



HAL
open science

**“ Effets de réel ” et artifices dans Les illustres Françaises
de Robert Challe : à la recherche d’un langage commun
aux arts**

Sheniz Sezer

► **To cite this version:**

Sheniz Sezer. “ Effets de réel ” et artifices dans Les illustres Françaises de Robert Challe : à la recherche d’un langage commun aux arts. Sciences de l’Homme et Société. 2019. dumas-02890654

HAL Id: dumas-02890654

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02890654v1>

Submitted on 6 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**« Effets de Réel » et Artifices dans *Les Illustres Françaises*
de Robert Challe : à la recherche d'un langage commun
aux arts**

Mémoire de Master II

Sous la direction de Madame Camille GUYON-LECOQ
Présenté par Sheniz SEZER

Parcours : « Esthétique Comparée - arts, lettres, philosophie »

Année universitaire 2018-2019

Sommaire

Introduction	4
« Effets de Réel » et Artifices dans <i>Les Illustres Françaises</i> de Robert Challe : à la recherche d'un langage commun aux arts	
1. Représentation du réel et « artifice »	8
1.1. La mimésis dans <i>Les Illustres Françaises</i> et dans la peinture de l'époque	9
1.2. Les « effets de réel » et les artifices	29
1.3. <i>Les Illustres Françaises</i> réalistes et les détails « oiseux »	41
2. L'invention d'un langage commun aux arts	55
2.1. La conjonction de langages intimement cousus ensemble	56
2.2. Artifice prédictif / Artifice gratuit	84
2.3. <i>Les Illustres Françaises</i> et <i>Le Pèlerinage à l'Île de Cythère</i> : roman réaliste et/ou représentation de l'amour idéal	94
Conclusion	105
Bibliographie	109

« Effets de Réel » et Artifices dans *Les Illustres Françaises* de Robert Challe : à la recherche d'un langage commun aux arts

« Ce qui m'intéresse, c'est le destin de l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné : guettant l'immobilité dans la forme en mouvement, à l'affût du plus léger frémissement dans la figure au repos, demandant à rejoindre le visage derrière le masque, ou cherchant à se reprendre à la fascination vertigineuse des profondeurs pour retrouver, à la surface des eaux, le jeu des reflets. »

Jean Starobinski, *L'Œil Vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 12.

Robert Challe, avec *Les Illustres Françaises*, publiées en 1713, a écrit un chef-d'œuvre qui a marqué tout un siècle et qui a éclairé le chemin de plusieurs grands écrivains de son époque avec ses nouveautés et ses habiletés romanesques. Ce qui rend ce roman exceptionnel, ce n'est pas l'insertion de sept histoires dans un ouvrage unique, ni la diversité de ses personnages dont il tisse soigneusement les portraits psychologiques qui font chaque fois différemment preuve d'une cohérence morale tout au long du récit. Mais, c'est également le fait que Challe construit un univers vivant et vraisemblable dans lequel le lecteur peut facilement se projeter. Le monde fictionnel des *Illustres Françaises* ressemble à un tableau qui reproduit l'aristocratie et la bourgeoisie parisiennes à la fin du XVII^e siècle et pendant la Régence. Challe place dans son roman les luttes quotidiennes de la société : nous y trouvons l'amour, la passion, la galanterie, la séduction, le plaisir, la fidélité, la tristesse, l'angoisse, la faiblesse, la volonté, la joie, le comique, l'aventure, la coïncidence, le malentendu, la sottise, l'oppression parentale, l'ordre social, les mœurs, la loi, le féminisme, la religion, la violence, la guerre, la tragédie, la mort... Autrement dit, tout ce qui appartient à la nature humaine. L'univers romanesque représenté s'enrichit et s'élargit à tel point que le lecteur en devient l'observateur, voire l'auditeur et le spectateur à la fois, qui regarde en témoin les humbles héros et héroïnes vivre et donner forme à leur destin, à la recherche de leur propre bonheur.

Pour donner à son œuvre un tour réaliste, Challe se sert subtilement du pouvoir créatif de la mimésis dans le but d'installer Paris dans une représentation romanesque. La mimésis n'indique pas une imitation plate, mais signifie plutôt une genèse fictive qui représente d'une façon créative la matière qu'il prend pour référence, ce que peuvent être la nature, et tout particulièrement la nature humaine, la société ou tous les aspects de la vie. Dans *Temps et*

Récit Paul Ricœur définit la mimésis comme suit : « L'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue. »¹ Sous le rapport de la trame romanesque, il n'est pas besoin d'y insister davantage, Henri Coulet l'affirme : « ...dans l'ensemble aucune œuvre réaliste jusqu'alors n'avait été aussi solidement construite, aucune n'avait fait paraître cette vérité intéressante et étrange des caractères... »². Par ailleurs, la mimésis se manifeste également dans ce roman sous les espèces d'une interprétation de la réalité sociale : « ... parce qu'en effet ce sont des Français que je produis et non pas des étrangers. »³ écrit, dans sa préface, Challe qui a une grande capacité d'observation et d'analyse de la communauté dont il fait partie. Des événements et des personnages historiques aux lieux géographiques, des lois juridiques aux habitudes galantes, de l'art à la mode, beaucoup de faits et de sujets sont objets de représentation. Challe s'en saisit, les interprète, puis les insère dans son œuvre.

Or, non seulement son intrigue donne à ce roman des allures réalistes, mais également chaque élément stylistique, linguistique et descriptif contribue à constituer une représentation, en d'autres termes une mimésis à la fois romanesque et réaliste. Même les détails paraissant superfétatoires, que nous échouons parfois à catégoriser, peuvent participer à la représentation du réel. Ces éléments sont appelés « effets de réel » par Roland Barthes⁴. Dans son article, devenu justement célèbre, il indique que certains détails dans une œuvre littéraire, ceux qui ne semblent pas à avoir une fonction directe ou indirecte dans la narration, peuvent d'abord passer inaperçus. Cependant, ces détails jouent bien un rôle crucial en tant qu'ils produisent un effet de réel : ils n'ont ni pour finalité de faire beau, ni le but de prédire la suite de l'intrigue, ils sont uniquement là pour « faire réel ». Ils ne dénotent pas le réel, mais ils le représentent, ou pour suivre les mots de Barthes, ils le « signifient ». Il part du principe linguistique selon lequel chaque signifiant évoque un signifié, ce qui veut dire que, dans un texte littéraire, chaque détail ou chaque mot produit une image du réel. Par conséquent, les détails qui n'ont pas de fonction structurale, prédictive, actionnelle ou esthétique ne peuvent plus être jugés comme inutiles.

¹ Ricœur, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 59.

² Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p.290.

³ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p.83.

⁴ Barthes, Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968, Recherches sémiologiques le vraisemblable, p.84-89.

Cela nous amène à la critique de Henri Coulet sur *Les Illustres Françaises* : « certains moments sont moins pleins, parce que les détails matériels sont oiseux. »⁵. Il est vrai que le roman de Challe recèle énormément de détails. Pourtant, est-il juste de les étiqueter comme inutiles ? Barthes nous a montré qu'il était possible de les voir autrement : tout mot compte ; c'est le lien constant entre le signifiant et le signifié qui nous permet de comprendre un texte. Dans ce cas, nous ne pouvons plus estimer qu'une notion soit vaine dans un texte. Henri Coulet ne l'écrit pas clairement, mais les détails matériels dont il parle peuvent correspondre aux éléments stylistiques ainsi qu'aux objets concrets comme les éléments du décor, les vêtements, les bijoux, ou, en d'autres mots, à la matière de la description qui n'aura pas de fonction actionnelle ou communicative. C'est peut-être pour cette raison que Henri Coulet les tient pour futiles : ils masqueraient l'importance d'un moment marquant dans la trame. Néanmoins, au lieu de les évaluer dans un sens péjoratif, nous pouvons, d'une part, les traiter comme des effets de réel, si nous posons qu'ils participent à la représentation du réel, d'autre part, tâcher de questionner davantage la raison de leur présence dans *Les Illustres Françaises*.

Les détails, dont nous ne pouvons pas déterminer le dessein à première vue parce qu'ils ne connotent rien sur l'intrigue ou le contexte, comme l'exemple du baromètre de Flaubert que Barthes donne dans son article mentionné ci-dessus, pourraient avoir d'autres rôles que « faire réels ». On pourrait les considérer, à l'instar des effets de réel, comme des matières qui n'ont peut-être pas forcément d'utilité dans la narration. Pourtant, ils auraient une fonction proprement romanesque et même une autre fonction qui va au-delà du romanesque ; nous proposons ici de les appeler des « artifices » dont l'intérêt reposerait sur ce qu'ils peuvent apporter de plus dans ce roman réaliste. Les effets de réel sont, en quelque sorte, des éléments qui se trouvent dans le texte sans attirer précisément l'attention du lecteur. Quant aux artifices, ils attirent le regard, sensibilisent le lecteur. Nous voyons l'effet de réel, mais nous regardons l'artifice. Il serait placé exprès dans le texte, non seulement pour créer l'illusion de la réalité, mais également pour montrer quelque chose, obtenir un certain effet. Ce sont des procédés qui servent à la fois à reproduire le réel, comme des outils de la mimésis, et à la réformer, voire à l'améliorer.

Ainsi, pourquoi penser que chaque détail n'aurait pas autant d'importance dans une œuvre littéraire, alors que nous essayons de déchiffrer dans un tableau tout symbole comme

⁵ Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p.290.

tout élément qui a parfois l'air d'être dispensé sur la toile, c'est-à-dire, qui semble dépourvu d'importance. Un roman réaliste doit-il être limité à imiter le réel ou autorisé à le reproduire à son gré ? Les détails, que nous appelons les artifices, qui ne se conforment pas à notre conception de la réalité, qui paraissent excessifs, peuvent également avoir d'autres significations. De toute façon, il n'y a pas une seule manière de reproduire le réel. La théâtralité d'un geste, la richesse visuelle d'une description, l'usage d'un certain lexique pourraient donc trouver leur place dans un roman réaliste. Robert Challe pourrait bien utiliser ces artifices dans le but d'inventer une nouvelle façon d'imiter la réalité. Pourquoi conclure, d'ailleurs, qu'un écrivain, qui crée grâce aux mots, n'ajouterait pas des éléments « supplémentaires » non seulement dans un objectif littéraire ou esthétique mais également dans le but déterminé de faire de l'art d'une manière changée ? Par ailleurs, quelle que soit la branche de l'art, il ne faut pas la restreindre à des définitions trop strictes ; l'art ne connaît ni obéissance ni frontière.

Par conséquent, une œuvre littéraire peut bien posséder des qualités théâtrales, plastiques et même musicales que nous pouvons révéler grâce aux artifices. Ainsi, les artifices pourraient établir un lien entre le roman et d'autres branches des Beaux-Arts et leur fourniraient un langage commun. De surcroît, d'une manière ou d'une autre, ils sont également des substances qui font d'un ouvrage une œuvre d'art. Un roman réaliste, par exemple, serait simplement, une imitation fade du quotidien s'il était dépourvu d'artifices romanesques. C'est pourquoi, nous prêterons attention au moindre artifice pour découvrir les raisons de leur présence dans ce roman, qui nous permettra d'éclairer les buts du romancier. Il y a, en effet, peu de chance qu'un maître de l'ordre et de la cohérence, comme Robert Challe, utilise des éléments de manière toute gratuite. De ce fait, nous nous demanderons quels types d'artifices se trouvent dans les *Illustres Françaises*. Nous chercherons à préciser s'ils peuvent être, selon les termes employés par Henri Coulet, « oiseux ». Et s'ils ne les sont pas, nous tâcherons de déterminer les rôles exacts qu'ils jouent dans ce roman réaliste.

Pour répondre à ses questions, nous tâcherons d'analyser la relation entre le réalisme et les artifices. Par la suite, nous essayerons d'examiner le genre des artifices dans *Les Illustres Françaises*. Puis, nous étudierons les rôles que Robert Challe leur fait endosser dans *Les Illustres Françaises*.

1. Représentation du réel et « artifice »

Les relations qui se tissent entre une société donnée et son produit, l'art, ouvrent sur des questions qui se posent peut-être avec une acuité particulière quand l'on aborde les œuvres du début du XVIII^e siècle : l'art peut-il représenter la société ? La société peut-elle créer des liens entre les arts ? Les arts peuvent-ils avoir des éléments en commun ? Comment les arts peuvent-ils transposer la réalité dans leurs œuvres ? Ces questions s'appliquent également à la littérature, et surtout à son fruit récent le roman qui est peut-être le plus parfait parmi les genres artistiques capables de représenter le réel.

La représentation, en d'autres termes, la mimésis, reflète peu ou prou la réalité de l'époque et de la communauté concernées : les conditions de vie, les situations politique et économique, les mœurs et les idées philosophiques forment un concept esthétique commun qui est d'importance majeure dans plusieurs champs artistiques, et ce à différentes périodes. Ainsi, au XVIII^e siècle, nous voyons dans la littérature romanesque les effets des transformations que subit la société française. Robert Challe écrit l'un des premiers romans réalistes du XVIII^e siècle, *Les Illustres Françaises*, que plusieurs écrivains connus prendront plus tard en exemple. Ce chef d'œuvre, lorsqu'il met en scène une communauté formée des nobles et des bourgeois qui nous fait connaître la vie parisienne de l'époque, il l'écrit d'une façon très vivante, qui a même été jugée captivante en son temps. Néanmoins, Challe ne se borne pas à juxtaposer les actions les unes après les autres, il les fusionne habilement avec diverses matières, que nous appellerons ici « les artifices », qui, de conserve, représentent la vision esthétique de son temps et enrichissent la réalité de son roman.

Dans cette partie de notre travail, nous nous focaliserons sur le rapport entre la représentation du réel et les artifices : nous essayerons de montrer le lien entre l'art et le réel en examinant, dans *Les Illustres Françaises*, les représentations communes dans la peinture et le théâtre. En partant du roman de Challe, nous tâcherons également de faire comprendre comment la représentation est assurée dans cette œuvre romanesque et quelles sont aussi bien la place que les fonctions des « artifices » dans le récit. Enfin, nous entreprendrons de voir pourquoi *Les Illustres Françaises* peuvent être un roman réaliste malgré la présence de détails qui ont pu paraître superfétatoires.

1.1. La mimésis dans *Les Illustres Françaises* et dans la peinture de l'époque

« *Histoires Véritables* », c'est ce titre qui nous invite dans l'univers des *Illustres Françaises* au début de l'ouvrage. Il ne doit pas faire référence uniquement à l'authenticité des histoires comme Challe le prétend dans son introduction. Mais, il doit également nous renvoyer à l'intention de l'auteur de créer un monde semblable à celui de l'époque. Non seulement le roman met en scène soigneusement la vie parisienne, du style de vie jusqu'aux lois, mais il condamne également les invraisemblances, qui ne peuvent arriver qu'aux héros extraordinaires. Robert Challe tient à représenter ce que la société est effectivement, ou du moins, ce qu'il en observe. Quand il présente son œuvre comme décalque de vérités vécues, à l'instar de nombreux écrivains contemporains, son intention va probablement au-delà du projet seulement une habitude littéraire à la mode en vogue : il confirme qu'il représente l'élite sociale de la ville ou du moins la jeunesse qui se veut telle et dont la mentalité se manifeste d'une façon réaliste dans cette œuvre. C'est pour cette raison, sans doute, que la vraisemblance des *Illustres Françaises* est la plus importante des raisons qui ont contribué à son grand succès à l'époque. Voici comment Challe explique cette caractéristique de son œuvre :

« On ne verra point ici de brave à toute épreuve, ni d'incidents surprenants ; et cela parce que tout, en étant vrai, ne peut être que naturel. J'ai affecté la simple vérité ; si j'avais voulu j'aurais embelli le tout par des aventures de commande ; mais je n'ai rien voulu dire qui ne fût vrai ; s'il y a quelque chose qui puisse paraître fabuleux, ce sera l'action de Du Puis qui se perce le corps dans la chambre de Madame de Londé ; cependant je n'ai pas dû la taire puisqu'elle est vraie. »⁶

Challe transpose son monde dans la représentation artistique et artificielle. En revanche, il ne s'agit pas d'une imitation fade, il est question de la « mimésis ». L'écrivain imite, s'il produit une intrigue par l'agencement des faits.⁷ La vie réelle affecte la production artistique. Les mœurs, les coutumes, la politique, la vie sociale se manifestent d'une manière ou d'une autre, consciemment ou inconsciemment dans l'œuvre de l'artiste. Eric Auerbach explique ainsi ce phénomène :

« La réalité où les hommes vivent se métamorphose, elle s'élargit, elle s'enrichit de possibilités inconnues, elle devient sans limites. Et elle subit un changement de même nature lorsqu'elle devient objet de représentation. La sphère de vie représentée n'est plus la seule possible, ou une partie de la seule vie possible et nettement circonscrite. Très souvent il y a passage d'une sphère de vie à une autre, et même quand ce n'est pas le cas, on discerne à

⁶ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 85.

⁷ Ricœur Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 59.

l'arrière-plan de la représentation une conscience plus libre qui embrasse un monde illimité. »⁸

Pour la mimésis, en d'autres termes, pour la représentation, la vie réelle est une source d'inspiration et non un principe restrictif à mettre en scène. La mimésis établit un pont entre la production artistique et la vie. De cette façon, nous pouvons trouver des pans entiers de réel représenté dans certaines œuvres. C'est également la raison pour laquelle, pendant certaines périodes dans l'histoire, certains courants esthétiques et artistiques dominant. La société, qui change constamment, cause aussi la transformation de ses œuvres. C'est la façon de l'artiste ou de l'écrivain d'« interpréter du réel à travers la représentation (ou imitation) »⁹. Auerbach insiste sur l'évolution parallèle de l'art de la société. Ainsi, même si un ouvrage n'est pas réaliste au sens où on restreindrait l'idée de réalisme à la représentation effective du réel, même s'il n'emprunte pas son sujet ou son thème à la vie réelle, il est possible de voir dans l'œuvre les effets de cette évolution sociologique et historique. La mimésis n'est pas limitée non plus par le genre ou le style de l'œuvre. Elle n'est donc pas forcément une imitation de la vie véritable, mais signifie davantage l'existence d'une perspective qui marque des périodes et des sociétés. Les œuvres littéraires et artistiques se multiplient et se diversifient dans cette perspective mimétique.

Ainsi, *Les Illustres Française*, publiées en 1713, contiennent en abondance des aspects mimétiques, représentent en grand nombre des réalités de leur temps et se caractérisent donc par un aspect mimétique constant. Jacques Cormier situe certains événements du roman entre les années 1660-1670 et la fin du XVII^e siècle, mais Robert Challe ne s'astreint pas¹⁰ à suivre pour autant un ordre strictement chronologique¹¹. Par ailleurs, cette période coïncide avec l'enfance de Challe (1659-1721), et l'on ressent déjà fortement l'esprit du XVIII^e siècle dans son roman. C'est une époque de grands changements, on s'intéresse moins au courant classique : les conditions politiques, économiques et sociales à la fin du XVII^e siècle et pendant la Régence préparent une ambiance propice aux productions artistiques et littéraires qui pratiquent de plus en plus de « petits » sujets aux yeux de l'Académie. L'éloignement des aristocrates de Versailles, un mode de vie plus libre à Paris, la philosophie des Lumières s'accompagnant d'une authentique libération. L'art commence à se libérer du joug de l'État,

⁸ Auerbach, Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 325.

⁹ *Ibid.*, p. 549.

¹⁰ Voir 1.3. *Les Illustres Françaises réalistes et les détails « oiseux »*, p. 40.

¹¹ Cormier, Jacques, *L'atelier de Robert Challe*, Paris, PUPS, 2010, p.184-185.

et par conséquent l'adhésion étroite aux critères classiques cède la place aux nouveaux courants artistiques. On lit moins de tragédies, mais plus de romans sentimentaux, libertins et comiques ; moins de peintures de grand sujet, mais plus de scènes de genre et de fêtes galantes.

Nous nous intéressons davantage ici à l'intimité, aux sentiments et plus particulièrement à l'amour dans la littérature et la peinture. *Les Illustres Françaises* accueillent plusieurs sujets comme la relation amoureuse, le mariage, le rapt, le mariage clandestin, l'obstacle social devant le mariage, le rapport sexuel avant le mariage qui trouvent leurs racines dans la réalité. Par exemple, le livre d'histoire, *On n'est point pendu pour être amoureux... La Liberté amoureuse au XVIII^e siècle*¹² de Benoît Garnot, examine les relations sentimentales de l'époque en s'appuyant sur les documents officiels et les archives judiciaires, et il traite des coutumes amoureuses, de la manifestation des sentiments, du rapport sexuel, du consentement des parents, de l'Officialité, qui est un tribunal des promesses de mariage, du rapt, du mariage clandestin... Selon Auerbach, la société en transformation « libérait la jeunesse issue de ces couches de tout souci professionnel et politique. »¹³ Par conséquent, l'amour devient la préoccupation principale de la société et, simultanément, il règne davantage dans les œuvres littéraires et plastiques.

De même, grâce à la mimésis, Challe saisit la réalité et la place dans son œuvre. *Les Illustres Françaises* font un panorama de ces sujets : la première histoire de Des Ronais et de Mademoiselle Du Puis illustre l'obstacle parental. L'histoire de Monsieur Terny et Mademoiselle De Bernay et celle de Monsieur De Jussy et de Mademoiselle Fenouil illustrent des thèmes répétitifs comme le rapt et la relation sexuelle avant le mariage. Monsieur Des Prez et Mademoiselle De L'Épine, Monsieur Des Frans et Silvie sont des exemples malheureux du mariage clandestin. Les aventures de Monsieur Du Puis interprètent le libertinage et les promesses de mariage de l'époque. Challe, ayant étudié le droit, fait toute leur place aux conséquences légales des aventures amoureuses. Des Ronais se trouve au tribunal après avoir engrossé son amoureuse. Monsieur De Jussy, accusé de subornation et de rapt, risque la peine de mort, tandis que Mademoiselle Fenouil est condamnée au couvent...

¹² Garnot, GARNOT, Benoît, *On n'est point pendu pour être amoureux... La liberté amoureuse au XVIII^e siècle*, Paris, Belin, 2008, p. 187.

¹³ Auerbach, Erich, *Mimésis La Représentation de la Réalité dans la Littérature Occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 400.

L'amour et la galanterie sont des réalités sociales qui sont pratiquées comme une sorte d'art. Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) définit un « galant » comme suit : « Galant/ante, adj. Honneste, qui a de la probité, civil, social, de bonne compagnie, de conversation agréable. » C'est une manière de savoir-vivre chez les nobles. Dans chaque réunion des jeunes des *Illustres Françaises*, les hommes le pratiquent, sans avoir toujours le dessein déterminé de séduire :

« Tout le monde sortit de la salle, et prit le chemin de la chambre de la bonne femme. Son fils donna la main à Madame de Londé, Des Frans à Madame de Contamine et à Madame de Mongey, et Des Ronais à sa maîtresse. »¹⁴

Par contre, quand il s'agit de plaire aux femmes ou de les conquérir, la galanterie devient un jeu social qui ne nécessite pas obligatoirement qu'on soit sincère. Du Puis, à la suite de sa rupture avec la veuve, lorsqu'il voit de nouveau Madame de Londé, exerce une mise en scène comique de la galanterie. Sans pourtant être honnête dans ses sentiments, il fait des déclarations émues et romantiques, et va jusqu'à verser des larmes pour jouer son jeu afin de la séduire.

« J'ai le don de pleurer auprès des dames quand je veux. Je pleurai là de bonne grâce. Elle prit ma comédie pour une très grande sincérité. Les larmes lui vinrent aux yeux à son tour ; en un mot je la touchai vivement. Elle me fit relever et me fit plaisir ; car le gravier me blessait les genoux. »¹⁵

Les Illustres Françaises se focalisent sur des thèmes comme l'amour, la sensibilité, la galanterie et le libertinage. Le roman cherche parfois à émouvoir explicitement, parfois à faire monter les larmes aux yeux en nous entretenant de séparations ou de morts tragiques, mais il entend parfois nous faire rire. Cependant, comme, dans la société, l'amour est la préoccupation principale, dans le roman, il est aussi le moteur de l'intrigue. La sensibilité est véritablement la trame du roman. Par exemple, les moments d'attendrissement permettent à la narration d'avancer, les obstacles incitent l'amour à grandir, à devenir plus intense. Ce genre d'amour est différent des amourettes. La scène des larmes se réalise lorsqu'il s'agit d'amour véritable : le héros devient une sorte de victime de son propre amour. Si conscient qu'il soit des manœuvres de sa maîtresse et malgré ses efforts pour résister, il finit par céder à l'apparence et au discours touchants et séduisants de sa maîtresse, bien qu'elle ait commis une faute qui devrait normalement dégrader l'amour de son amant. Dans ce genre de passages, nous

¹⁴ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 273.

¹⁵ *Ibid.*, p. 561-562.

remarquons souvent des pleurs, des soupirs et une femme « en désordre » qui fait naître la compassion ainsi que la tension érotique. L'amour et la sexualité créent un va-et-vient entre la tendresse et la sensualité.

