oralement, a une fonction purement dénégative : rétablir une certaine distance entre la figure de l'auteur et la figure du narrateur¹⁸.

- 7 La stratégie adoptée par Tristan est similaire, bien qu'elle se distingue par un plus haut degré de subtilité sur le plan métanarratif. Dans le *Prélude du page disgracié*, le « je » narrateur s'adresse à un certain Thirinte pour lui annoncer qu'il a enfin décidé de contenter son désir de connaître l'histoire de sa vie. Le récit qui va suivre est décrit comme une histoire absolument véridique :

La Fable ne fera point éclater ici ses ornements avec pompe ; la Vérité s'y présentera seulement si mal habillée qu'on pourra dire qu'elle est toute nue. On ne verra point ici une peinture qui soit flattée, c'est une fidèle copie d'un lamentable original, c'est comme une réflexion de miroir¹⁹.

Ces déclarations ont été parfois interprétées comme une forme de pacte autobiographique²⁰. Néanmoins, il ne s'agit pas là, à proprement parler, d'énoncés auctoriaux, car ce « prélude » porte la mention de « chapitre I », ce qui implique que l'on n'est pas dans le champ prétextuel de l'ouvrage, mais à l'intérieur même du texte. En d'autres termes, c'est le narrateur qui parle ici, et non pas l'auteur. Or, étant donné le fait que dans les volumes de l'époque ce type de propos figuraient habituellement dans les préfaces, avis au lecteur, épîtres dédicatoires, etc., il est légitime de penser que si Tristan les a placés à l'intérieur du texte narratif, c'est en raison d'une stratégie consciente de dénégation : affirmer et nier à la fois la dimension autobiographique, ou romanesque, de son récit à la première personne. Cette invitation à une double lecture du *Page disgracié* est réitérée tout au long de l'ouvrage, car, à l'instar de ce qui aura lieu plus tard dans *L'Orphelin infortuné*, ce n'est pas seulement le héros-narrateur qui ne porte pas de nom, mais aussi tous les autres personnages de l'histoire, dénommés eux-mêmes par des périphrases (« Un gentilhomme assez illustre prince du monde », etc.), de façon à ce que

le lecteur reste libre de les envisager comme des êtres de fiction ou comme des individus réels²¹.

- 8 En schématisant un peu ce qui précède, on pourrait dire que les stratégies de Théophile, Tristan et Préfontaine consistent, d'une part, à suggérer la possibilité d'une lecture romanesque de leurs récits à la première personne par l'absence d'identité onomastique du héros-narrateur et, d'autre part, à utiliser le périphrase ou l'incipit pour orienter le lecteur vers une interprétation autobiographique. Or, dans le cas de Dassoucy, c'est exactement l'inverse qui se produit : il n'hésite pas à endosser l'identité onomastique du héros-narrateur, mais utilise la préface du premier volume des *aventures* pour désavouer la véracité de son récit : « Je suis le héros véritable de mon roman²² », écrit-il afin d'éviter tout malentendu... La dimension équivoque de la voix narrative n'en est que renforcée, car l'identité du narrateur et la nature des faits racontés ne sont plus entourées d'une aura d'indétermination, mais deviennent l'objet d'une double revendication, revendication à la fois de leur vérité et de leur fausseté, de leur caractère réel et de leur inspiration fictionnelle. Il s'agit là, à proprement parler, d'un exemple d'*autofiction*, c'est-à-dire, si l'on accepte l'usage moins restrictif de cette notion²³, d'un texte narratif écrit à la première personne par un auteur qui, tout en s'identifiant sur le plan onomastique avec le héros-narrateur, refuse de certifier l'authenticité autobiographique de son récit.

Dissimulation autobiographique et simulation romanesque

- 9 Les différents phénomènes métanarratifs que l'on vient de décrire sont habituellement considérés par les poéticiens comme l'apanage de la littérature contemporaine. La question se pose alors de savoir pourquoi, au dix-septième siècle, il existe un ensemble de textes qui, en avance sur leur temps, mettent en pratique des stratégies paratextuelles aussi équivoques. Une première réponse à cette question se trouve dans la tradition rhétorique qui proscrivait l'acte de parler de soi en dehors des domaines du récit historique, du discours politique et de la confession spirituelle. Cette tradition remontait aux traités rhétoriques de l'antiquité, qui n'autorisaient l'exercice de la parole autobiographique qu'aux personnages publics ayant déjà atteint un âge avancé²⁴. À l'époque de la Contre-Réforme, cette licence s'élargit à tous ceux qui, suivant l'exemple de saint Augustin, avaient pour dessein de faire le récit édifiant de leur itinéraire spirituel. Ainsi, le choix de parler de soi dans une perspective à la fois privée et séculière ne pouvait que soulever des problèmes de légitimité morale. Des traces de cette condamnation de la parole autobiographique se trouvent déjà chez Montaigne²⁵ ; elles réapparaissent à la surface des récits dont il est question dans ces pages. Dans le chapitre introductif du *Page disgracié*, le narrateur (ou Tristan lui-même ?) s'empresse de devancer les critiques à son entreprise autobiographique en rappelant que même l'un des auteurs les plus illustres de son temps avait déjà dû essayer de pareils reproches :

[...] que dira-t-on de ma témérité d'avoir osé moi-même écrire ma vie avec un style qui a si peu de grâce et de vigueur, vu qu'on a bien osé blâmer un des plus excellents esprits de ce siècle, à cause qu'il se met quelquefois en jeu dans les nobles et vigoureux essais de sa plume ?²⁶.

On retrouve la même hantise dans la préface des *Aventures d'Italie* de Dassoucy :

Je sçay bien que ce n'est pas une petite entreprise pour un particulier comme je suis de vouloir intéresser le public à lire une Histoire ; c'est sans doute tout ce que le

plus grand homme et le plus nécessaire à l'Etat pourrait faire, et qu'à moins de déguiser la vérité, les plus beaux esprits n'oseroient entreprendre²⁷.

- 10 La conclusion de ce court extrait nous fournit une première clé de lecture pour décrypter la dimension équivoque propre à la voix narrative de ces quatre textes rédigés à la première personne. L'on peut estimer qu'au dix-septième siècle, lorsqu'il s'agit d'écrire un récit de vie en dehors du cadre donné par les genres des Mémoires historiques et des autobiographies religieuses, la nécessité d'adopter certaines formes de dissimulation s'impose. Mais ce n'est pas là, croyons-nous, la seule explication qu'on peut donner des stratégies mises en œuvre par ces auteurs. Il suffit de prononcer les noms de Théophile, Tristan et Dassoucy, tous familiers aux historiens du libertinage, pour qu'une deuxième réponse surgisse spontanément : si les auteurs de ces récits à la première personne se cachent derrière un « je » au statut incertain, c'est parce que les interdits qui pèsent alors sur la parole autobiographique n'en sont que plus menaçants dans le cas d'un discours personnel d'origine libertine²⁸. Le cas de Préfontaine ne fait que confirmer cette perspective interprétative, les critiques ayant toujours considéré *L'Orphelin infortuné* comme un roman marqué par l'empreinte du libertinage²⁹.
- 11 Or, si l'on accepte cette hypothèse de lecture, il n'est pas interdit de voir dans l'équivocité de la voix narrative de ces récits un exemple particulièrement parlant des pratiques de simulation et de dissimulation propres au libertinage du dix-septième siècle. Le caractère indissociable du lien qui unit ces différentes pratiques a été récemment souligné par Jean-Pierre Cavaillé dans un ouvrage au titre révélateur : *Dis/simulation*³⁰. En prenant appui sur les définitions de la simulation et de la dissimulation données par des auteurs comme Torquato Accetto (« On dissimule ce qui est, on simule ce qui n'est pas »³¹), Francesco da Buti (« La simulation consiste à feindre qu'est vrai ce qui ne l'est pas, la dissimulation à nier ce qui est vrai »³²) ou Isidore de Séville (« Celui qui simule, veut paraître faire les choses qu'il ne fait pas. Celui qui dissimule, ne veut pas paraître faire les choses qu'il fait »³³), Jean-Pierre Cavaillé parvient à proposer une notion unitaire des deux concepts, fondée sur le rapport de tension dialectique qu'ils entretiennent entre eux : « Dis/simulations, on l'aura compris, pour aller plus vite, et parce que l'on conçoit combien il est difficile de séparer et de dissocier ces deux manières d'agir, au-delà de l'évidente attraction verbale et sémantique qui les unit et les confond : car comment couvrir ce qui est, sans feindre ce qui n'est pas ? Comment dissimuler le trouble, si l'on ne simule pas la quiétude ? Comment dissimuler que l'on sait, sinon en simulant l'ignorance ? »³⁴ Cette pratique de la dis/simulation n'est réductible ni à un art consommé du mensonge ni à une simple forme d'hypocrisie. Comme le souligne Jean-Pierre Cavaillé, le but de celui qui simule ou dissimule n'est pas d'aller contre sa pensée, mais de parler « à côté » de ce qu'il pense, tout en prenant garde à ce que ce qu'il dit de façon oblique réponde à ce qu'il pense comme vrai : « Dans tous les cas l'accord doit être préservé entre ce qui est pensé vrai et ce qui est signifié. L'équivocité des signes rend possible ce procédé de diversion ou de leurre sans mensonge, et elle peut être travaillée systématiquement de manière à ce que l'auditeur soit maintenu dans l'ignorance, embarrassé ou abusé, alors que le locuteur reste en accord avec lui-même : il suffit que, par un biais au moins, ce qu'il signifie réponde à sa pensée. »³⁵ Étant donné l'inspiration libertine de notre corpus de textes, il est légitime de se demander si leur équivocité narrative n'est pas du même ordre que celle qui active le « procédé de diversion ou de leurre sans mensonge ». Rien de plus naturel, en effet, que d'interpréter cette relation ambiguë comme une forme de dis/simulation dont le but serait non pas de feindre ce que l'on n'est pas, mais de se