Dans ce passage, Des Frans découvre par une lettre anonyme que sa maîtresse, Silvie, n'est pas une jeune fille de bonne naissance qui serait digne de son amour. Croyant qu'il a été abusé par sa maîtresse, il l'humilie, mais l'état émouvant et érotique de son amante l'arrête :

« Je jetai les yeux sur elle dans ce moment ; je me perdis. Elle était encore à mes pieds, mais dans un état à désarmer la cruauté même. Elle était toute en pleurs : le sein qu'elle avait découvert, et que je voyais par l'ouverture d'une simple robe de chambre ; ses cheveux qu'elle avait détachés pour se coiffer de nuit, et qui n'étant point rattachés tombaient tout au long de son corps, et la couvraient toute. Sa beauté naturelle que cet état humilié rendait plus touchante ; enfin mon étoile qui m'entraînait, ne me firent plus voir que l'objet de mon amour, et l'idole de mon cœur. Le puis-je dire sans impiété, elle me parut une seconde Madeleine ; j'en fus attendri, je la relevai, je lui laissai dire tout ce qu'elle voulut, je ne lui prêtai aucune attention ; je n'étais plus à moi. J'étais déchiré par mille pensées qui se formaient l'une après l'autre dans mon esprit, et qui se détruisaient mutuellement ; ou plutôt j'étais dans un état d'insensibilité, qui tout vivant que j'étais, ne me laissait pas plus de connaissance qu'à un homme mort, je restai longtemps dans cet état. »¹⁶

La position pathétique de Silvie fait renoncer Des Frans à sa décision de la quitter. S'il avait pu réussir à l'humilier jusqu'à ce moment, c'est parce qu'il ne la regardait pas. La beauté, l'érotisme et les pleurs attendrissent le héros. Les thèmes sentimentaux et sensuels utilisés ensemble, selon Eric Auerbach, sont également une conséquence d'un nouvel usage littéraire qui lie la sensibilité à l'érotisme au XVIII^e siècle.¹⁷ Dans notre extrait, l'état de désordre physique et psychologique de Silvie crée une tension qui est à la fois affective et sensuelle. Pour les amants, voir leur maîtresse dans cet état que Challe appelle « en désordre » peut être encore plus attirant que de la voir dans une toilette bien apprêtée comme dans le passage suivant qui se passe entre Des Frans et Silvie :

«Elle se jeta à mes pieds toute en larmes. Elle était dans un déshabillé de satin blanc, et dans un état que je lui avais mille fois dit que je trouvais plus galant et plus attrayant que tout autre vêtement ; elle était négligée, mais propre. Je vis bien que son dessein était de me rengager : je lui en sus bon gré dans le moment ; après je regardai cette avance comme une nouvelle trahison. »¹⁴

¹⁶ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 373.

¹⁷ Auerbach, Erich, *Mimésis La Représentation de la Réalité dans la Littérature Occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 397.

Erich Auerbach précise qu'au XVIII^e siècle, le traitement du désordre féminin prend son essor pour évoquer l'érotisme. Comme nous allons voir dans l'extrait suivant, nous trouvons souvent dans la littérature romanesque des motifs comme « caresses surprises, coup de vent, chute, saut qui découvrent une partie normalement cachée du corps de la femme ou qui révèlent un charmant désordre ». ¹⁸ De même, ce désordre fonctionne comme un dispositif qui fait avancer la narration par des aventures sexuelles ou qui inverse l'intrigue : par exemple, il fait oublier sa rage ou son chagrin à l'amoureux en l'attendrissant. Ainsi, dans l'extrait suivant, Des Frans surprend Silvie avec un autre homme dans leur lit ; sur le point de les tuer, il aperçoit le sein de Silvie, ce qui le désarme totalement. Des Frans, attendri, ne parvient pas à faire mal ni à sa maîtresse infidèle ni à son amant.

« Quelle vue ! Quelle rage ! Quel désespoir !¹⁹ Imaginez-vous ce que je devins. Je mis l'épée à la main dans le dessein de les percer l'un et l'autre ; mais un mouvement qu'elle fit me désarma. Je jetai les yeux sur ce sein que j'idolâtrais. Toute ma fureur m'abandonna, je n'écoutai plus ma rage que pour plaindre mon malheur. Peut-on être capable d'une si grande faiblesse ? J'appréhendai de la couvrir de honte, si j'éclatais dans le moment. Je respectai son honneur dans le temps même qu'elle outrageait si cruellement le mien. Je ne pus me résoudre à me venger par une cruauté, qui, quoique légitime dans ce moment, s'accordait si mal avec la tendresse de mon amour, et la générosité de mon cœur. Quelle gloire, me disais-je, de poignarder une femme ? Quelle gloire de se défaire d'un ennemi endormi, hors d'état de faire partager le péril de sa défaite ? »²⁰

Malgré l'abondance des épisodes sensuels et même libertins, le thème de la vertu est aussi souvent abordé. Nous ne pouvons pourtant pas parler d'une véritable fonction moralisatrice de la littérature dans *Les Illustres Françaises*. En effet, les comportements des personnages sont souvent en contradiction avec ce qu'ils défendent au sujet de la vertu. Autrement dit, dans la plupart des cas, le héros ou l'héroïne, lorsqu'ils commettent un acte qui ne serait pas conforme à la chasteté ou à l'honneur, n'assument pas leur responsabilité. D'une façon fataliste, ils font semblant d'être victimes de leur destin, comme s'ils n'avaient pas de contrôle sur eux-mêmes. Ou bien, ils vivent d'une manière hypocrite ; alors que, dans leur milieu social, ils parlent toujours en faveur de la vertu, dans leur vie privée, ils agissent en contradiction parfois totale avec ce qu'ils prétendent interdire. Par ailleurs, les contours de la vertu sont généralement figurés généralement dans un contexte lié encore à la sexualité ou l'érotisme. Par conséquent, la plupart du temps, le personnage est considéré comme vertueux, si une femme n'a pas de relation sexuelle avant le mariage ou si un homme ne rompt pas sa

¹⁸ *Ibid.*, p. 398.

¹⁹ Voir, 2.1. *La conjonction de langages intimement cousus ensemble*, p. 55.

²⁰ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 433-434.

promesse de mariage ou s'il prend la charge de l'enfant né hors mariage. Ceci reflète également un aspect de la réalité, les jeunes du XVIII^e siècles risquent de se trouver dans un couvent, en exil ou au tribunal pour des « crimes » contre la vertu.

Dans *Les Illustres Françaises*, l'une des histoires qui ont la vertu pour sujet principal, est celle de Monsieur de Contamine et d'Angélique. Monsieur de Contamine ne peut pas épouser Angélique parce qu'elle n'est pas d'une naissance aussi élevée que la sienne. Il lui propose donc de devenir sa maîtresse. Malgré ses offres bien généreuses, Angélique ne l'accepte jamais parce qu'elle entend de garder sa vertu à tout prix. Elle se tient, du moins, à cette résolution jusqu'à ce que sa mère tombe malade, et que Monsieur de Contamine leur porte secours et la demande en mariage. Angélique accepte ses secours et commence même à vivre confortablement grâce à son amant, mais elle prétend toujours demeurer vertueuse. Ceci met sa réputation en situation périlleuse, bien difficile à justifier : les gens doutent de son honnêteté. Par exemple, la scène suivante se passe à la foire Saint-Germain, lorsqu'Angélique rencontre Madame la Princesse de Cologny pour qui elle travaillait comme fille de chambre :

« Quand vous m'auriez fait part de votre bonne fortune, comme il me semble que vous le deviez, nous ne l'aurions pas détruite, au contraire Mademoiselle de Vougy, tout l'hôtel et moi en aurions eu la dernière joie ; mais quel est votre mari pour vous le faire prendre si haut ? Ces paroles la jetèrent dans un désordre qui ne se peut exprimer. Je suis encore fille, Madame, poursuivit-elle, d'un air fort embarrassé. Vous êtes encore fille, reprit cette princesse d'un air dédaigneux ? Vous êtes jolie, ajouta-t-elle, en lui tournant le dos et en la regardant avec le dernier mépris ; car elle crut qu'elle était une fille perdue, à qui la débauche fournissait le moyen de le porter si lest. »²¹

En effet, le narrateur ne nous révèle jamais la vérité : était-elle vraiment vertueuse ou hypocrite ? Ou bien avait-elle joué un rôle de femme vertueuse pour faire que Monsieur de Contamine tombe amoureux d'elle ? Car, la vertu est également utilisée comme un motif qui fait que les personnages masculins, même les plus libertins comme dans le cas de Monsieur Du Puis et Madame de Londé, s'éprennent de leurs maîtresses. En tout cas, les dialogues entre Monsieur de Contamine et sa femme Angélique de Contamine, les paroles piquantes de Monsieur de Contamine sur le mariage nous font réfléchir : Monsieur de Contamine, se sent-il dupé ? Et l'est-il ? Le récit est alors un « cas de morale », ce qui ne signifie pas pour autant que le but de Challe soit de faire de la littérature l'instrument d'une authentique moralisation. Il s'agit plutôt de placer le lecteur à l'entrecroisement de la morale et de l'analyse psychologique, qui nous ramène au sentiment plus qu'à la vertu proprement dite.

²¹ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 183.

Monsieur de Contamine parlant du mariage de Du Puis et de Madame de Londé :

« J'en pense, dit-il, que si j'en étais cru, je tiendrais la cérémonie pour faite. Elle la sera toujours assez tôt, reprit Monsieur de Contamine. C'est une étrange chose que le mariage, il change terriblement les objets, tout y perd les trois quarts de son prix. Je vous remercie très humblement de votre bon avis, lui dit l'aimable Dupuis, en lui faisant une profonde révérence. »²²

De la même façon, quand Silvie, trompe Des Frans avec Gallouin, il n'est pas exactement question de perte de la vertu : nous croyons vite à l'innocence de Silvie. Les autres personnages préfèrent, pour justifier Sylvie, incriminer des pouvoirs surnaturels, plutôt qu'accepter le fait qu'une femme honnête et belle comme elle puisse se débaucher. Donc, encore une fois, si un vice a eu lieu, ce n'était pas sous le contrôle du personnage. Silvie elle-même, sans être au courant du collier ensorcelé grâce auquel Gallouin a pu la séduire, croit que cette affaire est la punition de Dieu qui a voulu la châtier pour son orgueil. Dans sa lettre à Gallouin, elle ne se repent pas exactement de l'adultère, mais, Challe, très ironiquement, lui fait dire qu'elle regrette d'avoir été trop vertueuse, à tel point que Dieu aurait voulu la punir. Non seulement elle n'assume pas ses actes, mais elle continue même à s'enorgueillir :

« Hélas ! j'avais toujours vécu innocente ; ma vie s'était coulée dans un calme qui m'avait endormie ! La sagesse et la vertu, dont j'avais toujours fait profession, semblaient me répondre de l'avenir : que j'étais trompée ! Je ne la serai plus, mon faible m'est trop connu pour ne me pas humilier ! Les murs, les grilles d'un couvent m'arracheront désormais aux occasions qui m'ont été si funestes ! Mon Dieu ! ma vertu ne sera-t-elle due qu'à l'impossibilité de vous offenser ? Ne vous glorifiez pas d'avoir triomphé de ma faiblesse ; c'est Dieu qui l'a voulu pour humilier mon orgueil. Il s'est servi de vous pour me châtier ; prenez garde qu'il ne vous traite à présent comme lui étant inutile. Ne croyez pas que ma défaite soit un effet de votre mérite ni de vos persuasions, vous vous tromperiez vous-même : c'est un effet de l'aveuglement où Dieu voulait que je tombasse. Son secours m'avait abandonnée ; et je me serais précipitée avec un autre aussi facilement qu'avec vous. »²³

Pourtant Silvie, sans mettre en question sa fidélité à son mari Des Frans, se permettait certains petits libertinages. La scène suivante a lieu juste après la rencontre de Silvie et Des Frans. Ce dernier la trouve en train de chanter un air d'opéra :

²² Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 333.

²³ *Ibid.*, p. 451-452.

« Je pris Silvie par la main ; la manière libre dont j'agis, et dont elle agit elle-même, surprit un peu ceux qui l'examinèrent ; mais cela ne nous embarrassait pas. »²⁴

Nous pouvons nous rappeler qu'elle permettait également à son amant de la voir « en désordre », de le laisser entrevoir les parties érotiques de son corps.

La vertu est traitée d'une façon qui souligne l'hypocrisie sociale de l'époque. Le mode de vie parisien, éloigné de la cour, fournit l'intimité nécessaire pour une vie plus libertine qu'au XVII^e siècle. Mais c'est toujours une société qui doit respecter des règles assez strictes qui sont communes à certaines couches de la société. Pratiquer la religion plutôt comme une tradition qu'en vertu d'une foi sincère, faire semblant d'obéir à la volonté des parents mais avoir des relations clandestines, par exemple, tout cela montre que derrière la vertu, il y a le souci de ne pas se faire exclure de la société. Donc, on agit comme si on était vertueux sans l'être selon le strict respect des principes que professe la communauté considérée. Nous en voyons des exemples dans les aventures de Du Puis : il aime Célénie, l'une de ses premières maîtresses, et la séduit en lui promettant le mariage, contrat à l'appui. Mais, il ne tient pas sa promesse puisque le fait que Célénie se donne aussi facilement à lui fait s'éteindre son amour. Elle décide de se marier avec un autre et joue donc une grande comédie à son époux pendant sa nuit de noces, faisant comme si elle était encore pucelle. Du Puis décide d'informer le nouveau mari de leur situation : « Ce narré acheva de me déterminer à ne plus ménager la fausse vertu de cette femme. »²⁵

Un autre exemple de la fausse vertu est représenté par Mademoiselle Récard, qui s'apprête à se marier avec Grandpré, l'ami de Du Puis. Ce dernier réussit à la séduire très facilement :

« Je ne pris pas avec elle de ces airs respectueux que j'avais pris avec d'autres ; j'en pris de proportionnés à son caractère et au mien, c'est-à-dire de badinage, et cela alla si loin, qu'en moins d'un mois, j'étais en possession de lui baiser le sein et d'y mettre la main. »²⁶

Il raconte ce qui se passe à son ami Grandpré, qui se refuse à le croire. Un jour, Du Puis voit Mademoiselle Récard sortir d'une maison close. Mais Grandpré, convaincu de la vertu de sa maîtresse, ne veut toujours pas y croire :

²⁴ *Ibid.*, p. 355.

²⁵ *Ibid.*, p. 502.

²⁶ *Ibid.*, p. 505.

« Pour celui-là, je vous en assure, dit-il. Eh bien, ajoutai-je, usez-en comme il vous plaira, la personne dont je vous parle est votre vertueuse maîtresse, la charmante Récard elle-même. Ah Monsieur Dupuis, me dit-il, ces sortes de discours-là ne se font point, qu'on ne soit en état de prouver la vérité. »²⁷

Plus tard, nous apprenons que cette « fille de famille » ne se prostitue pas pour l'argent mais pour se satisfaire.²⁸

Jouer la vertueuse ou le vertueux pour la communauté est très commun : les jeunes aristocrates veulent avoir la liberté sexuelle, mais ne veulent pas en assumer les conséquences. S'ils essaient de résister, c'est plutôt pour éviter d'avoir un enfant hors mariage, ce qui veut dire, être honteusement déshonoré aux yeux de la société. Donc, la vertu n'est pas vraiment la raison principale des comportements chastes. Par exemple, Du Puis, qui se définit lui-même comme libertin, joue le rôle d'un homme vertueux lorsqu'il apprend qu'un jeune homme refuse d'épouser sa maîtresse enceinte. Et il convainc le fautif de se marier avec elle.

« Je ne sais point, Madame, repris-je tranquillement, si Monsieur est Monsieur de Beauval l'amant de Mademoiselle de Gironne, je n'ai point l'honneur de connaître Monsieur ; mais je sais bien que l'affaire dont nous parlons ne convient point du tout à l'apparence qu'a Monsieur d'être fort honnête homme. Vous trouvez donc, Monsieur, me dit-il, que l'honnêteté d'un homme dépend de ne pas prendre son bon où il le trouve ? Et de ne point chercher les aventures, à moins que de vouloir s'y clouer pour toute sa vie ? Je trouve, Monsieur, lui dis-je, qu'elle dépend, non seulement de ne point tromper une femme comme cette demoiselle l'est, mais même de ne point tromper le plus mortel de ses ennemis. L'honnêteté d'un homme, poursuivis-je, gît dans la sincérité, dans sa probité, dans sa bonne foi, dans une vraie compassion pour les malheureux, dans un retour sincère de tendresse pour les gens dont il est aimé, dans la reconnaissance des bontés qu'on a pour lui, et dans une stabilité fixe, et inébranlable dans ses promesses. »²⁹

De cette façon, Du Puis non seulement cache sa véritable identité de libertin qui ne tient pas ses promesses non plus, mais mieux encore, il se ménage ainsi l'opportunité persuader la veuve de devenir sa maîtresse.

« Cette femme est pourtant bien maladroite, et lui un grand innocent, poursuivis-je en riant. Quoi ! se peut-il, que ni l'un ni l'autre n'ait le secret de faire l'amour sans conséquence ? (Voici le coup de scélérat, poursuivait Dupuis en changeant de voix.) Pour moi, ajoutai-je, j'aurais toute sorte de commerce avec une femme qu'elle ne deviendrait jamais grosse, si je ne voulais ; y a-t-il rien de plus aisé ?

²⁷ *Ibid.*, p. 510.

²⁸ *Ibid.*, p. 508

²⁹ *Ibid.*, p. 530.

Vous avez ce secret-là, reprit promptement la veuve ? Oui, je l'ai, lui dis-je, en avez-vous besoin ?

[...]

J'aperçus la veuve qui m'écoutait attentivement, et qui avalait à longs traits le poison que je lui présentais. Nous eûmes là-dessus une assez longue conversation, après quoi nous parlâmes d'autre chose ; et j'en sortis fort persuadé qu'elle l'était elle-même, que je la tirerais facilement d'affaire, si son étoile voulait qu'elle y fût prise. J'avais raison de croire que ce n'était que la seule crainte des suites qui l'avait empêchée de se livrer à mon amour ; et que cet obstacle étant levé, je n'en trouverais plus. J'en fus persuadé deux jours après que j'y allai à mon ordinaire sur les trois à quatre heures après midi. »³⁰

Par la suite, la veuve se donne à Du Puis. Il avait donc raison ; si elle résistait, ce n'était pas parce qu'elle s'inquiétait pour sa propre vertu, mais c'était parce qu'elle avait peur que les autres découvrent sa relation hors mariage par une grossesse non désirée. Maintenant, elle accepte ce genre de relation en croyant qu'elle pourra continuer à protéger sa réputation.

Par ailleurs, le concept parisien de vertu est critiqué dans *Les Illustres Françaises*. Lorsque Du Puis rencontre la veuve pour la première fois, il l'entend parler avec sa sœur, elle-même trompée par son mari. La veuve tient un discours féministe qui critique le jugement de la société sur la vertu :

« Mais ma sœur, dit la mariée, on peut y être sensible quand il est permis, comme il l'est avec un homme qu'on a épousé. Bagatelle, reprit la veuve, ce n'est pas l'innocence des plaisirs qui les rend plus chers ; la volupté ne dépend point d'un contrat, ni de la bénédiction d'un prêtre. »³¹

De surcroît, nous apprend cette veuve, bien savante en matière de relativisme culturel et moral :

« il y a dans le monde [...] des pays où les femmes vivent à leur liberté, parce que cela leur est permis ; et où même il leur est ordonné de rechercher les hommes afin de les sauver d'un crime exécrationnel. Allez, poursuivit-elle, demander à ces femmes, si elles voudraient changer leur manière de vie avec la nôtre ? Elles vous diront que non, et elles auront raison ; parce qu'elles ne suivent pour toute règle que celles de la nature, et que ces règles répugnent aux lois austères qu'un honneur qui leur est inconnu et qui nous tyrannise, nous oblige indispensablement de suivre, et dont il fait même notre premier devoir. »³²

Dénonçant l'inégalité entre les hommes et les femmes, elle critique l'hypocrisie sociale qui fait que les uns et les autres, pour un même acte seront diversement critiqués :

³⁰ *Ibid.*, p. 533.

³¹ *Ibid.*, p. 517.

³² *Ibid.*, p. 518.

« Puis donc, continua-t-elle, que nous avouons que ce sont là les sentiments d'une femme, devons-nous nous étonner, ma sœur, si les hommes en ont de pareils ? Ce serait bien plutôt un sujet d'étonnement s'ils ne ressentiaient pas ces mouvements tumultueux, et s'ils ne les suivaient pas, puisque les lois semblent n'avoir de ce côté-là de sévérité que pour nous ; et que la coutume, qui ne nous pardonne pas, semble autoriser, ou du moins tolérer leur conduite ; quoiqu'en effet ils soient beaucoup plus criminels que nous ; parce qu'ils devraient mieux résister que nous aux tentations et aux mouvements de la nature, puisqu'ils prétendent avoir l'esprit plus fort et plus solide que nous ne l'avons. »³³

Nous sentons là l'ouverture d'esprit et l'esprit de tolérance de la philosophie des Lumières dans *Les Illustres Françaises*.

La mimésis crée également des points communs avec d'autres arts, comme la littérature et la peinture. Au XVIII^e siècle ce n'est pas uniquement le genre littéraire qui s'éloigne de l'académisme de l'époque classique. La peinture, elle aussi, se libère du joug royal et, cessant de n'être qu'art officiel, reçoit ses commandes de la nouvelle société parisienne qui s'intéresse davantage à l'intimité et au libertinage. Le nouveau mode de vie et les nouvelles préférences dans l'art et la littérature évoluent de concert et s'influencent réciproquement. Ainsi, Paris transforme-t-il au fur et à mesure l'art et ses sujets d'une façon que nous ne pouvons pas contester. La peinture Rococo, comme le fait la littérature, met de côté les grands sujets comme les scènes de l'Histoire, de la religion ; de la mythologie même, on se sert comme un dispositif pour illustrer des scènes érotiques : elle n'est plus seulement un héritage antique, mais également un sujet du domaine sentimental et sensuel. L'art n'appartient pas seulement aux murs des châteaux, mais décore aussi les hôtels parisiens. Nous y trouvons le goût et la représentation du réel qui se mettent à régner à la charnière du XVII^e et au début du XVIII^e siècle.

Ainsi, les peintres, comme les romanciers, transposent-ils les mœurs aristocratiques et bourgeoises en peinture. On se détache de plus en plus de la réalité de la cour et on produit davantage des scènes de genre qui n'ont plus de règles strictes imposées par l'Académie. Ces tableaux, à l'instar des romans, mettent en évidence à quel point l'aristocratie et la bourgeoisie se préoccupent de l'amour, de la galanterie, du divertissement et de la sensualité. Cependant, les ressemblances ne s'arrêtent pas à une simple communauté de thèmes : ces tableaux de genre nous racontent aussi des histoires d'amour et des aventures libertines qui ressemblent

³³ *Ibid.*, p. 520.

aux modèles de narration qu'on trouve dans les romans. René Démoris déclare dans son article *Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain* qu'il y a un lien significatif qui va au-delà des thèmes mutuels entre les œuvres représentatives littéraires et plastiques³⁴. En effet, bien que la peinture et le roman représentent de manières différentes, leurs traitements respectifs de certains thèmes suggère que la mimésis fournit un langage commun aux œuvres romanesques et picturales qui se manifeste en tant que preuve de la représentation de la vie réelle.

En outre, même les activités sociales sentimentales deviennent un objet de la représentation. Les « fêtes galantes », appellation empruntée à la peinture, en sont un bon exemple. La fête galante est une occasion où les aristocrates se réunissent généralement dans la nature ou dans un jardin orné pour converser, se divertir, faire de la musique et danser. La nature est un élément important de ce divertissement parce que premièrement elle fournit un environnement intime nécessaire à la liberté amoureuse, et deuxièmement elle est un lieu de refuge pour les nobles qui souhaitent se distinguer des bourgeois qui sont de plus en plus nombreux à Paris. La fête galante permet donc aussi aux aristocrates d'affirmer leur statut qui est maintenant moins visible en ville. Selon les nobles, en effet, les bourgeois, qui ne sont pas de bonne naissance comme eux, ne seraient pas capables de contrôler leurs comportements sans profiter de l'opportunité de se débaucher que l'isolement de la campagne procure.³⁵

Watteau est l'inventeur du terme : En 1717, il introduit ce genre à l'Académie avec son tableau intitulé *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* dans lequel il présente d'une façon féerique des amants qui se promènent dans une nature ornée de la statue de Vénus et de roses, symboles de l'amour partagé. Nous ne savons pas exactement s'ils partent pour Cythère ou en reviennent, mais nous pouvons penser que c'est une version utopique des promenades à la campagne faites par les amoureux de l'époque. Watteau peint beaucoup des scènes de fête galante dans lesquels les aristocrates, les bergers, les personnages du théâtre sont représentés. Le thème principal reste presque toujours le même, la fête galante procure un lieu pour tomber amoureux ou pour une fugue en amoureux, pour converser et pour s'amuser. Ce genre est travaillé par plusieurs peintres au XVIII^e siècle. Dans *Les Illustres Françaises*, nous avons des passages qui font référence à la tradition des fêtes galantes. Dans le passage suivant, la compagnie fait une « fête galante » :

³⁴ Démoris René, « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », In *Dix-huitième Siècle*, n°3, 1971, pp. 337- 357.

³⁵ *Ibid.*

« Monsieur Dupuis a raison, dit Madame de Contamine, pour interrompre une conversation qui commençait à s'échauffer : on ne peut pas prendre un meilleur parti ; et pour nous ôter de l'esprit les idées tristes que le récit de Monsieur Des Frans pourrait y avoir laissées, parlons de souper, il est temps ; et ne songeons qu'à nous divertir. Allons Mesdames, reprit Contamine en se levant. J'ai toujours ouï dire que le premier conseil d'une femme était bon ; suivons celui de la mienne. Toute la compagnie se leva, et alla faire un tour dans le jardin, pour donner le temps aux domestiques de mettre le couvert : et pour mettre la joie dans la compagnie, Madame de Contamine chanta la première, et les autres en firent autant. Le concert ne fut pas long, on avait servi.

Pendant le souper on ne parla que de plaisir, et on fit ce qu'on put pour divertir. »³⁶

Ce passage contient tous les éléments d'une fête galante que nous pouvons voir dans les peintures : la conversation, la joie, le divertissement, la musique et le jardin. Cette fête galante a lieu dans le récit cadre mais nous avons également d'autres exemples dans les histoires enchâssées. Par exemple dans *l'Histoire de Des Frans et de Silvie*, elle, ses amies et Des Frans font une « fête galante » :

« [...] je la vis avec plusieurs filles prendre le chemin des boulevards : elles s'assirent sur l'herbe et chantèrent ensemble. Silvie chanta seule un couplet d'Aréthuse dans *Proserpine* qui est celui-ci :

CHANSON.

*Je crains enfin qu'il ne m'engage,
Et sa constance me fait peur !
Non si je le vois davantage,
Je ne réponds plus de mon cœur.*

Elle chanta divinement ; je ne pus plus résister à la tentation : je m'approchai d'elle ; elle me reconnut, et me reçut fort civilement. Comme j'étais vêtu d'un air à faire honneur aux bourgeoises, et que les filles qui étaient avec elle n'étaient autre chose, on me reçut fort bien. Je pris Silvie par la main, la manière libre dont j'agis, et dont elle agit elle-même, surprit un peu ceux qui l'examinèrent ; mais cela ne nous embarrassait pas.