représenter différent de ce que l'on est. En paraphrasant le propos de Cavallé, on pourrait se demander : comment simuler qu'on est différent de ce que l'on est, sinon en dissimulant en partie ce que l'on est ?³⁶

- 12 Encore faudrait-il souligner que l'inspiration libertine de nos auteurs peut servir d'explication non seulement à leurs stratégies de simulation et dissimulation, mais aussi au choix même d'écrire des récits à la première personne. L'on connaît bien, en effet, la propension des auteurs libertins à employer le « je », signe de leur aspiration à une autonomie morale et intellectuelle³⁷. Or, cette tendance au discours à la première personne devient parfois l'instrument de manœuvres de défense contre les censeurs et les détracteurs, interlocuteurs habituels des écrivains libertins. Par un apparent paradoxe, ceux qui ont le moins droit à s'exprimer par le biais du pronom à la première personne sont aussi ceux qui en ont le plus besoin. C'est ce que nous laisse entendre Dassoucy dans la préface des *Aventures d'Italie*, lorsque, après s'être excusé auprès du lecteur pour avoir osé mettre par écrit l'histoire de son séjour transalpin, il justifie sa démarche par la nécessité de répondre aux attaques dont il a été victime :

[...] c'est par cette genereuse audace qui est fondée sur une suite de persécutions qui n'ont point d'exemple, que j'espère me rendre considerable à la postérité ; puisque malgré les efforts de ceux qui pour leur honneur font bien de fermer les yeux à mes estranges Avantures, elles seront leües et elles seront releües tant que le monde sçaura lire. Le temps et la patience t'en apprendront le secret³⁸.

- 13 Comme on le sait, à l'intérieur du récit des *Aventures*, ce mélange paradoxal de témérité et de prudence dissimulatrice s'exprime par une attitude constamment ambiguë à l'égard des accusations principales adressées à l'auteur, en particulier, d'être un pédéraste et un athée. Tout en prétendant démentir les réquisitoires dont il a été la cible, Dassoucy oscille constamment entre le déni formel et la reconnaissance implicite des fautes qu'on lui reproche³⁹, comme s'il voulait convaincre de son innocence les lecteurs naïfs – les « simples », selon sa propre terminologie – et revendiquer sa liberté de mœurs et de pensée vis-à-vis des lecteurs déniaisés – les « habiles »⁴⁰. Démarche apparemment contradictoire, certes, mais au fond parfaitement cohérente avec la conception que l'auteur a de son style burlesque, dont il dit que « le sens qui est caché vaut souvent mieux que le sens littéral⁴¹ », et que « ce n'est pas pour tout le monde qu'[il] écri[t] ainsi, mais seulement pour ceux qui ont assez de finesse pour [le] déchiffrer »⁴².
- 14 Ainsi le « je » des *Aventures* pourrait-il être considéré, alternativement, comme faussement autobiographique, c'est-à-dire romanesque, ou comme faussement romanesque, c'est-à-dire autobiographiques, selon que le sujet de ses anecdotes et de ses digressions est destiné au public des « simples » ou au cercle restreint des « habiles ». En ce qui concerne ces implications idéologiques du double statut du « je » libertin, l'exemple de la *Première journée* de Théophile est encore plus révélateur. Il s'agit là aussi d'un texte auto-apologétique dicté par le double projet de se défendre des accusations de libertinage sans pour autant renoncer entièrement à sa propre identité libertine. Or, tout au début du deuxième chapitre, on peut lire une courte digression du narrateur au sujet de l'influence que les conditions météorologiques exercent sur son humeur⁴³. Cette digression fut considérée comme une preuve de l'impiété de Théophile d'abord par le Père Garasse⁴⁴, puis, au cours du procès contre le poète, par les magistrats. Si, en répondant par écrit au premier, Théophile n'hésite pas à endosser l'entière responsabilité des propos du narrateur⁴⁵, au cours de sa défense au procès il déclare « qu'il n'[a] jamais pris prétexte soubz la lisance poétique d'crire quelque chose en dérision de Dieu »⁴⁶. De la polémique avec Garasse à l'interrogatoire devant les magistrats, le « je » de la *Première*

journal passe d'un statut autobiographique à un statut romanesque (s'il est permis de définir ainsi ce que Théophile appelle « licence poétique »). Ce changement circonstanciel de statut générique résume bien le sens que l'équivocité de la voix narrative peut prendre chez certains auteurs libertins. Cette équivocité leur permet, nous semble-t-il, de donner à la première personne narrative le poids idéologique d'une instance auctoriale tout en leur laissant la possibilité de se démarquer d'elle au cas où une lecture purement autobiographique de leurs récits s'avérerait menaçante pour eux⁴⁷. Parfois, comme dans le cas de l'incipit de la *Première journée* ou des digressions les plus hétérodoxes des *Aventures*, l'inspiration libertine qui aboutit à cette stratégie de dissimulation s'exprime avant tout sur le plan du discours ; d'autres fois, comme dans *L'Orphelin infortuné* et dans *Le Page disgracié*, elle se dévoile plutôt à travers les plis du récit. Cependant, il ne faut pas tomber dans l'erreur qui consisterait à superposer de façon schématique le plan du discours au libertinage d'idées et le plan du récit au libertinage de mœurs. Si les textes dont il est question ici nous apprennent quelque chose à propos du libertinage du dix-septième siècle, c'est justement la difficulté de le scinder en deux courants alternatifs, l'un, centré sur les idées, l'autre, sur les mœurs. Même dans les œuvres d'où semblerait absente toute dimension à proprement parler spéculative, comme *Le Page* et *L'Orphelin*, les choix narratifs des auteurs sous-tendent une véritable pensée, un travail de réflexion personnelle sur l'homme et sur la vie. De plus, à l'époque, le choix même d'écrire des récits à la première personne sans finalité d'édification religieuse ou de témoignage historique implique une vision sécularisée de la condition humaine. En un sens, écrire un récit personnel au dix-septième siècle signifie déjà produire un texte libertin. C'est ce que Préfontaine semble vouloir nous suggérer à la fin de son ouvrage, lorsque le narrateur, passant soudainement de la première à la troisième personne, résume la morale de son récit par une comparaison ironique avec le sacrement de la confession :

[...] si quelqu'un, au lieu de plaindre les souffrances de ce pauvre orphelin, voulait lui donner le nom de libertin, disant que c'est quelque drôle qui en a bien fait d'autres qu'il ne raconte, il s'en peut informer à lui-même et en avoir pour réponse qu'il a brûlé son habit pour en tuer les poux. Et puis en tiendrez-vous, Monsieur le curieux : chacun n'a-t-il pas son directeur pour les choses secrètes et n'est-il pas permis de dire ce que bon semble pour se divertir ?⁴⁸.

Cette comparaison sous-tend une opposition entre le discours autobiographique religieux et le discours autobiographique profane. Préfontaine semble vouloir nous dire que si le premier implique de la part du locuteur une disponibilité narrative sans retenue et un respect inconditionnel de la vérité, le deuxième lui laisse en revanche la liberté de choisir l'objet de son récit et la façon dont il veut l'aborder. Le fait de légitimer le discours autobiographique profane en soutenant l'idée que chacun a son « directeur » pour « les choses secrètes » constitue clairement un détournement de sens : loin d'être complémentaires l'un par rapport à l'autre, ces deux types de discours entretiennent un rapport d'altérité et d'antagonisme. Dans cette perspective de lecture, la revendication du droit de « dire ce que bon semble pour divertir » constitue, elle aussi, une forme de dissimulation. Par ailleurs, on peut supposer que pour Théophile, Tristan et Dassoucy aussi l'adoption d'un registre comique puisse représenter une dénégaration du sérieux de leur démarche narrative libertine.