[...] Je ne vous répéterai point la conversation que nous eûmes ensemble, elle fut trop longue pour m'en souvenir. Tout ce qu'elle dit m'enchantait ; j'admirais la délicatesse de ses pensées, le tour qu'elle donnait à ses expressions, en un mot je fus vaincu. »³⁷

Des Frans nous peint un véritable tableau de fête galante à l'instar de Watteau chez qui l'opéra occupe une place importante ; il réunit les fêtes galantes avec les comédiens qui mettent en scène de la musique (voir les tableaux : *Pierrot content 1712, La Partie carrée 1713, L'amour*

³⁶ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 454.

³⁷ *Ibid.*, p. 354-355.

au théâtre français 1718, Mezzetin 1720). Robert Challe, admirateur de l'opéra, suit l'exemple de Watteau dans cette scène de fête galante. Le champ lexical formé par des adverbes comme « divinement », « civilement », l'accent mis sur les vêtements élégants, la danse et la conversation, les substantifs comme « tentation », « délicatesse » et le verbe « enchanter » créent la même atmosphère féerique que chez Watteau que nous avons consacré comme peintre de fêtes galantes et qui avait aussi été peintre de décors d'opéra.³⁸

L'amour en tant que thème dans le roman et la peinture s'adresse à une sphère très large. Les scènes romantiques sont d'une grande importance pour former une intrigue romanesque ou picturale. Nous voyons des éléments traités d'une façon qui réunissent l'art et la littérature dans des structures parallèles. Par exemple, la naissance d'un amour et sa suite suivent le même parcours dans les ouvrages romanesque et picturaux. Nous avons examiné ce parcours dans notre mémoire intitulé *La mise en scène picturale dans le genre romanesque au XVIII^e siècle : Les Illustres Françaises de Robert Challe*, soutenu en septembre 2017 à l'Université de Picardie Jules Verne : Fragonard dans la série des tableaux *Progrès de l'Amour* (1771-1773) montre les étapes de l'amour qui sont *La Poursuite*, *La Surprise*, *L'Amour Couronné*, *La Lettre d'amour*. Les peintures représentent un couple dans milieu bucolique orné des fleurs et des statues conformément à la tradition du Rococo et de la fête galante.

Dans la première peinture, l'amoureux surprend l'héroïne et lui offre une rose qui signifie l'expression des sentiments romantiques. Dans la deuxième, les amoureux sont représentés pendant un rendez-vous clandestin. Dans la troisième, ils célèbrent leur réunion amoureuse et dans la quatrième, remémorent leur aventure amoureuse en relisant leurs lettres. Dans *Les Illustres Françaises*, la relation romantique naît et se développe généralement d'une façon similaire. C'est le héros qui déclare son amour, il la convainc de devenir sa maîtresse, ils commencent à se voir clandestinement parce qu'il y a un obstacle qui les pousse à cacher leur relation, puis le couple -si la maîtresse a protégé sa vertu et si leur destin l'a permis- réussit à vaincre les obstacles et s'unit pour toujours.³⁹ C'est un motif récurrent dans *Les Illustres Françaises* : Mademoiselle de L'Épine donne un rendez-vous à Des Ronais à la Sainte-Chapelle pendant l'absence de sa mère, Monsieur de Terny se déguise et organise une réunion occulte pour voir Mademoiselle de Bernay, Mademoiselle de l'Épine rejoint en secret

³⁸ Capefigue, Jean-Baptiste, *Louis XV et la société du XIII^e siècle*, Paris, Langlois et Leclerc, 1842, p. 201.

³⁹ Sezer, Sheniz, sous la direction de Camille Guyon-Lecoq, *La mise en scène picturale dans le genre romanesque au XVIII^e siècle : Les Illustres Françaises de Robert Challe*, UPJV, Amiens, 2016-2017, p. 22-28.

Monsieur Des Prez dans leur maison cachée au public, les amoureux se battent contre l'oppression parentale et le rang social, et ils gagnent le droit de se réunir pour toujours... Pourtant, nous lisons également des fins tragiques comme dans les histoires de Des Frans et Silvie, de Des Prez et De L'Épine, ou bien des fins malheureuses à l'instar de plusieurs aventures libertines de Du Puis qui abandonne ses maîtresses. En peinture également, on trouve la représentation de fins malheureuses : en 1791 Fragonard ajoute à sa série *L'Abandonnée*⁴⁰ qui met en scène une maîtresse abandonnée et en désordre représentant la fin malheureuse d'une histoire d'amour et le regret d'une femme qui n'a pas protégé sa réputation.

Comme l'amour, la séduction et le libertinage ont également une place importante dans la représentation picturale et romanesque. Nous voyons des scènes qui se produisent généralement à l'intérieur ; dans les boudoirs qui procurent plus d'intimité. Les chambres et les boudoirs sont généralement les lieux représentés dans le roman et la peinture qui permettent de rapprocher le couple. Par exemple, les tableaux *La Déclaration d'Amour*⁴¹, *La Jarretière Détachée*⁴² de Jean-François de Troy montrent un couple dans des chambres privées : la première peinture met en scène un homme qui tient la main de sa maîtresse et déclarant ses sentiments romantiques. Un petit chien à leurs pieds symbolise la fidélité du couple ; une peinture juste au-dessus de leurs têtes décrit les amants en train de faire l'amour, comme si elle présageait de l'avenir. Dans la deuxième peinture, l'érotisme est montré plus explicitement : un homme, qui rend une visite à sa maîtresse dans son boudoir, se précipite pour l'aider à attacher sa jarretière qui vient de se détacher. Son chapeau par terre, les mouvements brusques de ses mains, l'amante qui essaie d'éloigner son amoureux nous montrent que l'homme ne veut pas rater sa chance.

Les Illustres Françaises se servent également des chambres privées pour illustrer ce genre des scènes. Dans la suivante, Monsieur de Contamine, auquel Angélique refuse d'accorder les faveurs d'une amante, réussit enfin à trouver un moment pour pouvoir lui parler de ses sentiments :

« Il monta dans sa chambre, où il trouva Angélique seule, comme il la voulait.

[...] Ne doutez plus de la sincérité de mon amour, et répondez-moi comme en étant bien persuadée. Afin de vous parler sans témoins, sous prétexte d'attendre Mademoiselle de Vougy, je ne suis venu que lorsque j'ai su qu'elle était sortie ; et un moment avant son retour,

⁴⁰ Fragonard, *L'Abandonnée*, vers 1791, New York, The Frick Collection.

⁴¹ Troy, Jean-François de, *La Déclaration D'amour*, 1724, New York, Collection Jayne Wrightsman.

⁴² Troy, Jean-François de, *La Jarretière Détachée*, 1724, New York, Collection Jayne Wrightsman.

vous verrez venir un laquais me demander, afin que sous le même prétexte, je puisse encore vous voir et vous parler ; ainsi ne faites plus de difficulté, et répondez-moi sincèrement et sérieusement. En vérité, répondit-elle, ce que vous venez de me dire me surprend si fort que ma gaieté s'est évanouie, et a fait place au plus grand sérieux que je n'aie jamais eu et je vais vous répondre ainsi que vous le demandez. Je crois que vous m'aimez puisque vous me le dites ; mais quel est votre but ? De vous aimer toujours, reprit-il, et de me faire aimer de vous. »⁴³

La chambre, issue de la peinture, est également un artifice romanesque qui sert comme écrin de la conversation. A l'instar de la peinture, dans *Les Illustres Françaises*, les boudoirs ne favorisent pas seulement les mises en scène romantiques : Angélique évoque plus tard leur rôle érotique de et comment elle a pu protéger sa vertu :

« [...] le soin que j'ai pris de ne rester jamais seule avec lui, ni dans ma chambre, ni dans aucun autre endroit hors de vue : tout cela ne dit-il pas publiquement, que j'ai toujours bien vécu ? »⁴⁴

Un autre exemple de l'histoire de Monsieur de Terny et de Mademoiselle de Bernay illustre une scène libertine dans une pièce privée :

« Sitôt que nous y fûmes je me retirai avec elle dans la chambre qui nous avait été préparée ; et là les habits qu'elle avait sur son corps ne m'empêchèrent point d'en faire ma femme. Je le déclarai tout haut ensuite, afin que qui que ce fût n'en pût douter ; et je le fis, parce que j'appréhendais encore quelque accident. Nous passâmes le reste du jour assez bien pour ne point porter d'envie aux plaisirs qu'on pouvait prendre ailleurs. »⁴⁵

Dans les pages entre trente-un et quarante-six du mémoire *La mise en scène picturale dans le genre romanesque au XVIII^e siècle : Les Illustres Françaises de Robert Challe*, vous pouvez trouver plus d'exemples de la représentation libertine dans la peinture et dans *Les Illustres Françaises*.

La *mimésis* réunit la peinture et le roman également au-delà du traitement des thèmes communs. Nous voyons les vrais objets de la vie quotidienne se transformer en objets représentatifs et narratifs. Par exemple, le portrait au XVIII^e siècle devient assez petit pour être facilement porté. Les amoureux le gardent généralement sur eux-mêmes pour supporter l'absence du/de la bien-aimé(e), ils les échangent comme un signe de fiançailles et de fidélité.

⁴³ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 163.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 240.

Ces petits portraits, qui sont également un signe de statut social, sont souvent peints dans les tableaux. Par exemple, le portrait intitulé *La Marquise de Pompadour*⁴⁶ représente Madame de Pompadour portant le portrait de Louis XV sur son poignet, Louis-Michel Van Loo dessine la reine d'Espagne Élisabeth Farnèse⁴⁷ avec le portrait de Philippe V sur son poignet. Dans *Les Illustres Françaises* également le portrait est figuré comme objet fondamental pour une relation romantique. Comme dans le milieu noble, le portrait a la fonction de fiancer les amoureux ou de remplacer l'amant(e) absent(e) dans le roman aussi :

« Je la priai avant mon départ de me donner son portrait ; après quelques petites façons elle me le promit et me demanda le mien. Je le lui promis, et le lui donnai le premier, comme elle l'avait souhaité. Il était simplement dans une boîte de vermeil doré avec un miroir dedans à la droite du portrait. Elle ne me donna le sien que le jour que je partis ; il était d'émail parfaitement bien travaillé, d'une miniature finie ; et parfaitement ressemblant ; il y avait un rang de perles autour en dedans, et un autre autour du miroir. La boîte était aussi d'émail et représentait d'un côté, au dos du portrait, Didon sur un bûcher, le poignard à la main : une mer couverte de vaisseaux dans l'enfoncement, faisait voir la fuite d'Enée, et autour il y avait ces paroles :

Je suivrai son exemple.

L'autre côté, au dos du miroir, représentait un cavalier, dont le cheval paraissait aller à toutes jambes, et un amour qui volait devant lui, paraissait tenir la bride de son cheval, et l'éloigner d'une ville et de plusieurs femmes peintes dans l'enfoncement. Les mots écrits autour étaient ceux-ci :

Rien ne tient un amant conduit par l'Amour. »⁴⁸

De surcroît, la lettre, empruntée à la vie réelle, n'est pas uniquement un moyen de communication dans la représentation romanesque et plastique. Elle est davantage un moyen d'exprimer l'amour, les sentiments romantiques ; un refuge dans lequel l'amant(e) a la possibilité de s'isoler, de réfléchir, d'analyser ses émotions. C'est un moment confidentiel pour celui qui l'écrit et pour celui qui la lit. Elle possède, en même temps, un côté attendrissant, touchant et séduisant. *La lettre d'amour ou le billet doux*⁴⁹ de Fragonard révèle tous les symboles de l'amour partagé : dans sa chambre une jeune femme bien habillée lit une lettre tirée de la pile sur son bureau. Derrière elle, un chien, qui symbolise la fidélité, se repose. Elle tient un bouquet des roses qui montre qu'il s'agit d'un amour partagé. Elle regarde de côté comme si elle voulait vérifier que personne ne voie l'état où elle se trouve : séduite.

⁴⁶ Boucher, François, *La Marquise de Pompadour*, 1750, huile sur toile, 65 x 81 cm, Harvard Art Museums, Cambridge, Massachusetts

⁴⁷ Van Loo, Louis-Michel, *Portrait d'Élisabeth Farnèse*, vers 1739, huile sur toile, Versailles, Musée National du Château

⁴⁸ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp.115-116.

⁴⁹ Fragonard, *Le billet doux et La lettre d'amour*, huile sur toile, 83 m x 67 cm, vers 1775, New York, The Metropolitan Museum of Art.

L'expression sur son visage rougi, l'intimité de sa chambre, les couleurs douces, rosées et dorées, qui nous rappellent un coucher du soleil, suggèrent un certain degré de tendresse et d'érotisme. Pareillement dans *Les Illustres Françaises*, la lettre a cette fonction d'augmenter davantage l'amour. Dans le passage suivant, Des Ronais, éloigné de sa maîtresse pour longtemps, reçoit une lettre qui le conquiert totalement.

« J'avais connu son esprit dans nos conversations ; et il est certain que jamais fille n'en a eu de plus aisé. Elle ne rêve point à ce qu'elle dit, et parle plus juste qu'un autre ne pourrait penser ; mais ses lettres l'emportent sur tout, j'en suis charmé. C'est un style concis, châtié, naturel, et pathétique, revêtu d'un certain caractère touchant, qui pénètre mille fois plus que la parole animée du son de la voix et des gestes du corps. »⁵⁰

Par ailleurs, écrire une lettre bien réussie c'est également faire de l'art ; c'est une qualité qu'une fille noble doit avoir comme chanter, jouer d'un instrument, danser ou peindre. Un talent rhétorique, une expression littéraire et émouvante affirment sa noblesse. De cette façon, Mademoiselle Du Puis démontre qu'elle est digne, une fille complète qui n'a pas non seulement de la beauté physique mais aussi psychologique. Donc la lettre sert également à compléter le portrait moral. C'est pourquoi *Les Illustres Françaises* distinguent deux types de communication écrite : lettre et billet. Un billet, qui est plus court, sert généralement à passer une nouvelle, à donner des directives ou à informer brièvement ; il n'y a pas beaucoup de place donnée aux sentiments, alors que la lettre, a une dimension sentimentale et même érotique. Voici un billet écrit par Monsieur de Contamine à Angélique pour lui annoncer sa visite :

« BILLET.

Il serait honteux, ma charmante cousine, que votre table ne fût pas garnie, faute de vaisselle, et afin que votre garde ne puisse s'apercevoir qu'elle ait été apportée exprès pour le souper, retirez-la de ce coffre, et la mettez dans le vôtre, ou dans votre armoire, il sera temps ce soir de lui faire prendre l'air. Je l'attends, ce soir avec impatience ; si je m'étais attendu à votre civilité, je n'aurais point soupé avec vous. Je m'en suis prié moi-même, et je crois avoir bien fait. »⁵¹

Les points en commun entre *Les Illustres Françaises* et la peinture du XVIII^e siècle mettent en évidence que la mimésis est directement ou indirectement liée à la société et à l'époque qu'elle reproduit. Ainsi, crée-t-elle un lien entre les beaux-arts à l'instar de notre

⁵⁰ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p.117.

⁵¹ *Ibid.*, p.173.

comparaison de la littérature et de la peinture. Ce lien n'est pas uniquement établi sur les thèmes, il dérive d'une ressource plus profonde qui est celle de la représentation du réel. C'est pourquoi, nous rencontrons non seulement des thèmes en commun mais également des schémas, des conceptions, des philosophies parallèles. La mimésis crée des modèles esthétiques qui nous permettent de repérer et d'expérimenter le goût et la vision d'une certaine époque et d'une certaine société dont les influences sur les créations artistiques sont incontestables.

1.2. Les « effets de réel » et les artifices

Roland Barthes, dans son article intitulé *L'Effet de Réel*⁵² met en question la place des détails « insignifiants » et leur véritable signification dans un texte romanesque. En effet, l'analyse structurale échoue partiellement à identifier les détails qui ne contribuent pas à la trame, qui n'ont pas de fonction narrative, conative, prédictive ou esthétique. En résumé, ce sont des éléments dont on ne parvient pas facilement à justifier la présence dans le texte et qu'on a, pour cette raison, tendance à ignorer ou bien à considérer comme superfétatoires. Pour illustrer le cas, il donne un exemple de *Madame Bovary* de Flaubert : « Lorsque Flaubert, décrivant la salle où se tient Madame Aubain, la patronne de Félicité, nous dit qu'un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons... »⁵³ Et, il déclare que rien d'esthétique ni de fonctionnel ne révèle l'intention de l'auteur qui donne en spectacle le fameux « baromètre » dans la structure. Ainsi, Roland Barthes se demande « quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance ». Il constate que ces détails sont mis dans le texte afin de faire réel, autrement dit, pour produire un « effet de réel » :

« La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes* le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seuil référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. »⁵⁴

Selon la théorie de Ferdinand de Saussure, les mots, linguistiquement parlant, les signifiants font référence à un signifié, c'est-à-dire, à une image ou un concept qui peuvent le représenter dans le réel. Le référent est la référence exacte auquel le signifiant renvoie. Plus précisément encore, le signifié est l'image qui vient à l'esprit quand on dit « une table », et le référent, c'est « la table » connue/vue par les interlocuteurs, donc la réalité. Ainsi, dans un texte romanesque, selon Roland Barthes, « la collusion directe d'un référent et d'un signifiant » produit « le détail concret », en d'autres termes, « l'effet de réel ». Ces détails

⁵² Barthes, Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968, Recherches sémiologiques le vraisemblable, p. 84-89.

⁵³ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 88.

créent l'illusion d'une vie réelle, et par conséquent, ils peuvent signifier la réalité. En effet, comme la théorie de la mimésis le suggère : ce n'est pas produire le réel mais c'est le reproduire. Ainsi, « l'effet de réel » est un moyen de le représenter.

Bien que Roland Barthes traite des romans réalistes du XIX^e très riches en description, nous trouvons des « effets de réel » également dans *Les Illustres Françaises*. Le passage suivant peut illustrer ce pouvoir de reproduire le réel des « effets de réel » dans notre roman : Monsieur Du Puis retrouve son ami Monsieur Des Prez souffrant de la mort de Mademoiselle de l'Épine, la femme qu'il avait épousée secrètement. Afin que Des Prez puisse tranquillement raconter leur histoire tragique, ils quittent la maison :

« Nous montâmes dans mon carrosse, et prîmes le chemin de Vincennes. Pendant tout le chemin à peine ouvrit-il la bouche, du moins je ne l'entendis que soupirer ; et proférer quelques paroles mal articulées, que le bruit des roues m'empêcha de distinguer. Sitôt que nous roulâmes sur la terre avec moins de bruit, je le priai de me dire ce qu'il m'avait promis. Je n'en pus pas encore tirer deux paroles de suite ; mais enfin étant arrivés dans le bois, il fit arrêter et descendit sans me rien dire. »⁵⁵

Nous pouvons proposer les énoncés « le bruit des roues m'empêcha de distinguer » et « nous roulâmes sur la terre avec moins de bruit » à titre d'exemples d'« effets de réel ». Dans un premier temps, ils apparaissent comme des détails parce qu'ils ne connotent rien d'autre que « le bruit » lui-même ou qu'ils ne prédisent rien dans la narration. Le lecteur sait déjà que le bruit n'est pas le véritable obstacle qui empêche la communication. En effet, dans le passage précédent, lorsqu'ils étaient toujours dans le logement, le narrateur indique que Des Prez ne parlait quasiment pas : Du Puis a trouvé Des Prez chez lui en train de pleurer et de tenir des propos insensés. Ainsi, le lecteur dispose déjà des informations essentielles — Des Prez est muet et inintelligible— de même, ici, le verbe « proférer » souligne encore une fois le caractère hermétique des mots de Des Prez et le désordre dans lequel il se trouve. Quant à l'« effet de réel », Robert Challe redouble son impact en employant de nouveau le même champ lexical que le substantif « roues » et le verbe « rouler » et en répétant le signifiant « bruit » deux fois. Ces mots ne rendent pas la scène seulement réelle mais également vivante et animée, au point que nous croyons voir le carrosse rouler et entendons son bruit. L'effet de réel est saisissant, et l'on pourrait croire qu'il gomme l'artifice. Il n'en est rien.

⁵⁵ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 276-277.

L'« Effet de réel » n'est ni un détail esthétique ni un élément descriptif qui aurait un rôle dans la trame romanesque. Ou bien il s'adresse à la fois à nos cinq sens comme dans l'exemple précédent ou encore il passe inaperçu puisqu'il apparaît tellement naturel que sa vraisemblance en est considérablement augmentée. Ces détails, en effet, participent à la visualisation, et celle-ci augmente l'impression de réalisme, comme dans l'exemple suivant :

« En achevant ces paroles, elle tira d'un petit coffret un paquet de papier plié, dans lequel il y avait d'une poudre jaune que je ne connaissais pas. Elle en mit les trois quarts dans un gobelet d'argent, versa de l'eau dessus et les brouilla. Elle prit le reste de cette poudre, qu'elle mêla avec des confitures, et les fit manger à une petite chienne qu'elle avait. »⁵⁶

Dans ce passage, Mademoiselle Fenouil organise une mise en scène de suicide pour convaincre Monsieur de Jussy de l'enlever. Nous commençons à vivre la scène en suivant les mouvements de Mademoiselle Fenouil ; les actions suivent les actions au milieu desquelles un détail auquel nous ne prêtons pas attention, surgit : « les trois quarts ». Pourquoi préciser la quantité exacte ? Quelle est sa signification en dehors de faire réel et faire mieux visualiser la scène ? Pourtant, le détail suivant « un gobelet d'argent », par exemple, est plus simple à justifier : il décrit l'objet qui serait utilisé dans le suicide, et surtout, le gobelet en argent connote la richesse de Melle de Fenouil tandis que cette mention des « trois quarts », sans rien connoter, aide à mieux imaginer la scène et à la rendre plus réaliste.

Les « effets de réel » ne sont pas, dans ce cas, des détails qui n'ont pas de finalité. Ils sont semblables aux petits détails de la vie réelle qui sont là, aux petits événements qui se produisent naturellement et qui se passent spontanément sous nos yeux, comme les objets qu'on entrevoit depuis la fenêtre d'une voiture, sans qu'on les voie vraiment pourtant, parce qu'on prête plus d'attention à une autre action ou à un fait plus important. L'exemple suivant en fournira une illustration modèle. Monsieur De Terny et Mademoiselle De Bernay, après s'être mariés scandaleusement au milieu de la cérémonie des vœux de Mademoiselle De Bernay, quittent en courant le couvent :

« Elle vint d'un pas assuré et ferme, et l'agitation et la chaleur de l'action la faisaient paraître à tout le monde la plus belle personne qu'on eût jamais vue. Elle me parut telle, j'en étais charmé. Ni elle ni moi ne regardâmes qui que ce soit en sortant. Mes amis nous firent faire place, nous montâmes elle et moi en carrosse au plus vite. »⁵⁷

⁵⁶ *Ibid.*, p. 256.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 240.

La description de Bernay faite par Monsieur De Terny, si on la considère selon une analyse structurale, contribue à la narration. Quelques lignes plus tard seulement, De Terny charmé par cette apparence, se précipite pour finaliser la noce. Néanmoins, la dernière phrase dans la description citée semble placer ingénieusement un « effet de réel » pendant que le lecteur s'occupe de l'action principale, c'est-à-dire le fait de « mont[er] en carrosse au plus vite ». Bien évidemment, « l'effet de réel » ici, serait « Mes amis nous firent faire place. » Nous faisons attention davantage à l'action principale alors que le fait de « faire place » est quelque chose qui se produit presque spontanément avec l'action principale, c'est un détail superfétatoire dans la structure du texte. Pourtant, des effets de réel de cette sorte permettent d'entrer dans le monde romanesque et parviennent à supprimer en quelque sorte la frontière entre la lecture (la vie réelle) et la vie fictive que nous expérimentons par le biais de la lecture. Lorsque le lien entre le signifiant et le référent produit l'image, l'effet de réel augmente le degré de la simulation réaliste et rend plus facile de s'y intégrer.

Ainsi, Roland Barthes trouve-t-il la finalité des détails « inutiles » dans la projection des images réalistes ou des images de la vie réelle. Par conséquent, ces détails prennent part dans l'élaboration de l'aspect réaliste dans le roman. Néanmoins, nous pouvons nous demander également où placer les détails qui paraissent superfétatoires dans l'économie et la structure du roman mais qui montrent en même temps une capacité d'apporter plus que faire réel. Ces éléments en quelque sorte dépassent une perspective réaliste traditionnelle étant donné qu'ils se manifestent d'une façon excessive qui peut faire questionner leur intérêt dans un roman réaliste. Cela ne signifie cependant pas que ces éléments nuisent au côté réaliste du roman : au contraire, ils font réel mais ils font comprendre également qu'ils visent à obtenir un certain effet qui joue sur la réalité ou qui l'embellit. Pour les distinguer des « effets de réel » et pour accentuer leur emploi habile à l'égal d'un dispositif littéraire, nous les appellerons « les artifices ».

Par ailleurs, pour Barthes, « l'effet de réel » est plutôt une donnée qui n'attire beaucoup ni l'attention du lecteur ni celle de l'analyse structurale. Mais pour l'artifice nous pouvons dire que bien qu'il ait l'apparence d'un détail négligeable ou luxueux dans le texte à l'instar de « l'effet de réel », il attire davantage le regard. L'œil n'insiste pas sur « l'effet de réel » mais il peut insister sur l'artifice. L'effet de réel, c'est quelque chose que l'on voit comme les objets du quotidien qui défilent devant nos yeux, mais auxquels on ne prête pas forcément attention. Cependant, l'artifice se fait remarquer. Autrement dit, conformément à notre

proposition de lecture « on voit l'effet de réel mais on regarde l'artifice. »⁵⁸ La vue échappe à la conscience, s'adresse plutôt à l'inconscient, on ne se rend pas compte forcément de ce que notre cerveau reçoit, alors que le regard, dirigé, se fixe sur son sujet et recourt à la conscience. Il prête l'attention à son objet qui l'invite à réfléchir. Le regard, comme les autres sens, déclenche un processus de perception qui nous amène à donner un sens à ce qui nous entoure. Par conséquent, on devient conscient du sujet, on cherche à le déchiffrer.