- 15 La dimension d'équivocité à la fois narrative et idéologique propre à ces textes libertins du dix-septième siècle revêt à nos yeux un intérêt non négligeable en ce qui concerne le statut des récits à la première personne. On peut tirer une première conclusion de l'analyse des circonstances historico-littéraires qui ont vu naître cet ensemble d'œuvres.

En France, les récits autodiégétiques centrés non pas sur un itinéraire spirituel ou sur un parcours politique, mais sur une histoire personnelle, étaient quasiment inexistantes avant la parution de la *Première journée*, fussent-ils factuels ou fictionnels⁴⁹. Pour trouver des exemples de ce type de narration, les écrivains de l'époque devaient se tourner vers la production littéraire de l'Antiquité (le *Satiricon* de Pétrone et les *Métamorphoses* d'Apulée), ou bien du côté de l'Espagne, où les romans picaresques avaient fait de l'emploi personnel du récit autodiégétique leur principal trait distinctif. Ainsi, il est possible de voir dans les stratégies libertines mises en œuvre par nos auteurs une étape importante de l'évolution d'une conscience autobiographique moderne, et cela indépendamment de la vérité ou de la fausseté de leurs récits. Le corollaire de cette hypothèse est la relative autonomie, du point de vue phylogénétique, des récits autodiégétiques fictionnels par rapport aux récits autodiégétiques factuels. Les textes de Théophile, Tristan, Préfontaine et Dassoucy démontrent que, contrairement à l'idée reçue selon laquelle le roman à la première personne ne serait qu'un produit dérivé du genre de l'autobiographie, la fiction autodiégétique peut représenter une modalité autonome de représentation du moi, ou mieux, une démarche narrative alternative à la démarche autobiographique proprement dite⁵⁰. Il s'agit là d'un fait qui ne se circonscrit pas à l'époque qui précède l'épanouissement du genre de l'autobiographie. Il suffit de penser aux exemples récents d'autofiction, mais on pourrait également citer certains récits du vingtième siècle où le rapport entre auteur et narrateur se caractérise par la même indétermination onomastique que celle que nous avons observée chez Théophile, Tristan et Préfontaine⁵¹, ou encore, on pourrait se référer aux romans à la première personne dont certains éléments du paratexte – journaux intimes, correspondances, interviews, etc. – révèlent, en dépit de la différence entre nom de l'auteur et nom du narrateur, l'intention auctoriale de créer une instance narrative comparable à celle qui caractérise les ouvrages autofictionnels : « C'est moi et ce n'est pas moi ».⁵²

- 16 Loin de constituer une catégorie à part dans le cadre des différents sous-genres narratifs⁵³, les textes de Théophile, Tristan, Préfontaine et Dassoucy incarnent une tendance assez répandue dans les récits à première personne qui ne sont pas ouvertement autobiographiques. Certes, dans les histoires comiques du dix-septième siècle, l'équivocité de la voix narrative ne remplit pas la même fonction que dans les romans à la première personne ou les autofictions des époques plus récentes. Cependant, à y regarder de près, les éléments de continuité se révèlent plus forts que les points de rupture. Si, d'une part, l'ambiguïté générique des récits du dix-septième siècle s'explique non seulement par une stratégie libertine de dissimulation, mais aussi par la présence d'une authentique vocation romanesque (en témoignent les nombreux marqueurs de fictionnalité que l'on trouve même dans les textes les plus vraisemblablement autobiographiques, comme, par exemple, *Le Page disgracié*), d'autre part, le penchant vers l'autofiction de certains romans à la première personne des siècles plus récents implique nécessairement, que ce soit de façon intentionnelle ou non, une logique dissimulatrice. Au demeurant, l'acte même sur lequel se fonde le dispositif mimétique des récits autodiégétiques fictionnels, la *substitution d'identité narrative*, pourrait être défini, lui aussi, par une formule calquée sur celles qui décrivent la pratique du secret au dix-septième siècle : comment simuler qu'on est autre que ce que l'on est, sinon en dissimulant ce que l'on est ?

NOTES

1. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1957), trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Éd. du Seuil, 1986.
2. Hamburger emprunte le concept de « je-origine » au philosophe du langage Karl Bühler. Selon la théorie de Bühler, le « je-origine » est le centre d'orientation des actes énonciatifs déterminé par l'ici et le maintenant du sujet locuteur.
3. *Ibid.*, p. 72-124. Le corollaire de cette conception est que la fiction constitue « le seul espace cognitif où le je-origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme tel » (*ibid.*, p. 88). Sur les marqueurs de fictionnalité, lire aussi Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), trad. de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981 ; *Id.*, *Le Propre de la fiction* (1999), trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001, p. 167-200 ; Ann Banfield, *Phrases sans paroles : théorie du récit et du style indirect libre* (1982), trad. de l'anglais par Cyril Veken, Paris, Seuil, 1995, et Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 263-264.
4. *Ibid.*, p. 264-268, et Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 90-91.
5. *Ibid.*, p. 90.
6. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 167-170 ; Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1981, p. 25-26 ; Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 267-268 ; Gérard Genette, *op. cit.*, p. 78.
7. John R. Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », in *Sens et expression* (1979), trad. de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Minuit, 1982, p. 101-120.
8. Genette, *op. cit.*, p. 61.
9. *Ibid.*, p. 60.
10. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 145 sqq.
11. Francisco Rico, *La Novela picaresca y el punto de vista* [1970], nouv. éd. revue et augmentée, Barcelone, Seix Barral, 1989, p. 95-129.
12. À ce propos, nous ne pouvons pas être tout à fait d'accord avec Dorrit Cohn, qui soutient que « les récits à la première personne ne sont en général ni écrits ni lus, comme des demi-autobiographies ou des demi-romans ; ils sont proposés et reçus soit comme l'un soit comme l'autre, même lorsque on ne les prend pas pour ce qu'ils étaient censés être » (*Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 60).
13. Ces textes font tous partie du corpus étudié par Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981.
14. Selon la terminologie de Philippe Lejeune, il s'agirait de la catégorie *Pacte = 0* (*Le pacte autobiographique*, [1976], nouv. éd. augmentée, Paris, Seuil, 1996, p. 30).
15. Joan DeJean, « Une autobiographie en procès. L'affaire Théophile de Viau », *Poétique*, 45, 1981, p. 447.
16. Théophile de Viau, *Première journée*, éd. Guido Saba, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, H. Champion, 1999, p. 13.
17. César-François Oudin de Préfontaine, *L'Orphelin infortuné ou Le Portrait du bon frère*, Francis Assaf, éd., Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1991, p. 3 (c'est nous qui soulignons).
18. Gérard Genette appelle ce type de préface « auctoriale dénégative », et la range parmi les *Préfaces fictionnelles* in *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 72 et 82.
19. Tristan L'Hermitte, *Le Page disgracié*, Jean Serroy, éd., in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, H. Champion, 1999, p. 207.