L'artifice, donc, accroche le regard : ainsi, le lecteur peut-il avoir le souci de comprendre son dessein dans le texte ; on va au-delà des détails banals de la réalité. Il peut paraître à la fois naturel et démesuré, dérangeant pour une représentation réaliste mais c'est là que le lecteur commence à chercher consciemment la cause de sa présence. Nous pouvons l'assimiler au langage des symboles et des icônes dans la peinture : par exemple dans la peinture rococo, nous voyons souvent une figure de chien, surtout celui de la race qu'on appelle Cavalier King Charles. Ce chien, symbole de richesse, était très populaire pendant les XVII^e et XVIII^e siècles parmi les nobles et les bourgeois. Par conséquent, il est normal de le trouver dans les tableaux ; il est aussi fréquemment représenté dans les scènes romantiques et érotiques : nous voyons souvent des couples ou des femmes en compagnie du chien. Ainsi, nous pouvons nous demander quel serait l'intérêt d'un chien dans les scènes d'amour : en effet, le chien n'est pas seulement un élément réaliste qui représente la réalité d'une partie de la société, mais il signifie également la fidélité des amoureux. Les artifices sont placés dans une œuvre littéraire comme ces symboles dans la peinture, à la fois en tant qu'outils de la mimésis qui créent une représentation réaliste et en tant que détails apparemment oiseux mais qui connotent davantage.

Par exemple, dans le passage suivant, Angélique et Madame la princesse de Coligny se rencontrent à la Foire Saint-Germain :

« Un jour Madame la princesse de Coligny alla à la Foire Saint-Germain. Mademoiselle de Vougy qui demeurait toujours près d'elle, lui tenait compagnie. Cette dame avait marchandé deux lustres de cristal chez un miroitier, et ne s'était pas accordée de prix avec le marchand. Elle n'avait pour toute compagnie que sa demoiselle, son écuyer, un page, et deux valets de pied. Elle passa chez un faïencier, dont la boutique était vis-à-vis de celle du miroitier. Dans le temps qu'elle était sortie, Angélique entra chez ce même marchand avec les deux sœurs,

⁵⁸ *Effets de Réel et Artifices dans Les Illustres Françaises de Robert Challe : à la recherche d'un langage commun aux arts*, p. 3.

chez lesquelles elle demeurait. Elle voulait avoir un miroir de poche pour donner à Contamine, elle s'en fit montrer.

[...]

Le marchand qui ne regardait que l'apparence l'appelait Madame. Le miroir qu'elle marchandait était le plus beau de sa boutique. Dans ce moment la princesse de Cognac elle-même revint sur ses pas, pour offrir au miroitier plus qu'elle ne lui avait déjà offert de ses lustres. »⁵⁹

Le narrateur décrit une scène de foire avec ses boutiques visitées par des clients aisés. Le « miroitier » est répété trois fois dans le même passage : non seulement le narrateur nous donne l'indice que ce lieu aura une importance dans l'intrigue mais également il met en relief le statut social. Le miroir est un élément de décoration que, généralement, les aristocrates ou les bourgeois riches peuvent se permettre d'acheter. Dans ce cas, la Princesse, Mademoiselle de Vougy et son ancienne fille de chambre Angélique ne sont pas censées se rencontrer dans un tel endroit. Par conséquent, « miroitier » ne fait plus partie d'une simple description de la foire, mais c'est aussi un artifice qui attire le regard par la répétition très insistante⁶⁰, dont l'enjeu crucial est la rencontre inattendue de la Princesse et d'Angélique. Ainsi, ce n'est plus une rencontre de hasard qui aurait pu avoir lieu dans un lieu insignifiant. Au surplus, cet artifice permet de montrer comment Angélique a atteint un niveau social de princesse en devenant « la maîtresse vertueuse » de Monsieur de Contamine. Par ailleurs, le miroir est un cadeau de fiançailles ; comme le portrait échangé entre les amoureux, il signifie une relation sérieuse.⁶¹ Par conséquent, le « miroir » n'est plus un simple objet, mais un artifice qui renvoie à la relation romantique qu'entretiennent Angélique et Monsieur de Contamine, et également à la richesse qu'elle obtient grâce à lui. Par ailleurs, les détails comme la compagnie de la Princesse, la boutique de faïencier en face, ou encore le fait que la Princesse fasse le tour des magasins pour revenir chez le miroitier produisent des « effets de réel » qui rendent la scène encore plus vraisemblable et qui masquent davantage la visibilité de l'artifice romanesque de la rencontre, c'est-à-dire, le ressenti de la fiction.

Ainsi, pouvons-nous examiner les artifices comme dans un tableau pour comprendre leur finalité. Néanmoins, il ne faut pas les confondre avec l'allégorie. Ils ne réifient pas des idées abstraites, il n'y a pas de signification cachée dans ce sens-là. L'artifice est comme un instrument artistique qui a deux faces : la représentation réaliste et/ou une autre fonction dont la conjonction peut créer un effet, un style, mettre en exergue un élément. Les artifices, sous

⁵⁹ *Ibid.*, p. 182-183.

⁶⁰ 3 fois « miroitier », 3 fois « miroir »

⁶¹ Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du Miroir*, Paris, Imago, 1994, p. 272.

la plume de Challe, ne sont pas l'envers des effets de réel : ils recréent et perfectionnent la représentation du réel. Ils miment une réalité sans s'éloigner forcément de celle de l'époque de l'œuvre. Par ailleurs, comme dans l'exemple du chien dans la peinture, ce sont des détails dont, en premier lieu, nous ne comprenons pas l'utilité. De ce point de vue, ils ressemblent aux « effets de réel » et connotent aussi le réel mais, en même temps, ils enrichissent indéniablement davantage l'œuvre littéraire. Cependant, nous ne pouvons pas dire qu'ils sont dépourvus de rôle dans la narration, ni qu'ils ne contribuent pas à la trame à l'instar des « effets de réel ». Leur usage peut même être très utile dans l'intrigue.

Néanmoins, au contraire des « effets de réel » qui passent presque inaperçus dans le texte, les artifices peuvent avoir l'air d'alourdir le texte ou bien de masquer l'essentiel. Dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, l'un des griefs que Henri Coulet fait aux *Illustres Françaises*, qu'il apprécie pourtant énormément, est que les détails superfétatoires abondent dans le roman.

« Tout n'est pas parfait dans *Les Illustres Françaises* : l'emploi de la première personne n'est pas méthodique ni cohérent ; certains moments sont moins pleins, parce que les détails matériels sont oiseux ou que la platitude du contentement bourgeois se fait trop voir. »⁶²

Il est probable que les détails qu'il trouve inutiles correspondent à ce que nous appelons « les artifices ». Car, par la suite, il ajoute comme qualités aux *Illustres Françaises* ce que les artifices peuvent produire dans les textes romanesques :

« Mais dans l'ensemble aucune œuvre réaliste jusqu'alors n'avait été aussi solidement construite, aucune n'avait fait paraître cette vérité intéressante et étrange des caractères, cette vivacité des dialogues, cette netteté sobre et signifiante des indications d'heure, d'atmosphère, d'attitudes, cette intensité dramatique des scènes, cette utilisation des récits au développement de l'action. D'où est venue à Challe la sûreté avec laquelle il a conçu les relations entre les personnages et les histoires, entre l'action et les récits ? »⁶³

Le mérite des *Illustres Françaises*, qui les distingue de ses contemporains et qui les rend pionnières dans le monde des romans ne se réduit pas seulement à sa structure ingénieusement construite qui lie une histoire principale à sept histoires encadrées. *Les Illustres Françaises* sont différentes parce que Robert Challe, comme Henri Coulet l'indique ci-dessus, s'attarde à

⁶² Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 290.

⁶³ *Ibid.*

représenter avec minutie des détails, autrement dit, des artifices, dont il a su se servir pour écrire une œuvre vivante et en même temps un chef d'œuvre qui contient des aspects artistiques, astucieux et inventifs.

L'œuvre de Robert Challe est inhabituelle parce que, grâce aux artifices, il invente une nouvelle façon de pratiquer l'art romanesque et une nouvelle manière d'imiter la réalité. Par ailleurs, la réalité elle-même est l'artifice essentiel de sa création : le fait que la même histoire soit racontée par plusieurs personnages nous montre que la réalité perçue est quelque chose de relatif. C'est pourquoi, les détails dans les récits enchâssés deviennent très importants : chacun d'entre eux compte puisqu'il révèle une autre réalité, un élément important pour la même histoire ou pour une autre, pour le héros ou l'héroïne. La structure des *Illustres Françaises* peut illustrer ce genre de détails qui participent à la représentation comme des artifices mimétiques et romanesques : pendant ou à la fin d'une histoire encadrée, le narrateur ou le personnage annonce les prochaines histoires en mentionnant les noms des héros concernés ou bien en citant quelques indices sur leur histoire respective. Ainsi, dans l'exemple qui suit, Des Frans, qui vient de voir Mademoiselle Du Puis, l'ancienne maîtresse de Monsieur Des Ronais, annonce à son ami qu'elle voudrait faire la paix et promet au lecteur une histoire sur ce couple ; et en même temps il demande un nouveau récit sur Angélique et Monsieur de Contamine. Par la suite, ils évoquent une troisième histoire :

« Voilà tout ce que je puis vous dire, ne sachant rien de plus. Demain vous saurez le reste et j'ai fort envie de savoir l'histoire de Madame de Contamine, et comment une fille que j'ai vu servir à la chambre de la mère de votre maîtresse, a pu s'élever à la fortune où elle est à présent, c'est ce que je ne comprends pas.

[...]

Je vous parlerai une autre fois de Mademoiselle Dupuis : je ne sais pas bien moi-même ce que j'en pense à présent, et si vous voulez m'entendre, vous allez apprendre l'histoire que vous avez envie de savoir. Vous saurez cependant, avant que de la commencer, que Monsieur de Jussy est venu pour vous voir. J'ai fait mon possible pour le retenir, mais ses affaires ne lui ont pas permis de vous attendre. Je l'ai reconduit à son carrosse, dans lequel j'ai vu son épouse, qui m'a paru une très belle personne, et qui m'a donné beaucoup d'envie d'apprendre leur histoire. Vous la saurez une autre fois, reprit Des Frans : je serai fort aise que Monsieur Dupuis, Madame de Contamine, et ma commère la sachent aussi, elle pourra servir à la réconciliation de Jussy avec Madame de Mongey. »⁶⁴

⁶⁴ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 152-153.

La façon dont le narrateur annonce les nouveaux personnages ressemblent au modèle théâtral⁶⁵, et ainsi, entrent en jeu beaucoup de détails et de noms des personnages qui peuvent être déroutants pour le lecteur. Cependant, cet usage non seulement éveille la curiosité, mais il devient également un artifice qui sert à tisser un lien entre l'histoire présente et une autre ; ce qui relie les personnages, les événements et met en question la relativité de la réalité. Dans une histoire, nous pouvons trouver des allusions, des détails par rapport à une autre histoire que le lecteur a précédemment lue ou bien qu'il lira. Dans des moments comme ceux-ci, chaque personnage offre leur propre perception sur un même événement qui a été vécu différemment par chacun. Par ailleurs, tous les détails des autres histoires se cumulent et contribuent à résoudre un mystère qui a été traité dans les récits précédents ou qui sera traité bientôt, comme ici la mention de l'affaire entre Monsieur de Jussy et Madame de Mongey. En outre, ces promesses de récits ne sont pas immédiatement tenues, il y a un retardement constant qui suscite davantage la curiosité, et l'ajout de nouveaux détails, jusqu'à ce que la vérité émerge, ce qui contribue à la trame comme un artifice romanesque à l'instar des romans policiers⁶⁶.

Les détails matériels également ne font pas seulement partie d'une description dont le but sera uniquement esthétique. Ils aident à former un style mimétique qui imite la réalité mais en même temps qui fait de l'art pour l'art. C'est-à-dire, les artifices qui semblent être des détails « oiseux » y ajoutent une valeur artistique qui prouve le génie de Robert Challe. Par ailleurs, il est un homme féru d'arts de toutes sortes. Malgré sa carrière très aventureuse de marin, il s'intéresse à la littérature, il aime l'opéra et probablement plusieurs autres arts. C'est pourquoi, nous pouvons nous attendre à ce qu'il invente des artifices qui iraient au-delà de l'imitation réaliste pour créer une réalité enrichie, aussi foisonnante que la vie réelle avec des événements et des actions banales mais qui se vit également parfois comme sur une scène d'opéra dans *Les Illustres Françaises* : touchante, dramatique, tragique et comique. Dans ce cas, la narration, la parole des personnages, les dialogues, le décor, les habits etc. fonctionnent également comme des artifices qui appartiennent à la fois évidemment à l'imitation réaliste et à la création artistique. Dans le texte, ils peuvent se manifester comme des détails supplémentaires qui brouillent un peu la représentation réaliste, mais c'est la raison pour laquelle ils attirent le regard et invitent le lecteur à fonder une relation entre l'univers fictionnel et un mélange de traitement réaliste et esthétisant du réel.

⁶⁵ 2.1. *La conjonction de langages intimement cousus ensemble*, p. 55.

⁶⁶ *Ibid.*

Dans le passage suivant Monsieur de Jussy et Mademoiselle Fenouil, qui s'étaient enfuis ensemble, sont retrouvés. Monsieur de Jussy, accusé de subornation et de rapt, risque la peine capitale :

« Nous fûmes confrontés ensemble devant mes juges, leur présence ne l'empêcha point de se jeter à mon cou les yeux baignés de larmes. Elle me demanda pardon de tout ce que je souffrais pour elle. Elle jura devant eux de ne me point abandonner ; elle me dit que je savais bien que la mort ne lui faisait pas peur ; et que quelque chose qu'on pût ordonner de moi, elle ne me survivrait pas. Elle se jeta à genoux devant les juges ; elle les supplia de lui rendre son mari ; elle les assura que c'était elle qui m'avait jeté dans l'état où j'étais ; que je n'avais consenti à partir avec elle que lorsque je l'avais vue résolue à s'empoisonner ; que je lui avais même arraché le poison des mains. Elle continua ses prières à ma justification avec tant de larmes et tant de véhémence, que j'en fus attendri. J'avais supporté mon malheur avec assez de constance ; mais je n'étais point à l'épreuve de ce que je lui vis faire. Je fus saisi au cœur, je tombai pâmé ; et je me vis sur un lit lorsque je revins de ma pâmoison. J'ai su depuis que les juges qui voyaient que je n'étais point si criminel qu'ils avaient cru, et qui peut-être étaient attendris par un spectacle si touchant, ou du moins bien convaincus qu'il y avait beaucoup d'animosité dans mes parties, expliquèrent en notre faveur la sévérité des lois. »⁶⁷

Une scène triste, mais qui pourrait être aussi banale, devient une scène très touchante voire tragique grâce aux artifices que Robert Challe emprunte au langage de l'opéra. Le champ lexical formé par des mots comme « mort », « larmes », « véhémence », « souffrir », « s'empoisonner » nous renvoie à la tragédie. « Supplier », « malheur », « touchant », « se jeter à son cou les yeux baignés de larmes », « se jeter à genoux », « continuer ses prières », « tomber pâmé » et surtout « être attendri », qui est répété deux fois, font référence à une scène d'opéra : il n'y a que les « barbares » qui ne sont pas attendris devant une scène touchante dans l'opéra, comme l'exemple de la mère de Mademoiselle de l'Épine l'illustre lorsque sa fille perd la vie.^{68 69} Ainsi, comme ceci passerait dans une scène d'opéra, les juges, autrement dit même la loi, sont attendris, et Monsieur de Jussy ne subit que la peine d'exil. Par conséquent, le discours d'opéra qui pourrait paraître excessif dans une scène de tribunal, fonctionne ici comme un artifice qui non seulement rend le passage plus artistique et plus touchant, mais encore, permet de changer le déroulement de l'intrigue.

De surcroît, dans un texte romanesque, nous pouvons trouver de vrais détails de l'art fonctionnant comme des artifices. La description d'un tableau, la citation d'un couplet d'une

⁶⁷ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 259-260.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 328.

⁶⁹ Guyon-Lecoq, Camille, « Métamorphoses de la compassion au tournant des Lumières : de l'idée lyrique d'attendrissement chez Robert Challe », in *L'homme et ses passions*, Actes du XVII^e Congrès international de l'Association Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 août 2013, p. 653.

chanson, d'un air d'opéra, d'un poème, la mention d'un terme du domaine de l'art permettraient de situer le roman dans son époque et de créer une mimésis réaliste. Par exemple, Silvie qui chante un couplet d'Aréthuse de *Proserpine* de Quinault et de Lulli⁷⁰ nous aide à saisir l'âme de l'époque, les activités culturelles et même les habitudes affectives et sentimentales. En même temps, l'artifice peut réunir le roman et l'art : l'utilisation d'un élément qui appartient à un autre art établit une relation entre eux. Par exemple, le portrait est un élément souvent employé dans *Les Illustres Françaises* : non seulement les personnages décrivent leurs maîtresses avec des détails physiologiques et psychologiques comme un peintre qui peint un portrait au XVIII^e siècle, mais le portrait est également employé comme un objet d'art et un cadeau de fiançailles qui fait référence à la tradition du siècle.

Par ailleurs, les artifices empruntés aux autres arts qu'à l'art du roman peuvent fortifier la relation entre les arts en leur fournissant un langage commun comme l'exemple de l'opéra et de l'attendrissement lyrique ci-dessus l'a aussi illustré. Robert Challe nous permet de comprendre la littérature, l'opéra ou la peinture en les réunissant dans *Les Illustres Françaises* : il emprunte à différents codes artistiques qui créent des modes d'expression et de narration spécifiques à chacun, et il les intègre dans son roman. De cette façon, ils peuvent parler une langue commune. Cet usage des artifices montre également un goût pour l'art qu'on pourrait dire gratuit chez Challe — l'art pour le plaisir de l'art — : il ne se contente pas d'enrichir ainsi son récit, il fait aussi un clin d'œil aux arts. Nous pouvons l'illustrer avec encore un exemple de l'artifice fréquent sur la scène de l'opéra : le regard comme condition de l'attendrissement. À l'opéra, les personnages ne peuvent être attendris que s'ils échangent des regards... ; autrement un personnage, même plongé dans une situation très touchante, ne susciterait pas l'émotion, si le personnage concerné ne le regardait pas vraiment. Dans le passage suivant, Des Frans, après avoir appris que Silvie n'est pas la femme qu'elle prétendait être, se rend chez elle et humilie et insulte sa maîtresse et sa tante. Même si Silvie supplie et se jette aux pieds de son amant, Des Frans, furieux, ne l'écoute pas, jusqu'au moment où il la regarde vraiment :

« Je jetai les yeux sur elle dans ce moment ; je me perdis. Elle était encore à mes pieds, mais dans un état à désarmer la cruauté même. Elle était toute en pleurs : le sein qu'elle avait découvert, et que je voyais par l'ouverture d'une simple robe de chambre ; ses cheveux qu'elle avait détachés pour se coiffer de nuit, et qui n'étant point rattachés tombaient tout au long de son corps, et la couvraient toute. Sa beauté naturelle que cet état humilié rendait plus

⁷⁰ *Ibid.*, p. 355.

touchante ; enfin mon étoile qui m'entraînait, ne me firent plus voir que l'objet de mon amour, et l'idole de mon cœur. Le puis-je dire sans impiété, elle me parut une seconde Madeleine ; j'en fus attendri, je la relevai, je lui laissai dire tout ce qu'elle voulut, je ne lui prêterai aucune attention ; je n'étais plus à moi. »⁷¹

Le regard ici, comme dans l'opéra, suscite l'attendrissement et change le déroulement de l'histoire de ce jeune couple qui était sur le point de se séparer. Des Frans, qui était enragé, est vaincu par un simple regard qui l'expose à l'état pitoyable et charmant de Silvie qui le désarme, le pousse à céder et à perdre le contrôle : il ne peut plus la quitter. Par ailleurs, le regard lui-même est complexe. Il n'est pas seulement un artifice emprunté à l'opéra : c'est par lui que s'établit une relation entre celui qui regarde et son sujet comme l'artifice que nous avons défini en tant que détail, qui invite à regarder de plus près le texte romanesque.

Les détails dans une analyse littéraire peuvent être problématiques. Roland Barthes a pu donner un sens à certains détails avec sa théorie des « effets de réel ». Mais, la question de la place accordée aux détails, qui ne font pas forcément réels et qui n'ont pas de rôle important dans la trame ou dont nous n'imaginons pas la fonction au premier abord, reste toujours à traiter. Aucun détail ne peut se trouver par hasard dans un roman, cependant, on peut plaider que, chez Challe, il peut y être placé pour une cause que les lecteurs ne comprennent pas immédiatement, mais qui relève des artifices, définis comme nous l'avons fait.

La différence entre les « effets de réel » et les « artifices » est à la fois significative et insignifiante. À première vue, ils paraissent tous les deux comme des détails superfétatoires dont nous avons du mal à analyser le rôle dans le texte romanesque. Néanmoins, les « effets de réel » visent davantage à faire réel, tandis que les artifices peuvent avoir des fonctions plus variées que nous essayerons de montrer dans ce travail. Tout artifice a une signification qui s'offre au déchiffrement comme les détails dans une peinture. C'est pourquoi, alors que « l'effet de réel » risque de passer inaperçu dans le récit, l'artifice peut se faire remarquer, voire, peut donner l'impression de brouiller l'harmonie de l'univers fictif. Cependant, ceci n'empêche pas que perdure le côté réaliste du roman, même si l'artifice peut paraître un peu exagéré pour la représentation du réel. Par conséquent, l'artifice peut fonctionner comme un dispositif multifonctionnel qui se trouve dans les détails réalistes, esthétiques, romanesques, littéraires, artistiques et même rhétoriques que *Les Illustres Françaises* mettent en valeur.

⁷¹ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 373.

1.3. *Les Illustres Françaises* réalistes et les détails « oiseux »

Henri Coulet⁷², qui reproche aux *Illustres Françaises* l'excès de détails « oiseux », juge également que ce roman est réaliste. Il énonce ainsi la construction paradoxale de notre roman :

« Le désordre est dominé et utilisé comme un facteur d'unité dans le chef-d'œuvre du roman réaliste à cette époque, un roman où l'imagination au lieu de flotter entre le vrai et le faux est un puissant instrument de résurrection du réel, *Les Illustres Françaises*, de Robert Challe (1713). »⁷³

En effet, les sept histoires et l'histoire-cadre, bien qu'elles donnent l'impression d'une organisation chaotique au début du roman, mettent en œuvre, au fur et à mesure, un modèle parfaitement conforme à la réalité humaine : les personnages, les relations, les actions et les mœurs peignent la société parisienne du XVIII^e siècle. Robert Challe fusionne d'une façon très habile l'imagination, la fiction et le réel. Henri Coulet s'efforce de faire la part de la fiction et de l'histoire chez Challe en ce termes :

« Aux romanciers qui se prétendent historiens authentiques, Challe s'oppose en déclarant qu'il a « fait exprès des fautes d'anachronisme », brouillé les lieux, changé les noms, et même qu'il ignore qui sont ses héros et ses héroïnes, bien que ce dernier point contredise ses autres déclarations ; peut-être est-ce de sa part un calcul habile : les pseudo-historiens affirment ne dire que l'exacte vérité, Challe affirme qu'il la déguise ; bien loin de la mettre en doute, son lecteur ne cherchera plus qu'à la découvrir ; mais peut-être est-il sincère et a-t-il compris qu'un romancier n'est pas un gazetier : les histoires qu'il raconte ont leur source dans la vie ; livrées telles quelles au public, elles n'auraient qu'un intérêt de curiosité ; une portée générale leur est conférée par une mise en forme qui ne trahit pas leur vérité ; ce que Challe propose à ses lecteurs n'est ni une déformation caricaturale, ni une révélation scandaleuse, mais une image exemplaire du réel. »⁷⁴

La première partie de ce mémoire essaie de montrer que la mimésis mise en œuvre dans *Les Illustres Françaises* respecte la réalité de son époque. Néanmoins, la mimésis n'est pas l'unique raison pour penser que ce roman est réaliste, au sens que le terme peut prendre en 1713, soit un roman qui entend représenter la réalité et non une idéalité. Henri Coulet le définit comme suit : « ce genre de fiction ne vise pas à redresser le monde réel selon un idéal moral ou à lui substituer un rêve de bonheur et de pureté. »⁷⁵ En outre, il ne correspond pas à la

⁷² Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 523.

⁷³ *Ibid.*, p. 285.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 285-286.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 279.

philosophie implicite dans le mouvement réaliste qui traitera des thèmes comme la lutte pour la vie, le travail, les conflits sociaux. Mais, le roman de Robert Challe représente la réalité sans donner de leçon de morale ou sans la transformer en utopie. Par conséquent, il sera considéré comme un roman réaliste dans le cadre de la mimésis, de la vraisemblance et des artifices qui y contribuent également.

Henri Coulet donne également dans son ouvrage cinq caractéristiques du roman réaliste que nous pouvons trouver dans *Les Illustres Françaises*. Le premier caractère est la diversité. Distinguant, à la manière d'Aristote, dans l'« espèce » romanesque, différents types de romans « individuels », Henri Coulet écrit ceci :

« [...] roman de mœurs, roman d'aventures, roman comique, roman satirique, roman libertin, roman fantastique, il est tout cela à la fois. De l'observation fidèle à l'exagération plaisante, de l'exagération à la fantaisie extravagante, de l'extravagance à l'extraordinaire et à la fantasmagorie, le passage est facile et naturel pour des esprits curieux, avides d'expériences et de jouissances. »⁷⁶

En effet, *Les Illustres Françaises* sont un excellent exemple de la diversité par rapport à ses personnages et aux différents genres qui s'y trouvent rassemblés. Bien que chacune des sept histoires aborde l'amour comme thème en commun et que la relation romantique suive un parcours plus ou moins similaire (la rencontre, l'amour, les obstacles, la fin heureuse ou la tragédie), Robert Challe ne nous donne jamais l'impression de lire la même chose. Chaque histoire est bien particulière : Monsieur Des Ronais et Mademoiselle Du Puis nous montrent les coutumes amoureuses de l'époque, la fragilité d'un couple ; Monsieur De Contamine et Angélique révèlent l'importance de la vertu et/ou critiquent la fausse vertu. Monsieur de Terny et Mademoiselle Bernay exposent une histoire à la fois aventureuse et libertine qui finit par produire une scène scandaleuse pendant la cérémonie des vœux à l'église. Monsieur de Jussy et Mademoiselle Fenouil offrent une histoire remplie d'amour, de musique, d'art et de souffrance. L'Histoire de Monsieur Des Prez et Mademoiselle De l'Épine fait de nous les témoins d'une grande tragédie. Monsieur Des Frans et Silvie présentent de grandes aventures qui peuvent même prendre les couleurs du surnaturel. L'Histoire de Monsieur Du Puis et Madame de Londé fournit non seulement des aventures libertines, mais encore des scènes dramatiques et comiques. Toutes les histoires, y compris l'histoire-cadre, contiennent des moments bien banals, mais également des moments d'artifices romanesques comme le quiproquo, le hasard, les affaires clandestines ; de surcroît, il y a des passages très artistiques

⁷⁶ Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 279.

et théâtraux qui se mêlent au récit romanesque. C'est bien là cette « diversité » que H. Coulet distingue comme première caractéristique du réalisme chalien.

La deuxième caractéristique du roman « réaliste » est « la confusion ». H. Coulet indique que :

« Le roman s'en ressent plus que tout autre genre littéraire, parce qu'il n'est pas codifié par des règles et n'a pas pour but d'être fidèle à un idéal esthétique, mais de figurer une réalité et des sentiments vécus. »

Le roman est un genre qui n'a pas de règles strictes à respecter. Néanmoins, il peut toujours représenter une réalité. Lorsque le roman le fait, il nous offre une réalité alternative permettant d'expérimenter un autre vécu ou de le comparer au nôtre. C'est quelque chose que les autres arts ne peuvent réussir comme la littérature romanesque. Le roman seul est capable de s'adresser à l'ensemble des pensées et des sentiments humains. Pour ce faire, étant donné que c'est un genre sans limites, le roman peut emprunter des éléments aux autres arts, à la vie quotidienne, à la pure imagination, et il peut les mixer au sein de son univers fictif ; et cependant, il peut toujours obtenir un résultat cohérent. Ce mélange ne produit pas nécessairement de la « confusion », mais il met en œuvre une profusion qui prouve la qualité libre et créative du genre romanesque. *Les Illustres Françaises* sont également l'un des premiers exemples de l'art romanesque qui offrent autant de diversité : ce n'est pas seulement un miroir de la noblesse et de la bourgeoisie parisiennes du XVIII^e siècle, mais encore le roman fournit des spectacles de comédie, de tragédie, d'opéra et de fêtes galantes.

La troisième particularité du roman « réaliste », d'après Henri Coulet, est que, dans le roman, les actions l'emportent sur les sentiments. Au surplus, les personnages ne sont pas des héros extraordinaires comme dans les récits épiques, ce sont des personnages plus ou moins ordinaires. De nombreuses aventures dans lesquelles les héros se lancent ne sont pas engagées en faveur de causes nobles concernant leur pays ou leur religion, mais pour leur vie privée. Par ailleurs, Henri Coulet ajoute que les passions sont plus superficielles, et il précise :

« [...] même lorsque l'amour retrouve sa violence de passion dévoratrice, ses tourments viennent moins de la conscience que des obstacles extérieurs qu'il veut briser, opposition familiale, malentendus, trahisons, nécessités sociales ou pécuniaires, etc. »⁷⁷

⁷⁷ Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 280.

Bien que *Les Illustres Françaises* soient un roman de passions et que l'amour soit à la base de toute histoire, les sentiments romantiques y sont plus que l'analyse psychologique les causes de toutes les aventures. Nous voyons, en effet, comment les héros et les héroïnes surmontent les obstacles ou comment ils sont ruinés lorsque plusieurs artifices romanesques comme les malentendus, les quiproquos, les obstacles familiaux et sociaux accompagnent leur aventure. Il n'y a pas d'analyse véritable et profonde des sentiments amoureux, mais Challe nous entretient plutôt des incidents qui proviennent de cet amour. Par conséquent, les aventures l'emportent sur les émotions ; et ainsi, il s'y trouve également de la galanterie et du libertinage.

Selon la quatrième caractéristique que H. Coulet définit à propos des romans réalistes du XVIII^e siècle, ces derniers sont mal composés. Il blâme leur caractère désordonné voire leur discontinuité :

« Les épisodes sont juxtaposés plutôt qu'enchaînés, ils sont développés comme des récits indépendants ; des personnages reparaissent, par concession au lecteur qui se perdrait dans un trop grand nombre de figures et aime revoir celles qu'il a déjà vues, mais c'est le hasard qui les ramène, non l'unité organique de l'action ; il arrive qu'il n'y ait pas de dénouement, surtout quand le roman est à la première personne : le fil des aventures est interrompu, il pourrait reprendre ; il arrive aussi, encore plus fréquemment, que le personnage central passe au second plan et que le premier plan soit occupé par des anecdotes ou des histoires où il n'a aucun rôle... »⁷⁸

Bien que, dans *Les Illustres Françaises*, l'histoire-cadre et les autres soient bien structurées et liées aux unes et aux autres, quand on les regarde séparément, on remarque les particularités listées ci-dessus. Les récits enchâssés se mélangent parfois pour éclairer un mystère d'une autre histoire, mais il arrive également que le récit principal soit interrompu par des personnages secondaires et par des intrigues qu'on pourrait dire secondaires. Par ailleurs, les actions changent de temps en temps trop vite sans avoir de véritable lien entre elles. De même, le narrateur peut changer plusieurs fois dans une même histoire : il peut être interne puis externe, il peut utiliser la première personne du singulier puis la troisième personne du singulier. Toutes ces caractéristiques peuvent donner le vertige au lecteur. Par exemple, lorsque Monsieur Des Ronais raconte la première fois où il a vu Mademoiselle Du Puis, il voyage dans le temps jusqu'à la rencontre des parents de la demoiselle. Par la suite, il raconte également le jour du décès de la mère Du Puis, et dit aussi comment son mari a participé à un bal et joué à des jeux d'argent au lieu d'observer dignement le deuil comme il l'aurait dû. De

⁷⁸ Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 280-281.

même, de nouveaux personnages entrent en scène, et, parfois, le narrateur change plusieurs fois, Monsieur Des Ronais laisse la parole à Monsieur Du Puis, puis la reprend, et, tout soudain, le lecteur doit retourner en arrière : on l'entretient maintenant des dialogues qui ont été échangés au bal...

La dernière caractéristique des romans réalistes de cette époque est qu'ils sont « historiques », indique Henri Coulet. Les œuvres qui racontent des histoires vraies circulent beaucoup, et ainsi, parfois, les romans les imitent et essaient de gagner en crédibilité. Ils peuvent être

« [...] difficiles à distinguer des ouvrages racontant une histoire vraie ; le fabuleux et l'authentique s'y amalgament, tant la vraisemblance et la précision des détails en imposent au lecteur. »⁷⁹

Robert Challe, comme la plupart de ses contemporains, prétend, dans sa préface, que ses histoires sont authentiques et qu'il ne fait que les transmettre. De surcroît, il se sert également des références historiques comme les guerres, les personnages historiques, les noms de villes, de rues, de ponts... Il refuse cependant un réalisme absolu :

« J'avertis les curieux qui voudront déterrer les noms de mes héros, et de mes héroïnes, qu'ils prendront une peine fort inutile, et que je ne sais pas moi-même quels ils étaient, ou quels ils sont ; ceci n'étant que des histoires différentes que j'ai entendu raconter en différents temps, et que j'ai mises par écrit à mes heures perdues. »⁸⁰

Il s'oppose à toute clé qui pourrait donner une identité réelle à ses personnages et il revendique le droit de l'auteur à inventer. Et, il ajoute : « [...] ce sont des Français que je produis et non pas des étrangers. »⁸¹ Même quand il utilise des références historiques, il avoue qu'il ne les respecte pas totalement ; Challe est bien loin de se faire un devoir de rendre le compte exact de la minute des événements :

« J'ai fait exprès des fautes d'anachronisme : je n'en citerai qu'une. Je fais chanter à Silvie sur le boulevard de la Porte Saint-Antoine un air de l'opéra de Proserpine, et je pose la scène à Paris plus de dix ans après : cependant je dis que le quai Pelletier n'était point encore bâti. Je l'ai fait, afin de détourner d'autant plus les curieux des idées que la lecture de ces histoires pourrait leur donner. »⁸²

⁷⁹ Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 281.

⁸⁰ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 83.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 85.

Il est conscient que le rôle du romancier n'est pas identique à celui de l'historien. S'il évoque également des éléments historiques, ce n'est pas pour documenter mais pour rendre son œuvre réaliste dans le cadre de son propre univers. En effet, plusieurs références historiques se mêlent avec des artifices romanesques et produisent un roman réaliste. C'est peut-être la raison principale pour laquelle *Les Illustres Françaises* ne sont pas un roman que l'on puisse confondre avec une histoire vraie ou des mémoires, mais sont l'un des premiers romans réalistes réussis.

Les Illustres Françaises correspondent peu ou prou à la définition du roman réaliste du XVIII^e siècle proposée par Henri Coulet. Néanmoins, c'est également pour d'autres motifs qu'on peut affirmer que ce roman est l'un des meilleurs romans réalistes écrits jusqu'en 1713. Le roman reflète une image fidèle de son époque : les coutumes, les mœurs, la mode sont révélés par la représentation (la mimésis). Les personnages et les événements qu'ils vivent sont bien sérieux, même si, parfois, la situation peut faire allusion à la comédie : c'est leur vécu, leur vie privée, et ils sont racontés sans être caricaturés. Henri Coulet fait, au sujet du ton sérieux de Robert Challe, ce commentaire :

« [...] personne sauf Challe n'aurait pu raconter sans sourire l'aventure du Pont-Neuf, où Dupuis se baignant nu avec des camarades reçoit sur la tête les ordures qu'un soldat fait tomber du pont. »⁸³ (voir le passage concerné⁸⁴)

Ce ton sérieux rend tout plus vraisemblable et donne au lecteur l'impression de lire des témoignages véridiques de personnes réelles.

Plusieurs autres éléments judicieusement combinés renforcent le réalisme de l'œuvre : l'usage des « effets de réel » augmente l'effet de la mise en place réaliste de la vie quotidienne, et l'usage des artifices réalistes, qui servent à faire réel, est considérable. Parmi les artifices réalistes les plus remarquables, nous pouvons compter les références explicites tels que les événements et les personnages historiques, les noms de lieux ou encore les lois. Bien que Robert Challe fasse des anachronismes, tout référent réel prend part à l'aspect réaliste de l'œuvre. Cet effet rapproche l'univers fictif du réel et le rend plus crédible et plus vraisemblable. Par ailleurs, *Les Illustres Françaises* commencent avec ce genre d'artifice qui intègre un vrai personnage et un lieu historique dans le roman :

⁸³ Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 286.

⁸⁴ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 485-486.

« Paris n'avait point encore l'obligation à Monsieur Pelletier, depuis ministre d'État, d'avoir fait bâtir ce beau quai, qui va du pont Notre-Dame à la Grève, que sa modestie avait nommé le quai du Nord et que la reconnaissance publique continue à nommer de son nom, pour rendre immortel celui de cet illustre prévôt des marchands ; lorsqu'un cavalier fort bien vêtu, mais dont l'habit, les bottes et le cheval crottés, faisaient voir qu'il venait de loin, se trouva arrêté dans un de ces embarras, qui arrivaient tous les jours au bout de la rue de Gesvres. »⁸⁵

Claude Le Pelletier était une vraie personne, un homme d'état, comme l'indiquent les précieuses notes de Jacques Cormier, il était prévôt des marchands en 1668 et a travaillé pour améliorer Paris, puis a exercé la profession de contrôleur des finances à partir de 1683. Ce référent réel fonctionne comme un artifice qui permet de placer le lecteur dans le « véritable » Paris. Cependant l'artifice qui fait réel n'a pas forcément de caractéristique historique ou documentaire. Challe le mêle à la fiction, comme il l'annonce dans sa préface⁸⁶. Il intègre dans sa fiction romanesque la réalité à laquelle il ne reste sciemment pas fidèle et qu'il harmonise avec son imaginaire. Contrairement à ce que dit le narrateur, le pont a effectivement été bâti à l'époque, Jacques Cormier en a trouvé la preuve dans le guide de Paris de Germain Brice publié en 1684.⁸⁷

D'une part, en tant que romancier, il adopte, à propos de la réalité historique, une stratégie retorse qui comporte une part de manipulation et du réel et du lecteur. Il dispose de la réalité historique et sociale à son gré pour nourrir son imaginaire romanesque. D'autre part, cette manière de « faire romanesque » actualise chaque fois les histoires particulières qui, pour cette raison, à la différence des « histoires exemplaires », donnent encore plus l'impression au lecteur qu'on lui raconte l'histoire vraie d'un individu, d'une personne privée qui a effectivement existé. Autrement dit, le lecteur ressent moins le côté fictif d'un « personnage » grâce aux artifices réalistes et voit en lui une vraie « personne. » De surcroît, Robert Challe prend ses distances avec la documentation historique et n'enlève rien à son identité de romancier, mais en même temps il rend son œuvre plus réaliste. Ces artifices peuvent prendre l'apparence de simples détails dans le récit romanesque, sans jouer de rôle dans l'intrigue comme dans l'exemple ci-dessus ; ils peuvent également faire partie de l'action et de la trame comme dans l'exemple ci-dessous :

« Nous aurions bien voulu y rester quelque temps ; mais le Roi ne nous consulta pas ; nous eûmes ordre de partir dès la fin de janvier, temps mal propre pour faire la guerre ; mais le

⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁷ Brice, Germain, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, P. Fournier, 1717 (3 vol.), Arsenal, 8-H-13163, t. II, p. 20-21.

Roi, qui ne se ménageait pas plus que le moindre volontaire, avait insensiblement désaccoutumé les troupes d'attendre la saison ; il fallut donc se résoudre à partir. »⁸⁸

Dans ce passage, Monsieur De Terny a dû quitter Mademoiselle De Bernay pour une campagne militaire. Le narrateur fait allusion à cette coutume des soldats, et de surplus, il mentionne Louis XIV et critique le monarque de n'avoir pas respecté la période habituelle des campagnes. Jacques Cormier note d'ailleurs également que les campagnes militaires peuvent avoir lieu en janvier ou février depuis la campagne de Franche-Comté en 1668.

Quand le héros est éloigné de sa maîtresse pour quelque cause que ce soit, les affaires ou les problèmes familiaux, la punition ou encore l'exil, il annonce généralement son départ et, à son retour, il ne décrit guère ce qu'il a vécu pendant son absence de Paris. Les contre-exemples sont exceptionnels, mais existent cependant. Ainsi, à la suite de son annonce, Monsieur De Terny raconte ce qui s'est passé pendant la campagne :

« Nous partîmes le lendemain, Bernay et moi, reprit Terny. Nous allâmes ensemble jusqu'à Fribourg. Je vins avec Monsieur de Turenne jusqu'à Strasbourg ; et lui, il fut d'un détachement commandé par Monsieur de Duras : je ne vous parlerai point d'une des plus glorieuses campagnes de ce grand homme que nous perdîmes peu après. Nous repoussâmes les Allemands, nous les poursuivîmes, et lorsque je crus aller me rejoindre à Bernay, j'appris qu'il avait été tué trois jours auparavant dans une rencontre proche d'Offembourg. »⁸⁹

Le narrateur utilise également plusieurs artifices réalistes : les noms de lieux, les personnages historiques, les ennemis. Monsieur de Turenne est Henri de la Tour d'Auvergne (1611-1675), maréchal général, un militaire français très important, et selon les notes de Jacques Cormier, Monsieur de Duras est probablement le neveu de Turenne qui a été lieutenant-général. Néanmoins, même s'il s'y trouve des artifices qui « font réel », ce n'est pas, encore une fois, dans un objectif historique, mais dans le but de créer un réalisme qu'on pourrait dire artificiel : Fribourg a été pris en 1677, donc après la mort de Monsieur de Turenne. La narration ne respecte pas la chronologie historique, elle crée la sienne qui est fictive, mais qui a toutes les apparences du vrai et qui est peut-être encore plus vraisemblables que la réalité.

Dans *Les Illustres Françaises*, nous trouvons beaucoup d'autres exemples d'artifices réalistes qui font référence à des faits réels, mais Challe introduit une distance entre la

⁸⁸ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 217.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 220-221.

chronologie de la fiction et celle de l'Histoire. Silvie, dans le passage suivant, révèle la vérité sur son père :

« Madame la duchesse de Cranves était sœur de Monsieur le marquis de Buringe mort en Candie avec Monsieur de Beaufort ; c'est lui qui était mon père. »⁹⁰

Monsieur de Beaufort est François de Vendôme (1616-1669), le duc de Beaufort et le cousin de Louis XIV. Sa mort a eu lieu à la guerre de Candie ; encore une fois, cette précision historique ne peut pas concorder avec la chronologie de la fiction. Car, selon cette date, Silvie aurait dû naître vers 1662-1663, et donc, elle aurait entre cinq et dix ans lorsqu'elle raconte cet incident à Des Frans. Néanmoins, cet artifice réaliste n'est pas utile seulement pour rendre l'œuvre réaliste. Cette fois, la mention de ce nom et de cette guerre est importante pour l'intrigue : ceci est la preuve que Silvie est issue d'une petite noblesse d'épée ; par conséquent, sa relation avec Des Frans est légitime relativement à leur statut social.

Parmi les éléments qui participent au réalisme du roman, il y a également d'autres artifices qui ne servent pas uniquement à représenter le réel, mais qui jouent d'autres rôles dans le texte romanesque comme nous avons essayé de le montrer plus haut.⁹¹ Dans *Les Illustres Françaises*, ils sont parfois même très abondants et c'est pourquoi, Henri Coulet, très critique à ce sujet, les tient pour « oiseux ». ⁹² Néanmoins, si certains critiques trouvent que ces détails sont trop nombreux à leur goût, il est permis de se demander s'ils peuvent nuire au côté réaliste du roman, ou bien si les détails superfétatoires peuvent également continuer à fonctionner en tant qu'artifices réalistes.

Au XVII^e siècle et surtout dans la première moitié du XVIII^e siècle, la littérature et la peinture ne mettaient pas encore toujours en scène une représentation tout à fait réaliste dans un sens que nous pouvons trouver dans le Réalisme du XIX^e siècle. Les artistes ou les écrivains ne prenaient pas modèle sur le peuple, mais peignaient plus souvent la noblesse. Par exemple, les grands maîtres de la peinture française comme Charles Le Brun (1619-1690) ou Antoine Coytel (1661-1722) pensaient que la cour pouvait représenter le monde réel. Tenant « la cour » pour une miniature du *theatrum mundi* plus exacte que ne le sauraient être les tableaux épars dans « la ville », ce dernier écrit :

⁹⁰ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 377.

⁹¹ 1.2 *Les « effets de réel » et les artifices*, p. 28.

⁹² Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 2

« Je sais que tous les caractères sont généralement répandus dans le commerce du monde, mais ils se réunissent et se rassemblent avec plus de force à la Cour ; on les y peut étudier avec plus de vivacité et même d'un seul coup d'œil ; les rayons du soleil dispersés sur l'hémisphère ont moins de force que lorsqu'ils sont rassemblés au foyer d'un miroir ardent. Vous pouvez donc, dans ce grand théâtre du monde, étudier le vrai des mœurs, des caractères et de passions [...] Enfin vous pouvez étudier dans ce grand théâtre tout ce qui agite et trouble l'âme et le cœur de tous les hommes »⁹³

De même, à l'exception de la veine des « romans comiques », les héros des œuvres romanesques sont des nobles, des chevaliers, des gentilshommes, des femmes de qualité... Par conséquent, les auteurs et les peintres transposent dans leurs ouvrages les comportements, les habitudes et les mœurs de cette partie de la société. Ils empruntent aussi leurs thèmes au théâtre, à l'opéra ou à la comédie qui met en scène aussi le monde bourgeois. C'est seulement à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle que cette philosophie esthétique évolue et que l'on commence à chercher davantage le naturel et le peuple.

Par conséquent, même si *Les Illustres Françaises* sont réalistes à bien des égards, nous ressentons les effets du modèle esthétique du XVII^e et du XVIII^e siècle. La mimésis nous montre que le roman et la peinture respectent certaines normes en matière de représentation : par exemple, le décor leur est commun ; les amoureux se donnent des rendez-vous dans les campagnes et dans les jardins. Les objets comme les portraits en miniature, les bijoux, les vêtements sont également communs. Même les scènes de comédie, de tragédie et les artifices romanesques comme le quiproquo, la lettre perdue, le déguisement, la rencontre clandestine, le malentendu, l'aventure libertine sont représentés de façon similaire. Les artifices, qui contribuent également à la représentation commune, produisent certains effets repérés surtout par les connaisseurs de l'époque. C'est pourquoi, si les artifices sont des dispositifs qui peuvent « faire réel » parce qu'ils représentent la période des *Illustres Françaises*, on peut même affirmer que, le plus souvent, chacun d'entre eux remplit dans le texte un objectif précis.

Rappelons-nous la scène de tribunal de Monsieur de Jussy et de Mademoiselle Fenouil.⁹⁴ S'il n'y avait pas eu d'artifices empruntés à l'opéra à l'instar de la réplique tragique et de l'attendrissement, Monsieur de Jussy, aurait-il pu échapper à la punition capitale ? D'une

⁹³ Coypel, Antoine, « L'esthétique du peintre »*, in *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Henry Jouin (éd.), Paris, 1883, p. 331-332. **Discours prononcés dans les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, 1721.

⁹⁴ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 259-260.

part, le narrateur décrit une scène réaliste qui a même des référents réels comme la loi et la punition, mais, d'autre part, la scène est très animée par la souffrance de Mademoiselle Fenouil. Cependant, nous ne pouvons pas dire que, bien que les artifices opératiques donnent un tour passionné et tragique à la scène, elle perde son caractère réaliste : l'artifice artistique, quoiqu'il puisse être superfétatoire pour une scène réaliste, ne la dégrade pas inévitablement. Par ailleurs, il peut même jouer un rôle dans la composition de la scène réaliste. Par exemple, dans le chapitre intitulé *Histoires Véritables des Illustres Françaises*, l'intrigue du roman se déclenche grâce à un artifice mimétique d'allure aussi théâtrale que picturale quand les carrosses de Des Ronais et de Des Frans se croisent dans la rue.

« [...] lorsqu'un cavalier fort bien vêtu, mais dont l'habit, les bottes et le cheval crottés, faisaient voir qu'il venait de loin, se trouva arrêté dans un de ces embarras, qui arrivaient tous les jours au bout de la rue de Gesvres ; et malheureusement pour lui les carrosses venant à la file de tous côtés, il ne pouvait se tourner d'aucun. Un valet qui le suivait était dans la même peine, et tous deux en risque d'être écrasés entre les roues des carrosses, s'ils avaient fait le moindre mouvement contraire. La bonne mine de ce cavalier le fit regarder par tous les gens des carrosses, dont il était environné. La crainte qu'ils eurent du danger qu'il courait, les obligea de lui offrir place. »⁹⁵

Rien de plus habituel, au XVIII^{ème} siècle, que de voir se rencontrer dans une rue étroite de Paris deux carrosses s'interdisant mutuellement le passage. C'est pourtant un sujet qui demeure souvent traité dans les comédies du XVIII^e siècle, après avoir été rendu célèbre par la satire de Boileau issue elle-même d'une satire d'Horace. Claude Gillot, le maître de Watteau, peint également une scène⁹⁶ comme celle-ci qui provient d'une pièce qui s'appelle *La Foire Saint-Germain*⁹⁷. Ainsi, Robert Challe, crée-t-il un décor assez réaliste, et en même temps, le décor devient-il un artifice romanesque pour commencer la narration comme dans les exemples du théâtre et de la peinture. Par conséquent, nous pouvons conclure que les artifices, que nous trouvons dans les détails, servent à adapter la réalité au romanesque sans causer de dommage au réalisme des *Illustres Françaises*.

Par ailleurs, la description, l'un des instruments qui peut soutenir l'aspect réaliste d'une œuvre romanesque, est assez variée dans le roman de Robert Challe. Il décrit des personnages, des lieux ou des objets avec une quantité considérable de détails. Ainsi, prenant prétexte de

⁹⁵ *Ibid.*, p.91.