20. Bérangère Parmentier, « L'espérance dans *Le Page disgracié* : une 'fable incertaine' », *Revue des Sciences Humaines*, 254, 1999 : « Morale et fiction aux XVII^e et XVIII^e siècles », p. 23-24.
21. On trouve néanmoins une exception remarquable à cette pratique de la périphrase. Il s'agit du récit de la séparation du Page d'avec le valet irlandais qui lui a rendu de précieux services lors de ses mésaventures anglaises. après s'être limité, pendant plusieurs dizaines de pages, à le désigner par l'expression « mon Irlandais », le narrateur décide, comme pour lui rendre hommage, de rendre publique son identité : « Il était né près de Limerick, fils d'un assez honnête fermier ; son nom était Jacob Cerston » (Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*, éd. cit., p. 331). cet épisode est d'autant plus remarquable que le narrateur raconte comment il a lui-même révélé son identité à l'Irlandais avant de le quitter, alors même que le lecteur ne la connaîtra jamais : « [...] avec beaucoup de remerciements de ses services, je me séparai de lui : ce ne fut pas toutefois sans que ce pauvre garçon fit mille cris de douleur qui m'affligèrent, et sans que je lui cesse donné mon nom et mes armes, afin qu'il pût dire chez lui quel était le maître qu'il avait si fidèlement servi » (*ibid.*). Ce passage crée une fêlure dans la dimension romanesque du *Page disgracié* : subitement, par une conception aristocratique de l'identité onomastique, le narrateur amène le lecteur à reconnaître dans son récit à la première personne les indices d'une réalité autobiographique.
22. Charles Dassoucy, *Les Aventures de M. Dassoucy*, éd. Jacques Prévot, in *Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, p. 753.
23. Cet usage est défendu par Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 268-273.
24. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1125 a, Cicéron, *De officiis*, I, 137 et *De senectute*, 9-10.
25. Hugo Friederich, *Montaigne*, trad. de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1968, p. 237-240.
26. Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*, éd. cit., p. 207. Ce passage pourrait se référer à Montaigne, à Théophile ou bien, selon une interprétation récente, à Guez de Balzac (voir Boris Donné, « Tristan et 'un des plus excellents esprits de ce siècle' : note sur le prélude du *Page disgracié* », *Cahiers Tristan L'Hermite*, XXII, 2000, p. 79-84).
27. Charles Dassoucy, 1858, *Les Aventures d'Italie*, Émile Colombey, éd., in *Aventures burlesques de Dassoucy*, Paris, Garnier, p. 209 (c'est nous qui soulignons).
28. En ce qui concerne les récits de Théophile, Tristan et Dassoucy, le lien entre inspiration libertine et stratégies de dissimulation a été mis en évidence par J. DeJean, *Libertine strategies. Freedom and the Novel in Seventeenth-Century France*, Columbus, Ohio State University Press, 1981.
29. Francis Assaf, *Introduction à Préfontaine, L'Orphelin infortuné*, éd. cit., p. XVII.
30. Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, Morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002.
31. Cité dans *ibid.*, p. 11.
32. Cité dans *ibid.*, p. 14.
33. Cité dans *ibid.*, p. 19.
34. *Ibid.*, p. 30.
35. *Ibid.*, p. 16.
36. La nature particulière des pratiques fictionnelles des auteurs libertins a été analysée par Laurence Giavarini dans « Le libertin et la fiction-sorcière à l'âge classique : essai de mise au point », un article à paraître dans *Théories et usages de la fiction (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences ».
37. Jacques Prévot, « Introduction » à *Libertins du XVII^e siècle*, op. cit., p. LXVI-LXVIII. On pourrait élargir l'hypothèse d'un lien entre inspiration libertine et emploi de la première personne narrative à de nombreux autres textes du XVII^e siècle : l'*Histoire comique de Francion* (1623-1633) de Charles Sorel ; *Les Aventures satyriques de Florinde* (1625), anonyme ; *Le Gascon extravagant* (1637)

d'Onésime de Claireville ; *L'Autre Monde* (1657-1662) de Cyrano de Bergerac ; *La Terre Australe connue* (1676) de Gabriel de Foigny ; *Le Zombi du grand Pérou* (1697) de Pierre-Corneille Blessebois, etc.

38. Charles Dassoucy, *Les Aventures d'Italie*, éd. cit., p. 209-210.

39. René Démoris, *Le Roman à la première personne du Classicisme aux Lumières* (1975), Genève, Droz, 2002, p. 124-125, Madeleine Alcover, « Un gay trio : Cyrano, Chapelle, Dassoucy », in *Actes du 4^e colloque du Centre International de Rencontres sur le 17^e siècle. Université de Miami*, « Biblio 17 », 117, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1992, p. 265-275, et Joan DeJean, *op. cit.*, p. 107-119.

40. Dassoucy se sert de cette distinction dans un passage des *Aventures* où il reproche à Chapelle d'avoir répandu la rumeur de son homosexualité pour se protéger lui-même d'une telle accusation, ce qui, à ses yeux, représente une infraction au code de comportement des « fins débauchés » : « Je pardonne à sa dureté aussi bien qu'à la malignité de ses criminelles interrogations, dont il se sert malicieusement pour me railler sur un sujet dont on ne peut jamais faire qu'une fort mauvaise raillerie, et dont les fins débauchés, ne se servent jamais pour s'en mettre à couvert, parce qu'ils savent bien que c'est par ce mauvais jeu que les simples éventent d'autant plus leur misérables défauts, que les habiles, qui connaissent leurs œuvres par leurs paroles, savent très bien de quel bois ils se chauffent, et de quel bois il les faudrait chauffer. » (*Les Aventures*, éd. cit., p. 885).

41. *Ibid.*, p. 276.

42. *Ibid.*, p. 277.