⁹⁶ Gillot, Claude, *Les Deux Carrosses*, 1707, huile sur toile, 127 x 160 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁹⁷ Dufresny et Regnard, *La Foire Saint-Germain*, Paris, V.ve R. Denain, 1698, p.76.

montrer la maison que Monsieur de Contamine offre à Angélique, Robert Challe nous fait faire un véritable tour du propriétaire :

« Il la conduisit à sa maison, elle en trouva l'appartement fort agréable, et la maison très belle. Il la montra pour propriétaire à un homme de pratique qui en occupait le reste, et ensuite il fut quinze jours sans aller les visiter du tout, leur laissant ce temps-là pour se meubler et s'accommoder, sans qu'il parût y prendre part. Il fut content lorsqu'il y alla ; rien n'y manquait, ni pour la propreté, ni pour la commodité. Angélique avait une fille de chambre et un petit laquais, sa mère avait une servante qui faisait leur cuisine. Angélique avait une chambre magnifique et un cabinet très beau. Sa mère avait une grande chambre et une antichambre proprement meublées ; une autre chambre pour la fille de chambre et la cuisinière, et une cuisine fort grande, fort commode et bien garnie, où couchait le laquais. Tout cela faisait six pièces de plain-pied, et on entrait dans toutes ces chambres de l'une à l'autre par l'antichambre, sans passer par l'escalier de devant, Angélique ayant fait même murer les portes de son appartement qui y répondaient ; en sorte qu'il fallait monter par l'escalier de derrière qui donnait sur la cour, qui était séparé de l'allée par une porte de fer qui fermait toujours, et cette cour était aussi séparée du jardin que Contamine lui avait réservé par une grande balustrade de fer, et on descendait à ce jardin de son appartement, par une montée qui y répondait, sans être obligé de passer par la cour. Outre cela Contamine, ou plutôt elle, fit faire dans ce jardin deux salons couverts et peints, dans lesquels il y avait des tables et des sièges, et deux berceaux de verdure aux deux autres côtés. Ainsi l'appartement qu'Angélique et sa mère occupaient, répondait sur le devant et sur le derrière, et le reste de la maison était occupé par un homme de plume, qui en louait lui-même à un marchand, et encore à d'autres ; si bien qu'Angélique fort bien logée, retirait encore deux mille francs du reste de sa maison. Il vous est facile de voir par là, que cette maison est belle et grande et d'un grand prix, surtout dans l'endroit où elle est située. Elle est encore aujourd'hui à elle, aussi bien que le reste, que Contamine lui a donné depuis leur mariage ; car ils sont mariés séparés de biens ; et qu'il meure quand il voudra, elle est en état de soutenir l'air dont elle le porte à présent, quoiqu'elle ait toujours trois grands laquais derrière son carrosse, et le reste à proportion. »⁹⁸

Bien qu'une description d'un lieu occupe généralement moins de place dans *Les Illustres Françaises*, cette fois, Challe ne se restreint pas : il peint minutieusement le plan et les travaux faits dans l'appartement qu'Angélique obtient après avoir accepté de devenir la maîtresse « vertueuse » de Monsieur de Contamine. Le narrateur nous fait faire un tour dans le nouvel appartement d'Angélique ; les détails matériels amplifient le contraste entre le logement où Monsieur de Contamine a trouvé Angélique et sa mère malade et le logement qu'elles ont acquis grâce à lui. Il se sert de la description pour mettre en relief encore une fois le changement statutaire et économique dans la vie d'Angélique. En outre, cette description n'a pas d'autre fonction dans l'intrigue : le plan de la maison, les places des chambres et des escaliers n'ont, à certains égards, pas d'importance. Nous ne voyons personne plus tard ni

⁹⁸ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 176-177.

dans l'appartement ni dans le jardin : l'image n'est projetée qu'une seule fois. D'ailleurs, la mère d'Angélique décède peu de temps après, et elle déménage. Par conséquent, dans *Les Illustres Françaises*, cette sorte de description, riche de mille détails matériels, n'est pas seulement une mise en scène visuelle ; les détails ne sont pas des conséquences d'une narration maladroite, mais ils ont également différentes fonctions dans le récit. C'est pourquoi certains détails « oiseux », comme l'exemple ci-dessus l'a illustré, peuvent également devenir des artifices. Par ailleurs, grâce à cette accumulation de détails, Challe entraîne son lecteur dans une sorte de « visite en esprit » de la demeure. En l'entraînant dans un certain espace, il amène son lecteur à se placer en imagination à l'endroit exact où se trouve le narrateur omniscient. Et en même temps, le lecteur qui se promène en esprit dans cette demeure au plan compliqué, devient, l'espace d'un instant, comme familier avec les personnages. De cette façon, le réalisme du roman augmente également.

De plusieurs points de vue, *Les Illustres Françaises* sont un roman réaliste malgré la présence de passages théâtraux, artistiques ou même surnaturels. Autrement dit, le roman reflète un monde fictif vraisemblable qui porte plus ou moins des traces de l'époque et de la communauté auxquelles il appartient. Il crée ce monde sans l'idéaliser ou sans avoir un souci didactique. Néanmoins, les artifices qui modifient ce qu'on serait tenté d'appeler la « réalité réelle » sont considérablement présents. Nous trouvons, en effet, des éléments qui ne correspondent pas nécessairement à une représentation réelle, mais qui l'embellissent et la transforment. Ainsi, les artifices pourraient risquer de donner une allure factice à la représentation réaliste. Toutefois, ces artifices, en d'autres termes, les détails ne s'y trouvent pas dans un but qui dessert l'aspect réaliste du roman : ils font partie de la mimésis, d'une représentation réaliste, mais en même temps, ils représentent la vision esthétique des XVII^e et XVIII^e siècles. L'époque, la société, les conditions politiques, économiques et culturelles influent toujours sur la représentation. Par conséquent, elle adopte un certain goût et une certaine philosophie comme Eric Auerbach l'explique dans *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*.⁹⁹ La représentation réaliste ne peut pas être, du moins pas toujours, un miroir véritable ; autrement, ceci serait de la documentation ou de l'Histoire. La représentation ou la mimésis se réalise lorsqu'il y a fiction et intrigue. Les détails, les « effets de réel » et les artifices, donc, font partie de l'univers romanesque, réaliste ou non. Ils

⁹⁹ Auerbach, Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 559.

peuvent évidemment produire une représentation réaliste, cependant, ils y ajoutent également leur touche personnelle. Ainsi Robert Challe se sert-il des artifices pour interpréter le réel et conduit-il ses lecteurs à faire de même.

2. L'invention d'un langage commun aux arts

Robert Challe, dans *Les Illustres Françaises*, d'une part, représente Paris et les jeunes parisiens, qui appartiennent à une certaine partie de la société, d'une façon qui reflète certaines réalités de la communauté comme les mœurs, les coutumes, les personnages et les événements historiques ; d'autre part, il enrichit cette réalité avec les artifices qui donnent au récit romanesque des allures différentes qui peuvent être picturales, théâtrales, tragiques ou comiques. Par ailleurs, les artifices sont également capables de mettre en mouvement des actions et de construire des intrigues qui permettent à la narration d'avancer. Challe inclut minutieusement dans son roman ces éléments qui peuvent apparaître parfois comme des détails superfétatoires, mais qui jouent chacun un rôle précis et concerté dans le texte. Bien qu'ils puissent donner l'impression d'être « oiseux » dans la structure du récit, ils ne nuisent pas au réalisme de notre roman. Grâce aux artifices, Robert Challe met en question la capacité de représenter du roman qui, étant un genre foncièrement ouvert, est aussi un des plus propres à accueillir d'autres formes d'art. Le roman de Challe inclut dans sa structure différentes modalités de représentation qui tissent un lien serré entre la mimésis et l'art. Les artifices empruntent aux différents langages des arts et, de là, inventent une langue qui leur est commune.

Dans cette partie de notre travail, nous tâcherons de montrer comment Robert Challe réunit les langues des différents arts par le biais des artifices et les insère dans son univers romanesque. Par la suite, nous tâcherons de faire voir comment les artifices contribuent ou non au récit relativement à leur place dans la narration. Enfin, nous esquisserons une comparaison de la représentation chalienne et de celle de Watteau en nous appuyant en particulier sur *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère*, qui emprunte également des artifices à la mythologie et au théâtre.

2.1. La conjonction de langages intimement cousus ensemble

Dans un texte romanesque, les artifices ne sont pas des détails insignifiants que l'on se contenterait seulement d'entrevoir, qu'on pourrait, donc, ignorer dans une analyse textuelle. Bien au contraire, ils sont des composants considérables qui font d'une fiction un roman « authentique ». Ils peuvent participer à la formation de chaque partie du roman : de la description au style, de l'action à l'ensemble de l'intrigue. Ils se réunissent de différentes façons, toujours singulières, pour créer un ouvrage unique. C'est pourquoi, il faut tenir compte de chaque artifice pour pouvoir découvrir la singularité de toute œuvre romanesque. *Les Illustres Françaises* de Robert Challe sont remarquables parce que les artifices s'y assemblent et s'y associent dans une grande harmonie qui finit par mettre en œuvre un festival permettant de savourer le récit romanesque et d'autres arts variés tous ensemble. L'artifice est aussi l'empreinte individuelle et originale de l'auteur, et celle de Challe se trouve, non seulement, dans le côté littéraire du roman, mais encore, dans le côté esthétique et artistique.

Robert Challe se sert des artifices comme de supports qui alimentent l'intrigue et la représentation : ils permettent d'embellir la réalité fictive, de faire avancer le récit, et surtout de faire fusionner les esthétiques de différents arts. Aucun détail n'est placé au hasard, tout est la preuve du génie créateur et novateur de Challe en tant qu'écrivain. Il mélange les artifices les uns aux autres comme des ingrédients qui font partie d'une potion prête à enchanter le lecteur. Il serait donc inapproprié de les examiner séparément, pour cette raison supplémentaire que ces artifices se complètent et fonctionnent ensemble entre eux et en même temps avec le récit. En outre, les artifices empruntés aux arts, ou autrement dit, aux autres formes de représentation, se détachent de la forme référente et se réunissent avec le romanesque dans le texte ; ainsi, ce n'est plus la forme d'origine, mais un nouveau mode de représentation qui est à la fois littéraire, romanesque et esthétique. Par conséquent, essayer de séparer les artifices des uns et des autres -parce que dans plusieurs cas, l'artifice romanesque et l'artifice visuel, artistique, etc. se mêlent- ou bien tâcher d'analyser les artifices sans prendre en compte le nouveau produit né de la fusion du romanesque et de l'artifice artistique ferait perdre le sens de l'artifice et interdirait d'apercevoir son dessein dans le texte.

Il faut donc réfléchir tout ensemble l'artifice et le récit, et repérer les différentes fonctions des artifices dans le texte. En effet, ils sont des dispositifs qui servent à représenter la réalité sous d'innombrables facettes ; et en même temps, par le biais des artifices, le récit peut aller au-delà du romanesque et produire de nouveaux effets, transmettre différentes

connotations, s'adresser aux connaissances du lecteur tout en restant dans l'univers fictif. Ainsi le texte gagnera-t-il, grâce aux artifices, un sens qui, au début, n'était pas si apparent. C'est pourquoi l'artifice fait partie du récit : il ne serait pas juste de l'isoler et de l'enlever de l'analyse textuelle en prétendant qu'il s'agit d'un détail superfétatoire dont la contribution au récit serait petite ou grande. Car le produit que l'on lit est le résultat du croisement entre tout artifice et la fiction, à l'instar d'un travail d'équipe.

Ainsi, lorsqu'un passage des *Illustres Françaises* sera analysé dans ce travail, tout élément sera tenu en compte, et notre but sera de comprendre les finalités et les fonctions des artifices dans l'univers romanesque. Néanmoins, même s'il n'est pas toujours très évident de dissocier les artifices des uns et des autres, nous pouvons en catégoriser quelques-uns selon leurs principaux rôles afin de faciliter leur analyse. Dans le roman de Robert Challe, nous rencontrons essentiellement certains artifices principaux d'une manière répétitive : des artifices visuels, artistiques et théâtraux, langagiers et stylistiques, romanesques et mimétiques. Par ailleurs, assez souvent, nous les trouvons simultanément et fusionnés ; par exemple, comme nous avons déjà vu dans l'exemple de Monsieur de Jussy et de Mademoiselle Fenouil, un artifice opératique peut également fonctionner comme un artifice romanesque et changer l'intrigue.¹⁰⁰ Cet emploi des artifices chez Challe, n'enrichit pas seulement la fiction, mais, en même temps, réunit des langages artistiques et mimétiques différents et en crée une langue en commun.

Tout détail a un sens grâce aux artifices, et chaque artifice a une fonction, un rôle dans *Les Illustres Françaises* qui sont reliées aux autres arts grâce, précisément, à ces derniers. Même les passages enrichis de descriptions, que nous pouvons parfois juger comme des éléments gratuits, des pauses dans la narration, autrement dit, des artifices visuels, peuvent nous permettre de montrer qu'un élément qui fait partie du décor n'est jamais placé sans avoir un dessein qui contribue, d'une façon ou d'une autre, soit à la trame du roman en question soit à l'art du roman en général. Quand bien même l'artifice visuel n'a pas de rôle romanesque ou interartistique, du moins, il peut construire un lien entre le roman et son époque en nous permettant de voir certaines données qui y sont liées, ou encore peut, grâce à la mimésis, révéler les pratiques mimétiques usuelles dans les autres arts de son temps. En effet, l'artifice,

¹⁰⁰ Voir, 1.2. *Les « effets de réel » et les artifices*, p. 28.

de quelque genre que ce soit, a la capacité d'unifier les langages d'arts différents. Nous pouvons illustrer ce que nous essayons de défendre par des exemples :

« Je trouvai cette maison en peu de temps. Il y en avait assez à louer dans le quartier, qui ayant été autrefois le plus fréquenté de Paris, est à présent le plus désert, depuis que la butte de Saint-Roch s'est établie sur ses ruines. Il y avait un jardin dont la porte dérobée donnait sur une ruelle où répondait celui de ma mère ; ainsi d'une porte j'entrais dans l'autre. Cela m'était commode, pouvant entrer à toute heure de nuit sans être obligé de frapper. Je n'avais qu'à en prendre une clef, comme je fis. Silvie vint y loger, et j'achetai cette maison peu de temps après, et c'est la même que j'ai résolu d'occuper présentement, mon dessein étant de vendre ou de louer l'autre, qui n'est ni si commode ni si belle, étant bâtie à l'antique. »¹⁰¹

Dans ce passage Des Frans trouve une maison écartée qui est idéale pour sa femme Silvie qu'il a épousée secrètement, afin qu'elle habite un logement plus proche de la mère de Des Frans. Or, le narrateur qui a décrit la maison d'Angélique avec de nombreux détails jusqu'au plan de la maison¹⁰², se contente, ici, de parler seulement du jardin qui donne la liberté à Des Frans d'entrer discrètement chez Silvie quand il le souhaite. Hormis ce jardin qui est assez fonctionnel par rapport à sa location non seulement pour Des Frans mais également pour sa mère qui accepte de voir sa bru seulement en cachette, un autre détail saute aux yeux : « la clef ». Tout d'abord, elle paraît en tant que simple détail placé dans la description. Cependant, dans la suite de l'histoire, une nuit, Des Frans se servira de cette clé pour rentrer chez elle après un voyage qui s'est terminé plus tôt que prévu. Ce qui nous permettra aussi de voir que la clé n'est pas, en effet, un simple détail qui facilite l'accès, mais un élément majeur qui aura de l'effet dans l'intrigue :

« J'avais, comme je vous l'ai dit, une clef du jardin de la maison. Je n'avais mandé mon retour à personne ; on ne m'attendait pas. Je voulus arriver à une heure que tout le monde fût endormi ; ce fut à deux heures après minuit : je trouvai la porte du jardin seulement fermée à un loquet qui s'ouvrait sans clef. J'en accusai la négligence des domestiques sans en soupçonner la véritable cause. Je montai dans l'appartement de Silvie le plus doucement que je pus pour la surprendre dans son sommeil ; mais je fus bien plus surpris moi-même, lorsqu'à la lumière d'une bougie qui était allumée, je vis les habits d'un homme sur un fauteuil à côté du lit, et deux personnes couchées ensemble qui étaient Gallouin et la perfide Silvie qu'il tenait entre ses bras. »¹⁰³

« La clef » faisait partie de la description et elle est également devenu un élément crucial qui a un rôle déclencheur dans l'intrigue. Par conséquent, nous pouvons également la catégoriser comme un artifice romanesque qui produit l'action et permet à la narration

¹⁰¹ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 430.

¹⁰² Voir, 1.3. *Les Illustres Françaises réalistes et les détails « oiseux »*, p. 41.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 433.

d'avancer. Néanmoins, comment pouvons-nous analyser « la lumière d'une bougie » dans ce passage ? Où faut-il placer cela dans une analyse textuelle ? Est-ce un élément descriptif qui fait une pause dans le récit ? Est-ce un détail superfétatoire qui n'a pas d'importance pour l'histoire ? Est-ce un détail qui ne produit qu'un « effet de réel » ? Nous pensons qu'il serait insuffisant de s'arrêter là. « La lumière d'une bougie qui était allumée » au milieu de l'obscurité nous rappelle Le Caravage, le célèbre peintre italien qui a également beaucoup influencé la peinture du XVII^e siècle avec le courant artistique, le Ténébrisme, qu'il maîtrisait. Le Caravage utilise dans ses peintures une source de lumière naturelle ou artificielle, comme une bougie, qui produit un effet dramatique sur la toile. De la même manière, c'est un moment bouleversant pour Des Frans qui trouve sa chère femme dans les bras d'un autre. Ainsi, nous ne pouvons pas ignorer l'effet produit par la bougie qui permet dans les ténèbres de percevoir d'abord les vêtements d'un étranger, puis, l'infidélité dans le lit. « La lumière de bougie » fonctionne comme un artifice visuel et artistique emprunté à la peinture, et à l'instar des tableaux du Caravage, produit un effet très dramatique dans cette scène. Par conséquent, un détail, petit ou non, ne doit pas seulement être pris en compte comme critère qui mesurerait uniquement sa contribution à la trame purement romanesque.

Lorsque les artifices visuels sont très nombreux, ce qui est souvent le cas dans *Les Illustres Françaises* quand il s'agit des descriptions de costumes par exemple, la narration fait une longue pause. Or, cette pause, quoi qu'elle concerne l'action, peut aussi susciter un effet qui enrichira la scène. Dans le passage suivant, nous voyons Mademoiselle de l'Épine qui s'est préparée pour le dîner de son mariage :

« Elle était venue en robe avec un simple petit corset ; je lui sus bon gré de cette négligence. Quoique nous fussions à plus de quinze jours après Pâques, le temps n'était pas propre à porter des habits légers ; et pendant que nous avons été dehors ce prêtre et moi, elle s'était coiffée ; de sorte qu'au retour nous la trouvâmes sous les armes, et dans l'état d'une femme qui veut plaire. Elle avait une robe de brocard bleu, rayé d'argent, un corset de même couleur, qui sans gêner laissait paraître la beauté de sa taille. Un jupon de satin blanc, avec une dentelle et une frange d'argent, et une jupe de même étoffe que sa robe, avec une dentelle d'Espagne, et une campane d'argent. Un soulier de maroquin noir, avec une tresse d'argent, et une boucle de diamants. Un bas de soie noire avec un fil d'argent sur les côtés et le derrière : fort bien coiffée en cheveux, de fort beau linge et un fort beau fil de perles : enfin elle était dans un état à charmer. »¹⁰⁴

¹⁰⁴ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 309.

Juste avant cette scène, le narrateur décrit le sacrement de mariage qui a été discrètement réalisé. C'est un mariage très fade, signé en présence d'inconnus, hôtes de leur demeure, des marchands, un officier de campagne accompagné de ses amis. Dans la scène, on n'insiste pas sur le sentiment, mais on montre les documents qui valident le mariage et protègent Mademoiselle De l'Épine dans le cas où Monsieur Des Prez la quitterait. Par la suite, la scène ci-dessus arrive et nous lisons une longue description très riche en détails visuels. La tenue de Mlle de l'Épine est très ornementée et très à la mode : soie, satin, dentelles, argent, diamants... Rien y manque et le narrateur n'oublie aucun de détails. Mais, cet habit ne souligne pas seulement la richesse ou le statut social, il fait un grand contraste entre l'importance de l'événement, le mariage, et les conditions dans lesquelles il a eu lieu. Mlle de L'Épine a mis son costume, prête à jouer son rôle de bru, ce n'est plus un costume mais presque un déguisement en raison de l'excès de détails - mais la scène de théâtre n'est pas prête, elle ne correspond pas à la place à laquelle elle se trouve. Ceci est justifié par la scène précédente et par la suivante aussi. La suite est ainsi décrite par des Prez :

« Nous dînâmes fort bien, avec nos témoins ; mais quoique le dîner fût propre et bon, il ne laissa pas de m'ennuyer. On eut bientôt desservi, la compagnie se retira, et nous restâmes seuls elle et moi, environ vers les deux heures. »

Comme la cérémonie du mariage, le dîner se passe d'une façon tellement fade que Des Prez s'ennuie dans le plus beau jour de sa vie. Ainsi, encore une fois, la tenue de Mlle de l'Épine contraste avec la réalité. Par ailleurs, les autres mariages ou les autres fêtes dans le roman sont décrits avec plus de détails, comme le mariage de Monsieur De Jussy et de Mademoiselle Fenouil, la scène de danse de Silvie et Des Frans, parmi bien d'autres exemples possibles. Cela nous montre que le manque de description dans la scène du dîner est également un artifice qui accentue le contraste. De surcroît, nous pouvons voir la disparité entre Mlle de l'Épine et son mariage comme un signe de la tragédie qui l'attend, comme il arrive dans la plupart des cas de mariage clandestin dans *Les Illustres Françaises*. Par conséquent, les artifices visuels, qui sont utilisés considérablement ou modestement, ne peuvent pas être seulement des détails « oiseux »¹⁰⁵. Chez Robert Challe, ils enrichissent le passage concerné, produisent un effet qui empêche la description d'être seulement pittoresque, mais lui permettent au contraire de se déployer librement, dépassent les bornes du visuel et contribuent à l'ensemble du récit. L'effet

¹⁰⁵ Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 290.

produit grâce aux artifices visuels, donc, ne s'y trouve pas au détriment du « moment », bien que la description soit très saturée.

Comme chaque élément dans *Les Illustres Françaises*, le décor, substrat de la description, n'est pas placé dans le texte sans dessein. Les personnages, les actions, le récit et la description formée par les artifices participent tous ensemble à élaborer le roman. Parfois, la raison pour laquelle les artifices sont présents est très évidente, parfois il faut la chercher plus profond, comme dans l'exemple ci-dessus. Mais, en tout cas, chaque artifice a une finalité. En effet, le décor et/ou la description sert/servent également à constituer un environnement adéquat pour la naissance de l'action ou pour une nouvelle intrigue dans l'histoire. Par exemple, nous avons parlé de la tradition des « fêtes galantes » qui ont lieu dans les jardins ou les campagnes, qui permettent aux amoureux de vivre une aventure galante loin des yeux curieux de la ville. Dans *Les Illustres Françaises*, les sentiments amoureux naissent dans des endroits similaires, comme il arrive pour Silvie et Des Frans. Néanmoins, la galanterie ou l'amour ne sont pas toujours sincères ; ils font partie des mœurs parisiennes, à l'instar des règles de bienséances, ou bien ils sont utilisés par des libertins pour leurs fins propres :

« Mes rêveries m'avaient insensiblement conduit jusqu'à une maison qui appartenait au chancelier de Monsieur, à une portée de canon de Paris. J'allai m'asseoir sur un banc à l'entrée d'une grande allée qui donnait d'un côté sur Paris, et de l'autre sur une campagne à perte de vue. À peine y fus-je assis, que je vis venir du côté où j'étais, une grande femme parfaitement bien faite et magnifiquement vêtue. Quoiqu'il fit chaud, elle avait un loup sur le visage, et cela m'empêcha de la reconnaître d'abord. Elle était seule et se promenait fort doucement, et regardait de temps en temps derrière elle. Voici une aventurière, dis-je en moi-même, il y a ici quelque amourette. Un moment après une femme vint lui parler : je n'entendis point ce qu'elle lui dit ; je vis seulement que cette dame fit un signe d'impatience et renvoya cette femme. Je ne voyais âme qui vive que nous dans ce jardin. »¹⁰⁶

Dans la description, il n'y a pas, cette fois, beaucoup de détails, mais les artifices visuels comme « une portée de canon de Paris », « une grande allée », « une campagne à perte de vue », « jardin » établissent l'environnement dont l'intrigue a besoin : la distance de la ville est mise en valeur. Ce n'est pas par hasard que Du Puis rencontre Madame De Londé après longtemps dans un jardin près de la campagne, ce qui nous renvoie à la tradition galante. De surcroît, Du Puis pense trouver une libertine comme lui, donc, le lieu est très convenable pour

¹⁰⁶ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 555-556.

l'affaire. Pourtant, il s'agit de Madame de Londé, mais cela n'empêchera pas Du Puis de tenter sa chance. Comme ils se trouvent éloignés de la ville, c'est pratiquement le décor qui dicte à Du Puis comment jouer son jeu. Par la suite, il met en scène une vraie comédie pour conquérir son amante. Elle fera des difficultés par la suite, parce qu'elle est une femme mariée vertueuse, mais l'ambiance créée par la nature et la mise en scène de Du Puis réunies réussissent à toucher son cœur.

La scène de Du Puis et de Madame De Londé nous montre également comment la vie et surtout l'amour sont vécus comme sur une scène de théâtre à Paris et dans *Les Illustres Françaises*. Les artifices, dans le cas présent, permettront de représenter une comédie. Du Puis, comme à son habitude, entreprend de découvrir l'identité de la femme mystérieuse et de la séduire grâce à son bien-dire libertin, mais une fois qu'il comprend qu'il est en présence de Madame de Londé, il décide de lui jouer un tour de sa façon : « [...] je vis tout d'un coup avec qui j'étais, et me résolu de pousser l'aventure, et de jouer la comédie de mon mieux. »¹⁰⁷ Dans ce spectacle, il se servira de plusieurs artifices que la comédie peut offrir comme le jeu, le décor, le geste et la parole... Ainsi, il reprend un rôle qu'il avait l'habitude de jouer à Madame De Londé : le pauvre candidat capucin qui a renoncé à sa cause parce qu'il était tombé amoureux de la sœur de son ami Gallouin, qui est Madame de Londé en personne.

Monsieur Du Puis fait semblant de ne pas reconnaître Madame De Londé, et sans la nommer, raconte comment il n'est pas devenu capucin parce qu'il était tombé amoureux d'elle et qu'il l'aimait encore en sachant que sa relation clandestine avec la veuve n'avait été connue de personne. Les gestes de Du Puis, que nous pouvons considérer comme artifices visuels et théâtraux, l'aident à bien jouer son rôle, et en même temps, permettent au lecteur de ne pas être dupé par ce faux amour. On voit bien comme il calcule chaque pas :

« En disant cela je voulus lui porter la main au loup pour la reconnaître. »¹⁰⁸

« Mon Dieu, ajoutai-je en levant les yeux au ciel, est-il possible qu'un homme qui possède une aussi belle personne qu'elle, n'en fasse pas tout le bonheur de sa vie ... »

« Je la plains, continuai-je en essuyant quelques larmes que j'avais laissé couler à dessein... »¹⁰⁹

¹⁰⁷ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 557.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 559.

« Je savais fort bien, comme je vous l'ai dit, que c'était Madame de Londé ; cependant je fis semblant d'en être surpris jusqu'à l'extase. Je me retirai deux pas en arrière. Je m'appuyai contre la porte de ce cabinet, comme si je fusse tombé en faiblesse. Je ne dis qu'un seul mot, qui fut, ah mon Dieu ! Je laissai tomber mon chapeau, mes gants, mon livre et ma canne, comme si je n'avais pas eu la force de les soutenir. Un moment après je me jetai à ses pieds... »

« Non, poursuivis-je, en lui embrassant les genoux, je ne pourrai m'empêcher de vous voir, et de vous adorer. »

« J'ai le don de pleurer auprès des dames quand je veux. Je pleurai là de bonne grâce. Elle prit ma comédie pour une très grande sincérité. Les larmes lui vinrent aux yeux à son tour ; en un mot, je la touchai vivement. Elle me fit relever, et me fit plaisir, car le gravier me blessait les genoux. »¹¹⁰

Du Puis arrête le récit pour un petit moment et décrit ses mimiques et ses gestes comme des didascalies qui complètent sa performance : « porter la main au loup pour la reconnaître », « ajoutai-je en levant les yeux au ciel », « en essuyant quelques larmes que j'avais laissé couler à dessein », « cependant je fis semblant d'en être surpris jusqu'à l'extase. Je me retirai deux pas en arrière... », « en lui embrassant les genoux » ... Tout d'abord, il imite un amoureux souffrant et essaie de l'attendrir avec ses larmes, lorsqu'il fait semblant de découvrir la véritable identité de Madame De Londé, il joue une scène très touchante, voire tragique, qui nous montre jusqu'à quel point il est prêt à aller pour une nouvelle aventure libertine, alors qu'il était venu à ce parc dans un premier temps, parce qu'il était chagriné de sa séparation avec la veuve. L'exagération dans ses gestes, comme pleurer, laisser tomber ses affaires, ne pas tenir debout, quoiqu'ils paraissent attendrissants pour Madame De Londé, augmente l'effet comique pour le lecteur. Du Puis joue tellement bien son rôle que, par la suite, Madame De Londé tombe dans son piège et le croit. Si la description n'était pas si riche, si, en d'autres termes, les artifices visuels et théâtraux n'étaient pas explicitement montrés, semble-t-il, le lecteur même aurait pu être trompé par cette scène. Autrement dit, le fait que le narrateur souligne le côté théâtral des artifices nous empêche de croire qu'à un moment donné, il peut vraiment se rappeler de l'admiration ou des sentiments qu'il avait pour elle cinq ans et demi avant. Mais Robert Challe ôte ce risque par le dernier artifice comique qui est également le sommet de la comédie : « Elle me fit relever, et me fit plaisir, car le gravier me blessait les genoux. »

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 561.

La mise en scène théâtrale se transpose dans le monde fictionnel des *Illustres Françaises* où on trouve l'esthétique ainsi que les procédés théâtraux. Cependant, Robert Challe utilise les artifices visuels et en même temps théâtraux si aisément que le caractère naturel que nous cherchons dans la représentation de la vie quotidienne reste intacte. Nous pouvons, du moins, constater que la théâtralité comme les attitudes, le décor, les coups de théâtre, la parole et le rythme du quotidien se mélangent d'une façon quasi homogène qui nous permet de repérer le plaisir artistique sans que soit le moins du monde amoindrie la représentation réaliste dans la fiction romanesque. Par exemple, dans le passage suivant, à la suite de leur mariage, lorsque Monsieur de Jussy se présente à la famille de Mademoiselle Fenouil qui le croyait mort, il ne fait pas seulement une grande entrée sur la scène comme dans le théâtre, mais également, il réussit à créer l'effet du coup de théâtre en surprenant les invités :

« On s'assit dans le même silence, lorsque Madame de Jussy se retournant, dit à un laquais, allez donc dire à Monsieur que nous n'attendons plus que lui, et qu'il prenne la peine de venir. Il achève une lettre, Madame, dit ce laquais. Cela redoubla l'étonnement de d'Ivonne et de sa femme, qui fut à son comble lorsque Jussy entra, précédé d'un laquais qui portait un flambeau. Il n'avait point de chapeau, et était comme peut être chez lui le maître de la maison ; mais vêtu d'un air qui me surprit moi-même. C'est-à-dire que tout y était complet. En effet, on avait acheté tout ce qu'il lui fallait avant qu'il arrivât, et son tailleur n'avait eu qu'à prendre sa mesure.

Je vous demande pardon de vous avoir fait attendre, dit-il en riant, d'Ivonne et sa femme qui le reconnurent firent un grand cri. Me voici ressuscité, continua-t-il, et de retour à Paris auprès de ma femme, vous demandant votre amitié, et vous assurant que je la réciproquerai par une véritablement sincère. Vous ne pouvez comprendre quel fut l'étonnement du mari et de la femme. Il quitta la table brusquement, et sans répondre. »¹¹¹

Monsieur de Jussy et Mademoiselle Fenouil préparent une vraie mise en scène : la famille invitée qui n'a aucune idée de ce qui va se passer, l'effet de suspense, le costume et le décor, tout y est prêt. Par ailleurs, la description dans cette scène contient plusieurs artifices, l'effet dramatique du Caravage est encore employé par « le flambeau » lorsque Monsieur de Jussy s'introduit sur la scène. Le costume est adéquat pour son rôle « comme peut être chez lui le maître de la maison », et en même temps pour la scène « vêtu d'un air qui me surprit moi-même », « tout y était complet ». L'annonce de son arrivée « Il achève une lettre » réveille la curiosité du spectateur, c'est-à-dire, la famille d'Ivonne. La didascalie comique est également présente « dit-il en riant ». Le choc est réussi, ce qui se passe par la suite met en scène une description tout à fait théâtrale : « un grand cri » représente la réaction du spectateur comme dans un salon du théâtre, le fait que Monsieur d'Ivonne quitte la table « brusquement,

¹¹¹ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 270.

et sans répondre » contribue également à l'effet dramatique. Ainsi, le personnage méchant qui a fait souffrir les amoureux quitte la scène, vaincu. Dans ce passage, les artifices utilisés dans la description créent une combinaison romanesque et théâtrale qui permet d'intégrer la scène dans la représentation.

Certaines réactions et comportements des personnages animent les passages comme sur une scène du théâtre. Ils servent à émouvoir, à provoquer, à exaspérer les personnages ainsi que le lecteur qui est d'ailleurs également le spectateur pendant ces moments-là. Robert Challe, en effet, emprunte à plusieurs éléments d'un même genre : la mise en scène, le décor, les gestes, les mimiques, la parole... Il fait usage de ces artifices comme de modèles artistiques dont il peut se servir, parfois à plusieurs reprises, afin de créer des moments aussi romanesques que théâtraux. Par exemple, il utilise le motif de l'épée plusieurs fois dans un contexte théâtral. La scène suivante se passe entre Célénie et Du Puis après que ce dernier découvre qu'elle se mariera avec un autre :

« Tenez, dit-elle en se découvrant le sein, percez si vous n'êtes pas satisfait ; au moins quand je serai morte, je serai à couvert de vos persécutions. Il n'est pas question, repris-je en hochant la tête, de jouer ici le personnage d'héroïne de théâtre ; il faut parler juste : voulez-vous m'épouser ou non ? Je ne vous épouserai jamais, répondit-elle, y allât-il de ma vie. Eh bien, repris-je, il faudra voir si votre amant voudra bien vous épouser après que je lui aurai parlé. Seriez-vous encore assez scélérat pour cela, reprit-elle ? Que vous fait notre mariage ? Il est certain que vous ne m'aimez plus. Tout ce que vous faites ici auprès de moi, ajouta-t-elle, n'est qu'une comédie ; car dans le fond vous seriez au désespoir d'être pris au mot. »¹¹²

Dans cette scène, Du Puis joue la comédie : il ne veut pas vraiment l'épouser, mais il ne supporte pas seulement l'idée qu'elle ait pu se résoudre à le remplacer par un autre amant. Célénie, de son côté, apparaît plus tragique lorsqu'elle dit « percez si vous n'êtes pas satisfait », mais en même temps, elle est également dans la comédie, puisqu'elle fait ce geste « en se découvrant le sein. » Le lexique, qui nous renvoie explicitement au théâtre — « héroïne de théâtre », « une comédie » — nous rappelle que les personnages ne sont pas sincères dans leur comportement et qu'il s'agit d'un simple performance. Néanmoins, par la suite, « l'épée » revient sur la scène dans l'histoire de Du Puis, dans un contexte toujours amoureux, mais plus sérieux et même tragique lorsqu'il essaie de convaincre Madame de Londé de devenir sa maîtresse :

¹¹² Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 499.

« L'exécution que j'en vais faire est un spectacle digne de votre cruauté, ajoutai-je, en fermant la porte qui répondait au grand escalier. Je revins en tirant mon épée du fourreau : elle était plus morte que vive, et tellement transie de frayeur, qu'elle n'ouvrit pas la bouche. Il est certain que j'étais dans un tel transport, que j'allais infailliblement me percer le cœur, sans elle, qui me sauva la vie. J'appuyai le pommeau de mon épée contre la muraille, et la pointe contre mon côté, et me jetai dessus à corps perdu comme on peint Ajax. L'action de désespoir que je faisais, dissipa toutes les frayeurs de Madame de Londé. Elle ne craignit plus que j'en voulusse à sa vie ou à sa vertu. Elle se jeta sur moi dans le moment, mais non pas assez promptement pour me sauver tout à fait ; mon épée me passa tout à travers du corps entre les côtes. Elle la retira promptement de la plaie. Mon sang coulait comme de deux fontaines. Ah Dieu ! que vois-je, s'écria-t-elle ? Vous ne voyez rien que le commencement, Madame, lui dis-je : donnez que j'achève, poursuivis-je, en voulant reprendre mon épée de sa main. Votre cruauté ne peut être assouvie et satisfaite qu'à mon dernier soupir ; je suis venu pour le lâcher devant vous. Au lieu de me rendre mon épée, elle courut appeler du secours. »¹¹³

L'action est déclenchée par le même thème théâtral : l'épée qui perce la poitrine, le terme est répété quatre fois. Mais, cette fois la mise en scène est loin d'être comique, les artifices décrivent une ambiance digne de la tragédie : « plus morte que vive », « percer le cœur », « désespoir », « sang », « cruauté », « soupir ». Non seulement les gestes de Du Puis mais également ceux de Madame de Londé sont très théâtraux : « ...transie de frayeur, qu'elle n'ouvrit la bouche », « elle se jeta sur moi dans le moment », « elle la retira promptement », « s'écria-t-elle », « elle courut ». En effet, chaque élément de la description fonctionne comme un artifice qui sert à réaliser une scène théâtrale, la description est aussi dramatique qu'elle se trouverait être dans une pièce tragique. Cependant, juste par la suite, Robert Challe, fait surgir la comédie cachée derrière la scène touchante. Il remet en question sans cesse la sincérité et l'hypocrisie et Madame de Londé, dans cette situation, accepte de devenir la maîtresse de Du Puis à la condition de protéger sa réputation :

« Madame de Londé m'embrassa pour lors. Au nom de Dieu, me dit-elle, ayez soin de votre vie. Je vous jure de vous en tenir compte ; mais songez à mettre ma réputation à couvert, je vous en supplie, et je vous l'ordonne. Vous le voulez, Madame, lui dis-je, vous serez obéie. »¹¹⁴

Robert Challe ne se sert pas des artifices uniquement pour créer des scènes artistiques ou bien pour montrer son appréciation pour le genre du théâtre ; les artifices créent l'intrigue, l'action, la mise en scène, ils sont même capables de détourner les moments et de se moquer implicitement de la société qui n'est pas franche : ce sont également les Parisiens qui vivent

¹¹³ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 579.

¹¹⁴ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 579-580.

sur une scène de théâtre en jouant des rôles de galants, de vertueux ou d'autres... Ainsi, les artifices sont-ils utilisés d'une façon très équivoque, bien qu'ils paraissent faire partie d'une description visuelle. Robert Challe ne se contente pas de transposer la tradition théâtrale de son époque, mais il s'en sert pour faire de son roman un enchâssement de différentes représentations qui ne sépare pas les genres mais qui les réunit en créant également un nouveau mode de représentation romanesque.

Les artifices visuels ne sont pas les seuls qui créent l'effet de la mise en scène théâtrale dans le texte romanesque : les artifices de la parole y contribuent aussi. Challe est quelqu'un qui connaît très bien le théâtre, la scène ainsi que le texte. Dans *Les Illustres Françaises*, il cite plusieurs pièces qui oscillent entre théâtre classique et opéra, ou bien, il les pastiche. Par exemple, le passage suivant a lieu après que Des Frans trouve Silvie, sa femme bien-aimée dans leur lit avec un autre homme ; chagriné, énervé et désespéré, il prononce les mots suivants :

« Quelle vue ! Quelle rage ! Quel désespoir ! Imaginez-vous ce que je devins. Je mis l'épée à la main dans le dessein de les percer l'un et l'autre ; mais un mouvement qu'elle fit me désarma. Je jetai les yeux sur ce sein que j'idolâtrais. Toute ma fureur m'abandonna, je n'écoutai plus ma rage que pour plaindre mon malheur. Peut-on être capable d'une si grande faiblesse ? J'appréhendai de la couvrir de honte, si j'éclatais dans le moment. Je respectai son honneur dans le temps même qu'elle outrageait si cruellement le mien. Je ne pus me résoudre à me venger par une cruauté, qui, quoique légitime dans ce moment, s'accordait si mal avec la tendresse de mon amour, et la générosité de mon cœur. Quelle gloire, me disais-je, de poignarder une femme ? Quelle gloire de se défaire d'un ennemi endormi, hors d'état de faire partager le péril de sa défaite ? »¹¹⁵

L'extrait est la suite de la scène dont nous parlions plus haut où Des Frans voit cette trahison dans l'obscurité illuminée par la lumière dramatique d'une bougie. Les premières phrases exclamatives augmentent le niveau de cet effet dramatique et le poussent jusqu'à la tragédie qui nous rappelle celle de Corneille *Le Cid*, Acte I Scène V : « Ô rage, ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! »¹¹⁶ Don Diègue dans cette scène prononce ces paroles après avoir été désarmé et vaincu par son ancien ami à la suite d'un conflit. Il accuse ensuite l'âge qui a affaibli son « bras » : « Mon bras qui tant de fois a sauvé cet Empire/Tant de fois affermi le Trône de son Roi/Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ? » D'une manière similaire, Des Frans non plus ne peut se servir de son épée ; il est vaincu mais d'une autre façon qui approche

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 433-434.

¹¹⁶ Corneille, *Le Cid*, Barcelone, Gallimard, 2004, p. 23.

brusquement la scène du drame bourgeois, parce que le fait que ce soit le sein de Silvie qui le désarme produit un effet qui relève du registre comique. Par ailleurs, comme Don Diègue vaincu qui décide de se venger plus tard par le biais de son fils, Des Frans aussi accepte la défaite pour le moment et se résout à les punir plus tard. Il est aussi semblable à un comédien, sur la scène où il joue à son entourage qui est en train d'écouter son histoire avec la défunte Silvie : il interroge, de manière toute rhétorique, il expose son raisonnement sur ce moment-là et finit par faire des échos stylistiques au début de sa tirade : « Quelle gloire ». Robert Challe place soigneusement les artifices de la parole empruntés au théâtre dans le texte romanesque. Ils fournissent au passage un ton tragique et comique, mais en même temps, l'allusion à une pièce classique donne une allure ironique à Des Frans qui prétend être sérieux et souffrant. Il recourt au discours tragique parce qu'il essaie de justifier, en effet, les tortures physiques et psychologiques dont il a usé, plus tard, à l'encontre de Silvie et qui sont aussi susceptibles d'avoir causé sa mort.

Robert Challe fait usage d'artifices également pour créer des moments comiques dans *Les Illustres Françaises*. Du Puis donne l'exemple d'un bon comédien non seulement pour son talent en tant qu'acteur, mais également pour sa qualité de farceur qui lui permet de rire et de faire rire aussi sa compagnie ; quoiqu'il puisse se trouver parfois dans des situations difficiles, la comédie, voire la comédie burlesque, occupe une place importante dans sa vie : il piège son frère rival ou ses amis plusieurs fois, s'aventure à organiser des débauches, et de surcroît, il a un caractère rieur et insouciant. Dans le passage suivant, il raconte pendant environ deux pages « une aventure aussi bouffonne qu'il n'en puisse jamais arriver » où il participe à un bal déguisé en diable :

« Nous cherchâmes chez un fripier les habits les plus grotesques que nous pûmes trouver. Celui qui était fait pour habiller un homme en diable, tout garni de sa queue et de ses griffes, m'échut par le sort ; car nous voulûmes les tirer. Nous allâmes souper, c'est-à-dire à notre ordinaire boire comme des trous ... »¹¹⁷

D'une part, Du Puis utilise un langage assez familier lorsqu'il raconte son histoire à la compagnie « boire comme des trous », par exemple, nous renvoie à sa personnalité « débauchée », mais d'autre part, il emploie le langage du théâtre comique ; des adjectifs comme « bouffon », « grotesque » annoncent qu'il mettra en scène une comédie digne d'être représentée. Après le bal, Du Puis et ses amis ne peuvent pas trouver de cochers, et Du Puis,

¹¹⁷ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 469.

étant trop ivre, se réfugie dans une boutique et se trouve dans une situation difficile provoquée par son déguisement. Il suscite une grande panique dans la rue, mais l'aventure ne s'arrête pas là. Déguisé en diable, il se trouve au beau milieu d'un enterrement :

« Il crut que le diable en avait pris possession, et fit un cri enragé, qui fit regarder tout le monde dans une rue fort passante. »

« Je me jetai donc en bas de cette boutique le masque sur le nez, et personne ne doutant que je ne fusse un vrai diable, on fit bientôt place aux griffes que je montrais à tout le monde. Dès que je fus sur mes pieds, et que j'eus pris l'air, je me mis à courir de toute ma force sans savoir où, et j'allai justement me fourrer dans un enterrement au détour de la rue. Les prêtres firent volte-face, et comme j'allais justement du côté du corps, ceux qui le portaient le laissèrent tomber et se mirent à fuir. Je ne pus m'empêcher de rire de leur peur ; je continuai ma course jusque dans un cabaret où je me jetai. C'était heureusement celui où nous avions bu en sortant du bal. Des garçons qui m'avaient vu la nuit me reconnurent, et la peur cessa partout.

Je croyais en être quitte pour me faire reconduire au logis, où j'envoyai chercher mon laquais et un habit, je me trompais. L'alarme que j'avais causée à cet enterrement, et la chute du corps, dont la bière s'était rompue, firent croire aux parents et à la digne assemblée, que c'était un guet-apens. On assiégea le cabaret pour, disait-on, m'assommer ; et pour m'arracher des mains de cette canaille, je fus obligé d'envoyer chercher un commissaire. Il ne me connaissait pas, mais il connaissait mon nom. Il voulut savoir si je lui disais vrai, il alla lui-même chez ma mère à qui il conta mon aventure, elle en rit de tout son cœur, et m'envoya son carrosse et deux laquais avec le mien. Je changeai d'habillement, et ma figure imprimant du respect à cette populace, j'en sortis avec honneur. »¹¹⁸

Les péripéties sont multiples dans sa courte histoire : la réaction du boutiquier met en alerte tout le monde dans la rue, mais le point culminant est quand il effraie les religieux et le cortège funèbre qui laisse tomber le cercueil à cause de lui. Bien qu'il paraisse terrifiant, Du Puis éclate de rire devant cette scène « grotesque » comme il la définit. Quand il rencontre ses connaissances, on croit que ceci met un terme au quiproquo, mais, en fait, la comédie continue jusqu'à ce que sa mère, qui se divertit également de ces incidents, le sauve. La petite histoire de Du Puis a un schéma narratif complet, de l'incipit jusqu'au dénouement, l'adrénaline ne baisse pas ; par ailleurs la narration est très vivante et animée. C'est une vraie comédie, non seulement les actions sont comiques, mais encore, dans la description et la mise en scène, nous pouvons trouver des artifices de la comédie : il y a différents exemples de comique de situation ; le costume et le masque, la terminologie du rire « bouffon », « grotesque », « rire », « cabaret », « le hasard « [...] m'échut par le sort ... », l'argot et le langage familier « canaille ». Dès qu'il achève ce récit, il raconte tout de suite une autre aventure ou

¹¹⁸ *Ibid.*, p.470.

« débauche » qui comporte des éléments de comédie, mais qui tourne mal pendant un moment à l'instar de l'aventure ci-dessus. Du Puis et ses amis jouent avec un vendeur qui n'a pas assez d'argent sur lui pour payer la dette. Ainsi, ils décident de mettre en scène une comédie de tribunal :

« Nous lui fîmes son procès prévôtalement, disions-nous. Nous le liâmes comme un criminel, les demoiselles, l'une le juge, une autre le commissaire, une autre le procureur du Roi, et l'autre le greffier. On le mit sur la sellette où il fut interrogé, pourquoi il avait joué sans avoir de quoi payer comptant. Le pauvre diable ne savait où il en était, les hommes étaient ses parties et ses accusateurs ; et les belles ses juges. Elles allèrent aux opinions, et conformément aux conclusions de la gueuse qui faisait le procureur du Roi, celle qui contrefaisait le juge le condamna à être pendu, et le reste.

Il fallait être aussi ivres que nous l'étions, pour pousser la débauche jusque-là, car ce garçon pensa mourir de peur. Pour exécuter cette sentence, nous le fîmes monter à une grue qui était dans la cour et qui servait au bâtiment. On lui mit la corde au cou, qu'on coupa sans qu'il s'en aperçut, et on le jeta d'un pied de haut sur un monceau de plâtras et de fumier. Il avait les mains liées, ainsi il ne pouvait pas se remuer. Notre intention n'était que de lui faire peur, et on ne peut pas mieux réussir, car il l'eut toute entière.

Nous nous mîmes tous à rire d'avoir si bien joué, mais nous ne rîmes pas longtemps. Le pauvre garçon resta, sur le fumier sans connaissance ni mouvement. La tristesse succéda à notre plaisir... »¹¹⁹

Cette fois, c'est une véritable mise en scène théâtrale, il y a des comédiens qui jouent différents rôles et des spectateurs. Dans cette scène également, la comédie n'est pas seulement dans la narration, nous trouvons des artifices de la parole comme le langage burlesque et des allusions explicites au théâtre comique : « le pauvre diable », « la gueuse », « rire », « si bien jouer ». Par ailleurs, Robert Challe souligne que Du Puis est conscient de la mise en scène comique qu'il s'est engagé à jouer et faire jouer devant son entourage, car, il finit ses histoires comiques par la phrase suivante dans laquelle on remarque des artifices appartenant à la terminologie du théâtre, « Par ces deux échantillons, vous pouvez juger du reste de la pièce. »¹²⁰, ce qui identifie explicitement toute sa vie comme une pièce de théâtre comique. De surcroît, d'ailleurs, toute l'aventure qu'il raconte est soit une comédie en elle-même, soit une scène romanesque qui comporte des anecdotes comiques.

Dans *Les Illustres Françaises*, les effets comiques reposent sur plusieurs éléments comme l'artifice visuel qui se trouve dans la description et qui crée la scène, ou bien comme le caractère comique de la situation elle-même. Néanmoins, Robert Challe fait la différence

¹¹⁹ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 471-472.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 473.

entre une situation comique et la comédie en employant des artifices empruntés directement au théâtre comme les termes, les répliques, les didascalies et les gestes. Il maîtrise également les procédés de la comédie tel que le décalage entre des images. La fameuse scène où Du Puis déclare son amour à Madame de Londé peut illustrer le cas. Rappelons-nous que dans cette scène, Du Puis, qui s'est séparée de la veuve il n'y a pas longtemps, décide de jouer une comédie afin de séduire Madame de Londé. Il tient un discours très sentimental, et va jusqu'à verser des larmes de crocodile jusqu'à ce qu'elle tombe dans son piège, autrement dit, il joue une vraie comédie de séduction :

« J'ai le don de pleurer auprès des dames quand je veux. Je pleurai là de bonne grâce. Elle prit ma comédie pour une très grande sincérité. Les larmes lui vinrent aux yeux à son tour ; en un mot, je la touchai vivement. Elle me fit relever, et me fit plaisir, car le gravier me blessait les genoux. »¹²¹

Hormis l'usage du terme « comédie » fonctionnant comme un artifice qui nous rappelle qu'il s'agit bien du théâtre, la rupture ironique entre le comportement de Du Puis et ses pensées lorsqu'il était à genoux augmente également le niveau de comédie, et donc l'effet comique ; aussi montre-t-il que Du Puis est complètement détaché de la scène qu'il joue ; il n'est point touché de voir Madame de Londé pleurer. En d'autres termes, la sensibilité ou l'attendrissement ne se trouvent pas dans ce passage où il s'agit de pure comédie.

Par ailleurs, les dialogues également, très semblables à ce qu'ils seraient dans une pièce de théâtre, sont des artifices majeurs dans la mise en scène théâtrale. Robert Challe emploie des répliques très expressives, animées et vivantes qui affirment la qualité dramatique et comique des scènes. Dans le passage suivant, Du Puis et ses amis ivres se réfugient, pour se garantir de la pluie, chez la sage-femme qui est en train de faire accoucher une jeune femme :

« La chambre où nous étions n'était séparée que par une cloison, d'une autre chambre où cette femme travaillait à soulager une fille qui rendait avec douleur le fruit de ce qu'elle avait reçu avec plaisir neuf mois auparavant. Ces aventures ne sont pas rares chez des sages-femmes, et celle-ci fut risible pour tout le monde. Cette fille était toute jeune, et souffrait fort impatiemment les douleurs qu'elle ressentait. Elle criait à pleine tête, et parmi des paroles mal articulées, je distinguai trois ou quatre fois celle-ci, du beurre ? du beurre ? Nous venions de faire la débauche, et nous avons besoin de quelque chose pour apaiser les fumées du vin. À cette parole de beurre tant de fois répétée, je courus à la porte de la chambre où était cette fille, je l'entrouvris : n'usez pas tout le beurre, dis-je à la Cadret, gardez-nous en pour nous faire une soupe à l'oignon. Mon compliment que j'avais fait d'un air fort naïf, opéra ce que je n'attendais pas. La Cadret se mit à rire de toute sa force ; j'en fis autant, tant parce que je

¹²¹ *Ibid.*, p. 461-562.

la voyais rire, qu'à cause que je voyais en même temps la pauvre créature couchée sur le dos devant le feu, les deux genoux levés et écartés dans un état tout grotesque. La diablesse s'en mit à rire aussi et de si bon cœur, que l'effort qu'elle fit, fit sortir l'enfant dans l'instant même. On nous donna du beurre pour faire notre soupe à l'oignon ; et parce que j'avais plus servi à l'accouchement que tout autre, je fus parrain de l'enfant. La cérémonie ne fut pas fort magnifique, mais elle fut bachique ; nous ne quittâmes que le soir la table et la maison. »¹²²

Un malentendu innocent déclenche le comique de situation, comme dans les autres exemples, mais ici nous lisons certains termes qui s'affichent à l'évidence comme artifices, par exemple les mots de « risible », de « rire », de « grotesque » qui nous annoncent la comédie. De plus, la description burlesque de la femme et le fait qu'elle accouche de son enfant à force de rire sont le climax de la comédie. Cependant, dans cet extrait, le dialogue attire davantage l'attention alors que dans les autres exemples, la description et le récit étaient plus profus. En effet, Du Puis prépare d'abord la situation initiale, puis nous entendons la jeune fille qui demande « du beurre » et par la suite, il arrive sur la scène : « je courus à la porte de la chambre... », et la comédie ainsi que le dialogue débutent. Le dialogue, pourtant, n'est pas long, mais son effet est primordial pour produire l'effet comique étant donné que la réplique, comme au théâtre, joue un rôle important sur la scène. Pour notre exemple, nous pouvons également constater qu'un artifice peut se trouver également dans la parole, et en plus de son attribut langagier, l'artifice peut fusionner avec un autre et obtenir d'autres compétences appartenant à une autre forme d'art, comme le théâtre.