43. « Ce jour-là, comme le ciel fut serein, mon esprit se trouva gai. La disposition de l'air se communique à mon humeur. Quelque discours qui s'oppose à cette nécessité, le tempérament du corps force les mouvements de l'âme. Quand il pleut, je suis assoupi et presque chagrin ; lorsqu'il fait beau, je trouve toute sorte d'objets plus agréables. Les arbres, les bâtiments, les rivières, les éléments, paraissent plus beaux dans la sérénité que dans l'orage ; je connais qu'au changement du climat mes inclinations s'altèrent ; si c'est un défaut, il est de la nature, et non pas de mon naturel. » (Théophile de Viau, *Première Journée*, éd. cit., p. 13).

44. *Apologie du Pere François Garassus, de la Compagnie de Jesus, pour son Livre contre les Athéistes et Libertins de notre siècle, reponse aux censures et calomnies de l'Autheur Anonyme*, Paris, Chappolet, 1624, p. 240-241.

45. « En suite de cette force que le tempérament du corps a sur les mouvements de l'âme, je dis : quand il pleut je suis assoupi et presque chagrin ; je ne dis pas que quand il pleut je me trouve disposé à paillarder, jurer ou dérober [...] Eh quoi ! Père Révérend, vous concluez, en condamnant, que changer d'humeur quand il pleut c'est une impiété, que si par le tempérament du corps le mauvais air donne quelque maladie, il nous faut faire exorciser, qu'avoir la fièvre ou la colique par quelque excès corporel, c'est être obsédé. » (*Apologie de Théophile*, in *Œuvres complètes... op. cit.*, t. II, p. 177).

46. Frédéric Lachèvre, *Le Procès du poète Théophile de Viau. 11 juillet 1623-1 septembre 1625. Publication intégrale des pièces inédites des archives nationales*, t. I, Paris, H. Champion, 1909, p. 388-389.

47. Les implications du procès de Théophile par rapport au statut narratif de la *Première journée* sont analysées dans l'article déjà cité de Laurence Giavarini.

48. Oudin de Préfontaine, *L'Orphelin infortuné*, éd. cit., p. 142.

49. On pourrait citer *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (1538) d'Helisenne de Crenne, dont le statut générique n'est pas moins complexe que celui des récits que nous avons analysés, et le roman néo-latin *Euphormionis Satyricon* (1603-1607) de John Barclay.

50. Les définitions génériques du roman à la première personne ont tendance à hypostasier le type de la pseudo-autobiographie, dont le rôle à l'intérieur du genre n'est pourtant pas aussi dominant. Il faut par ailleurs souligner que les pseudo-autobiographies ont devancé historiquement les autobiographies proprement dites, ce qui devrait nous amener à prendre en

considération non seulement l'influence des récits de vie factuels sur les récits de vie fictionnels, mais aussi l'inverse. René Démoris remarquait déjà « à quel point l'autobiographie véritable est guettée par la fiction qui, en une certaine mesure, lui permet de naître » (*op. cit.*, p. 125). À ce sujet, Paul Ricœur ajoute que c'est « en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après coup » (« L'identité narrative », in *Soi-même comme un autre*, Éd. du Seuil, Paris, 1990, p. 191).

51. Par exemple, *Aurélia* de Nerval, *Nadja* de Breton, *Tropique du cancer* et *Tropique du Capricorne* d'Henry Miller ; mais aussi *À la recherche du temps perdu*, où, comme on le sait, l'identité onomastique entre auteur et narrateur n'est suggérée que sous forme d'hypothèse.

52. Le cas d'*Adolphe* de Benjamin Constant est à ce propos particulièrement intéressant, car le péri-texte et l'épi-texte nous donnent des indications de lecture contradictoires. Dans la préface de la seconde édition du roman, Constant, en réaction aux interprétations à clés de son récit, nie résolument le caractère autobiographique de celui-ci. En revanche, dans son *Journal*, il commente une lecture publique d'*Adolphe* en écrivant : « On a très bien saisi le sens du roman. Il est vrai que ce n'est pas d'imagination que j'ai écrit » (*Journaux intimes*, éd. Alfred Roulin et Charles Roth, Paris, Gallimard, 1961, p. 309). Bien entendu, cette dimension contradictoire du paratexte n'implique nullement que le récit de Constant soit une œuvre au statut générique indéfini, à mi-chemin entre roman et autobiographie. Néanmoins, elle montre que, d'un point de vue génétique, la relation entre écriture romanesque et écriture autobiographique est plus complexe que ce que l'on pourrait croire.

53. C'est la thèse soutenue par Joan DeJean, « Seventeenth-Century Libertine Novels : Autobiographies romancées ? », *L'Esprit créateur*, XIX, 1, 1979, p. 14-25.