Par ailleurs, Robert Challe insère souvent des artifices dans la parole qui sont généralement des termes provenant des arts ou bien des citations et des pastiches. Chacun produit un effet spécial selon le contexte romanesque. Par exemple, les références à l'opéra sont souvent utilisées dans les contextes sentimentaux et galants. Dans le passage suivant, l'opéra construit un environnement adéquat qui permet à Monsieur de Jussy et à Mademoiselle Fenouil de tomber amoureux l'un de l'autre. Néanmoins, l'opéra n'est pas généralement traité comme un lieu de rencontre dans *Les Illustres Françaises*, ce sont les personnages qui exercent cet art. Autrement dit, l'artifice fournit un support pour faire de l'art :

« L'opéra était tous les jours au logis, Mademoiselle Fenouil et moi avions toujours quelque air nouveau à nous donner. Nous concertions quelquefois ; et enfin pendant plus de quatre mois, je me fis une nécessité d'y aller tous les jours, et insensiblement l'amour s'en mêla sans que je m'en aperçusse. »¹²³

¹²² Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 495.

¹²³ *Ibid.*, p. 248.

Par la suite, il déclare son amour avec un air d'opéra :

« Je fis ce couplet-ci, je le lui donnai ; et comme je commence à avoir l'esprit satisfait, je ne puis m'empêcher de vous le chanter ; en effet il chanta ces paroles :

Chanson

*Mes yeux ne regardent que vous,
Ils vous expliquent mon martyre
Que je n'ose autrement vous dire ;
Mais vous n'entendez point un langage si doux,
Ma voix n'inspire que tendresse,
Mon amour en forme les sons ;
Mais l'amour qu'on chante sans cesse,
Passe chez vous pour des chansons. »¹²⁴*

L'opéra a, donc, une double fonction en tant qu'artifice : premièrement, il se trouve dans la parole, c'est-à-dire, il réunit une autre forme d'art (l'opéra) avec le roman, et deuxièmement, il participe à la narration en permettant de créer un moyen pour déclarer l'amour. De cette façon, le récit avance parce que sans cet artifice (l'air d'opéra), Monsieur de Jussy ne parvenait pas à exprimer ses sentiments. Ce type d'artifice est également utilisé pour les occasions galantes. À la suite de leur première rencontre, Des Frans trouve Silvie dans une ambiance qui nous rappelle « les fêtes galantes » où Silvie chante :

« Elles s'assirent sur l'herbe et chantèrent ensemble. Silvie chanta seule un couplet d'Aréthuse dans *Proserpine* qui est celui-ci :

CHANSON.

Je crains enfin qu'il ne m'engage,
Et sa constance me fait peur !
Non si je le vois davantage,
Je ne réponds plus de mon cœur.

Elle chanta divinement ; je ne pus plus résister à la tentation : je m'approchai d'elle ; elle me reconnut, et me reçut fort civilement »¹²⁵

Ce couplet se trouve dans la tragédie en musique *Proserpine* de Jean-Baptiste Lully (Acte I, Scène III) représentée pour la première fois en 1680.¹²⁶ Robert Challe cite explicitement le nom de l'œuvre, et le choix n'est pas fortuit : bien que l'opéra tragique en question soit fondé sur une histoire mythologique, il annonce également les malheurs que Silvie subira. Dans la

¹²⁴ *Ibid.*, p. 248-249.

¹²⁵ *Ibid.*, p.354-355.

¹²⁶ Lully, in Théâtre de Quinault, *Proserpine*, Paris, Arsenal, Mus-74, 1680, p. 20-21.

scène suivante, Du Puis joue un tour à Sophie qui l'a trompé avec Monsieur d'Épinai, et lui chante un vers de la comédie de Brécourt, *La Noce de Village*¹²⁷ :

« Si vous vous étiez expliqué, je vous aurais préféré, et je vous préférerais encore si vous voulez. Je vous remercie plus que très humblement, repris-je d'un ton ironique ; et tout aussitôt je me mis à chanter : *Je ne veux point du lait, quand un autre a la crème*. Cela acheva de la déconcerter. Elle pleura, elle querella, et je la quittai. »¹²⁸

Robert Challe choisit des citations, en d'autres termes, ici, des artifices, qui se conforment non seulement au personnage mais encore à la situation présente : la chanson d'un amour tragique que Silvie chante est adéquate pour leur histoire d'amour avec Des Frans ; Du Puis est quelqu'un de burlesque, donc, le choix de ces vers qui viennent d'une comédie, crée une scène comique, et en même temps lui permet de se venger de Sophie.

Dans *Les Illustres Françaises*, les artifices artistiques sont placés de façons variées dans la parole. Les personnages sont également eux-mêmes d'authentiques artistes. Par exemple, Monsieur Du Puis récite son propre poème sur la vie mortelle ; ce sont là ses dernières paroles, sur son lit de mort :

« *Sentiments de Du Puis mourant*
[...]
Tous les jours opposés à de nouveaux malheurs ;
Tous les jours exposés aux nouvelles douleurs
D'un corps sujet à pourriture ;
Se sentir de chagrin dévorer jusqu'aux os ;
Voilà, faibles mortels, votre vive peinture ;
*Ce n'est point en vivant qu'on trouve du repos. »*¹²⁹

Monsieur Du Puis accepte la mort de bonne grâce. Dans la répétition de « tous les jours », la rime riche *aa* des « malheurs » et des « douleurs », et la rime *bcbc* de « pourriture », de « peinture », des « os » et de « repos », nous trouvons bien la métaphore de la peinture, mais, en même temps, tous les éléments d'une « vanité ».

Les artifices dans la parole mettent en œuvre un poème avec des figures de style et, en même temps, un véritable tableau de vanité. Par ailleurs, la peinture dans *Les Illustres Françaises* est présente non seulement en tant qu'objet d'art, comme les miniatures, mais également en

¹²⁷ Brécourt, *La Noce de Village*, Paris, Jean Ribou, 1666, p. 29.

¹²⁸ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 475.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 139.

tant qu'art que les personnages exercent. Lorsque les personnages décrivent le portrait de leur bien-aimée, leur description physique et psychologique est tellement riche qu'ils rivalisent avec les peintres. Dans le passage suivant, Monsieur de Jussy fait le portrait de Mademoiselle Fenouil pendant une page. Il dépeint tout son visage et son corps dans un premier temps, en utilisant beaucoup d'adjectifs qualificatifs ; dans un deuxième temps, il fait son portrait psychologique, il décrit sa personnalité, ses goûts et ses talents :

« Mademoiselle Fenouil était grande et bien faite, la taille aisée, la peau délicate et fort blanche, aussi bien que le teint ; elle avait les yeux, les sourcils et les cheveux noirs : les yeux grands et bien fendus, naturellement vifs, mais le moindre chagrin les rendait languissants, pour lors ils semblaient demander le cœur de tous ceux qu'elle regardait. Le front large et uni, le nez bien fait, la forme du visage ovale, une fossette au menton, la bouche fort petite et vermeille, les dents blanches et bien rangées, le nez serré un peu aquilin, la gorge faite au tour, le sein haut et rempli, les bras comme la gorge, et la plus belle main que femme puisse avoir. [...] Elle fait de ce qu'elle sait une application toujours cadrante au sujet sérieux ou galant. Son esprit est aisé, ses expressions sont vives et naturelles ; elle a la mémoire heureuse ; elle écrit juste et bien ; elle fait même quelquefois des vers. J'en ai vu de sa façon qui ont eu l'approbation des connaisseurs. Elle est née railleuse ; mais si j'en crois ses lettres, les traverses de la fortune ont fait sur elle un effet contraire à celui qu'elles font d'ordinaire ; c'est-à-dire, qu'au lieu de l'aigrir, elles l'ont adoucie. Elle danse fort bien, et chante d'une manière à charmer. »¹³⁰

La terminologie de la peinture se mêle plusieurs fois dans le discours des personnages. Dans le passage suivant le père De Bernay, qui essaie d'hériter le bien de sa fille, accuse son gendre d'avoir causé sa mort :

« Le beau-père cita tous les mauvais traitements du gendre à sa femme, il les peignait de toutes les couleurs les plus touchantes. »¹³¹

Ce genre d'artifice est différent de l'*ekphrasis*. En effet, nous ne voyons pas vraiment le tableau, mais nous ressentons l'effet qu'il produit : la peinture a le pouvoir de diriger les sentiments. Dans le passage suivant, nous voyons Des Frans envahi par la haine après avoir lu une lettre qui rabaisse Silvie :

« ...la peinture qu'on me faisait de cette fille, et ce qu'on m'en écrivait m'en dégoûtèrent. »
« ... mais je ne la connaissais pas, et la peinture qu'on m'en fait m'en donne du mépris. »¹³²

La scène suivante illustre Du Puis qui essaie de séduire Madame de Londé :

¹³⁰ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 247.

¹³¹ *Ibid.*, p. 221.

¹³² *Ibid.*, p. 364.

« Mon cœur est tout rempli, répondis-je, et depuis qu'il a reçu l'impression qui y est gravée, les plus belles personnes du monde ne m'ont point donné plus de plaisir à voir, que j'en prends à voir un beau tableau. »¹³³

L'artifice artistique passe donc également par le biais du discours des personnages, autrement dit, il se trouve dans la parole qui réussit à produire des effets différents : artistiques et visuels, ou bien comiques et tragiques.

Dans *Les Illustres Françaises*, la parole elle-même devient également un artifice qui sert à l'amour, à la séduction et à la galanterie. Le discours change lorsqu'il y a de l'amour ou une conquête possible. Certains mots –artifices- sont les clés du jeu galant et courtois formant la langue propre de l'amour qui se différencie du discours quotidien : quand il s'agit de l'amour véritable, les artifices rendent la parole plus touchante et sentimentale. Dans la scène suivante, Monsieur des Prez et Mademoiselle de L'Épine se déclarent mutuellement leurs sentiments pour la première fois :

« Elle s'arrêta là les yeux tout mouillés. -Achevez, lui dis-je, Mademoiselle, expliquez-moi ce « Mais... » -Que voulez-vous que je vous dise, répliqua-t-elle en rougissant, je ne me trouve plus la même que j'étais ce matin. La sainteté du lieu où nous étions, ne m'empêcha pas de lui baiser la main, ni de la remercier avec des transports que je n'avais jamais sentis, et dont j'étais presque hors de moi. »¹³⁴

La scène sentimentale suivante se passe entre Monsieur de Jussy et Mademoiselle Fenouil :

« Non, Mademoiselle, repris-je en la retenant et en lui serrant les genoux (car elle voulait s'échapper) je vous aime avec toute l'ardeur dont un cœur vivement touché peut être atteint. »¹³⁵

Dans cette sorte de passages émouvants, les sentiments sont soulignés par le lexique : des mots comme « aimer », « cœur », « sentir », « toucher » qui nous renvoient sans cesse à l'amour. La passion est également mise en relief par le ressenti excessif, avec des mots comme « transports » et « ardeur ». Les comportements affectifs accompagnent ces paroles, les amoureux peuvent oublier de respecter certaines règles sociales ; ils « pleurent », « rougissent », se mettent à « genoux », « s'embrassent ». L'artifice sentimental n'est pas tout le temps prononcé dans les dialogues, on peut également le retrouver dans les lettres d'amour.

¹³³ *Ibid.*, p. 560.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 281.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 252.

Dans l'extrait suivant Mademoiselle de Bernay, enfermée dans un couvent par son père, est obligée de répondre aux sentiments de Monsieur de Terny par une lettre :

« [...] Dès la première fois que vous m'avez vue, vous avez lu dans mes yeux toute l'aversion que j'ai pour le couvent, n'y auriez-vous point vu aussi les troubles que votre présence excitait dans mon cœur ? [...] Vous m'avez dit, et vous m'avez écrit que vous m'aimiez : je crois que vous dites aussi vrai que moi, quand je dis que je vous aime. »¹³⁶

Un champ lexical similaire émerge également dans la lettre à travers des mots comme « cœur » et « aimer ». L'amour est quelque chose qui provoque des « troubles » ; déclarer les sentiments bouleverse l'état d'esprit ; la logique part, mais la passion reste.

Cependant la parole n'est pas toujours aussi sincère : les artifices dans la parole imitent la politesse et la civilité, autrement dit, permettent à la galanterie d'amener le jeu aux plaisirs. On emploie le langage sentimental mais, en réalité, on fait semblant d'être amoureux : c'est un langage codé que les maîtresses et leurs amants ont l'habitude de déchiffrer. Jean Starobinski dans *L'Invention de la Liberté*¹³⁷ explique cette coutume comme suit :

« Les protestations tendres sont le langage chiffré de l'impatience charnelle, le prélude intelligent aux défauts de la raison. Tout un système très raffiné d'attentions, d'égards, de compliments, de billets et de portraits échangés se déploie pour en arriver d'une manière sûre au tumulte de la satisfaction animale. »¹³⁸

Le dessein des comportements galants et attentifs n'est pas un secret, c'est généralement un jeu qui amuse les femmes et les hommes, et en même temps, qui les protègent des critiques sociales qui mettraient en question la vertu de la dame ou l'honneur de son amant. Une femme a le droit à avoir des amants, mais elle n'a pas le droit d'en subir les conséquences comme tomber enceinte. Par ailleurs, la maîtresse a l'obligation de se comporter comme une femme qui n'est pas « facile », elle doit montrer une certaine résistance qui fait également partie de la comédie sous les espèces d'un jeu sexuel. Dans le passage suivant, Du Puis et sa veuve font l'amour pour la première fois. La veuve, convaincue que Du Puis connaît des moyens qui l'empêcheraient de tomber enceinte, accepte de faire l'amour avec lui :

¹³⁶ *Ibid.*, p. 215-216.

¹³⁷ Starobinski, Jean, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Albert Skira, 2008, p. 219.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 55.

« Elle feignit de dormir jusqu'au fort du plaisir qu'elle parut se réveiller, et les petits mouvements qu'elle se donna pour se dérober de mes bras, achevèrent la volupté. »¹³⁹

Les artifices de la sensibilité dans la parole sont également liés aux plaisirs qui dérivent de l'amour. Néanmoins, parfois, on cherche le plaisir, mais non pas forcément l'amour. Même dans ce cas, les artifices sentimentaux, mais factices, se présentent dans la parole ; voire, le jeu peut même aller jusqu'à faire qu'un personnage signe un contrat de mariage. Or, les deux parties sont, quand même, bien conscientes de ce qu'il s'agit de fausses promesses. Jean Starobinski conclut que l'honnêteté ne fait pas partie du jeu de conquête.

« Cette connaissance implicite, le plus souvent partagée par les amants, n'empêche pas de débiter la vaine formule du serment. Paroles annulées parce que personne ne croit à l'avenir d'une parole. Nous retrouvons ici, dans l'ordre des conduites, ce recours à la « façade » spéceieuse qui caractérise le siècle. Les dehors trompeurs dissimulent, mais ils font savoir qu'ils dissimulent. Le mensonge élégant, devenu convention générale, ne donne lieu à aucune méprise. Il établit un style, un mode d'élocution, où la vérité de la vie et les artifices du langage se développent à distance respectueuse, la parole ayant valeur de périphrase obligatoire (à moins que l'on ne se précipite dans l'affectation inverse du style *poissard*).¹⁴⁰

Par exemple, Des Ronais, alors qu'il est en couple avec Mademoiselle Du Puis, séduit une autre femme qui tombe enceinte à la fin de cette histoire. Elle prétend que Des Ronais lui avait fait une promesse de mariage et lui intente un procès :

« Cette fille était gaillarde et de bonne humeur, j'étais porté au badinage ; et enfin, comme le diable se mêle de tout, nous travaillâmes à faire un troisième. Il y avait longtemps que ce commerce durait sans éclat, et sans que qui que ce soit le soupçonnât, mais enfin il fut découvert.

Du Puis avait des amis partout, il fut informé que cette fille était prête d'accoucher, qu'elle me faisait un procès à l'Officialité, et qu'elle avait le matin même obtenu un décret contre moi. »¹⁴¹

Les paroles dites dans le but d'une conquête amoureuse ne sont pas sincères comme dans le discours amoureux.

Par ailleurs, le discours quotidien est également marqué par des artifices galants lorsque les personnages se trouvent d'un milieu social élevé. Cependant, cette fois le dessein n'est pas de conquérir une femme, mais de donner l'image de soi la plus flatteuse dans la communauté.

¹³⁹ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 534.

¹⁴⁰ Starobinski, Jean, *L'Invention de la Liberté 1700-1789*, Genève, Albert Skira, 2008, p. 55.

¹⁴¹ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 129-130.

Ce type de discours est également une forme d'art qui ôte parfois la sincérité et la remplace par la politesse. Dans le passage suivant, Madame de Contamine accueille le groupe d'amis à son tour :

« Madame de Jussy et elle se firent mille honnêtetés, et dès ce moment-là lièrent entre elles une amitié, qui, suivant toutes les apparences, durera autant que leur vie. Jussy et son épouse firent leur excuse à Madame de Mongey qui les reçut le plus agréablement du monde. »

« Elles firent fort spirituellement les éloges de la beauté l'une de l'autre ; et enfin ces civilités réciproques firent place à une conversation plus familière. »¹⁴²

La civilité et la galanterie sont des étapes à respecter avant de réussir à se faire accepter dans la communauté ; comme dans le deuxième exemple ci-dessus, « une conversation plus familière » est autorisée seulement après la galanterie. Le compliment est également l'un des artifices les plus souvent utilisés non seulement dans le contexte sentimental et galant mais également dans les règles de civilité. Or, les coutumes langagières et comportementales n'excluent pas la communication, elles l'embellissent. Mais, l'expression individuelle parvient quand même à surgir par le biais de différents artifices dans la parole comme l'ironie et l'humour. Dans le passage suivant, par exemple, Monsieur de Contamine vient chercher sa femme, et la compagnie se met à parler du mariage ; il trouve des moyens pour exprimer ses pensées sincères sans laisser la galanterie l'empêcher de le faire :

« Vous voyez bien Mesdames, poursuit Contamine toujours d'un ton goguenard, que je ne le fais pas dire à ma femme. Elle est contente de mes actions, c'est signe du moins que je ne suis pas inutile avec les dames. Si quelqu'une de vous autres, sur sa bonne foi, avait besoin de mon service, je... Tout est pris ici, lui dit sa femme en l'interrompant, chacune a son chacun et tu perdrais ton étalage : tiens-t'en à moi, tu ne peux pas mieux trouver. »¹⁴³

La plaisanterie est permise tout en respectant certaines limites, dans le cas contraire, la parole est coupée comme dans notre exemple. Néanmoins, l'individu, grâce aux artifices comme l'intonation « d'un ton goguenard », le jeu de mots « besoin de mon service », parvient à s'écarter de la communauté et à mettre de côté la courtoisie et la tradition pour un moment où il ne s'intéresse pas à présenter la meilleure version de soi, mais à être soi-même.

Les artifices artistiques et langagiers peuvent se réunir également avec les artifices romanesques et mimétiques. De cette façon, ils produisent l'intrigue dans *Les Illustres*

¹⁴² *Ibid.*, p. 357.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 333.

Françaises. Par exemple, les lettres amoureuses peuvent avoir une valeur artistique et contenir des artifices littéraires, et en même temps, elles peuvent être des artifices romanesques qui jouent un rôle dans la trame du roman. Par exemple, la lettre touchante que Mademoiselle Du Puis écrit à Des Ronais, lorsqu'il est loin de Paris pour une affaire, permet de connaître le portrait psychologique de la demoiselle, de compléter sa beauté physique. Non seulement elle rend l'amant encore plus amoureux, mais également elle fait que les autres femmes, lisant la lettre, renonce à leur dessein de séduire Des Ronais. C'est une lettre riche en rhétorique et également en références littéraires :

« *Je ne vous ressemble pas je suis jalouse jusqu'à la fureur, ma jalousie va jusqu'à souhaiter que tout le monde vous haïsse, afin que rebuté par tout, vous soyez obligé de revenir à moi. Ce sentiment vous est trop injurieux pour me durer longtemps : je fais dans le moment même des souhaits tout opposés ; et je me dis à moi-même, que plus vous serez aimé et plus vous aurez des maîtresses, plus je me justifierai à moi-même l'attachement que j'ai pour vous. Je voudrais que pour vous voir, toutes les filles empruntassent mes yeux ; mais je voudrais que vous ne regardassiez que moi. Je voudrais que toutes vos maîtresses eussent un vrai mérite, afin que leur sacrifice relevât le mien. N'en croyez rien, l'amour-propre me fait parler, je ne veux de vous aucun sacrifice, je ne veux que de l'amour, et je ne vous demande seulement que de ne me point sacrifier.* »¹⁴⁴

Les sentiments de Mademoiselle Du Puis sont tellement puissants que nous pouvons les considérer comme des passions : « jalousie », « fureur », « haine » et « amour » ; une femme qui souffre de l'absence de son amant et ses émotions qui sont contradictoires rappellent les *Lettres Portugaises*.¹⁴⁵ La répétition du substantif « sacrifice » et du verbe « sacrifier » accentue le ton tragique. Cependant, les sentiments et la lettre elle-même ne sont pas les seuls artifices qui achèvent la beauté psychologique de Mademoiselle Du Puis : les artifices littéraires qui prouvent son niveau d'intelligence et d'esprit y contribuent également. Selon Jacques Cormier, cette partie de la lettre, où elle demande à son amant de sacrifier ses rivales, est également un topos que nous trouvons dans plusieurs romans comme *Zayde* de Madame de Lafayette (1670) ou *l'Histoire de Marguerite de Valois, reine de Navarre, sœur de François 1^{er}* de Charlotte-Rose Caumont de La Force (1696).¹⁴⁶

Nous avons également vu le portrait comme un artifice mimétique qui imite la tradition de l'époque (l'échange des portraits entre les amoureux comme un symbole de fiançailles) et

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.118.

¹⁴⁵ Mirandola, Giorgio, « Robert Chasles e le *Lettres portugaises* », in *Studi Francesi*, 9, 1965, p. 271-275.

¹⁴⁶ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 118.

comme un artifice artistique (par exemple, la mise en valeur du côté artistique de la miniature de Mademoiselle Du Puis¹⁴⁷). Ces derniers peuvent également fonctionner comme des artifices romanesques. Dans cet exemple, Des Frans fait d'abord voler le portrait de sa maîtresse pendant un voyage ; nous pouvons également l'interpréter comme un artifice narratif qui annonce la perte de Silvie. Après avoir découvert l'infidélité de Silvie, Des Frans la torture physiquement et psychologiquement ; en le regrettant, il décide de se punir et de quitter la France. Par la suite, sur la route, il perd la santé, et lorsqu'il est sur le point de mourir, il retrouve le portrait de Silvie par hasard :

« [...] je jetai la vue dans la boutique d'un marchand par-devant qui nous passions, j'y vis le portrait de Silvie, le même que les bandits m'avaient pris en traversant les Alpes. Cette vue rappela tout l'amour que j'avais eu pour elle, je tombai en faiblesse. Le père carme qui ne me quittait pas, crut que c'était un reste de maladie. »¹⁴⁸

Le portrait joue cette fois le rôle d'un artifice romanesque qui change le fil de la narration. Par la suite, grâce au portrait, Des Frans décide de pardonner Silvie, et afin de se retrouver avec elle, il repart en route deux mois plus tard, quand il sera guéri. Mais, malheureusement, elle meurt deux jours avant son arrivée, et Des Frans se perd de nouveau. Cet événement nous rappelle ce qu'il avait dit lorsqu'il avait perdu le portrait de Silvie :

« ... ils me prirent le portrait de Silvie que je regrettai le plus vivement, mais non pas le plus longtemps ; parce que la possession de l'original m'était assurée... »¹⁴⁹

La réapparition du portrait a renversé la situation, il a retrouvé le portrait mais perdu « la possession de l'original ».

Les artifices romanesques classiques, comme les quiproquos, les coïncidences, sont également présents dans *Les Illustres Françaises*. Par exemple, le roman commence avec la rencontre par hasard de Des Ronais et Des Frans sur un pont, ou bien, une lettre d'amour que Des Ronais trouve chez Mademoiselle Du Puis donne lieu à un quiproquo qui sépare le couple :

« Mais quelle lecture ! Il faut être moi, pour bien concevoir ma rage et mon désespoir : je ne pouvais soupçonner qu'il y eût aucun tour là-dessous. Le facteur des mains de qui je l'avais

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 115-116.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 447.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 411.

reçue était le même qui m'en apportait chez moi. Cette lettre était signée par un nommé Gauthier. Cela me fit souvenir du soin qu'elle avait pris de me cacher une adresse à un nom pareil. Je ne savais que dire, ni que penser. Vous êtes sans doute en peine de savoir ce que chantait cette lettre, il est juste de vous le dire, en voici la copie mot pour mot. »¹⁵⁰

L'exclamation dans la première phrase et « ma rage et mon désespoir » font allusion à nouveau au *Cid* de Corneille : c'est une tragédie pour Des Ronais qui découvre que sa maîtresse le trompe. Pour découvrir l'identité véritable de « Gautier », il faudra attendre que les amis dînent ensemble chez Mademoiselle Du Puis ; Le lecteur doit patienter également pendant une autre histoire (celle de Monsieur de Contamine et d'Angélique) qui passe devant, avant d'éclaircir ce mystère. La version de cette histoire de la lettre que racontent Monsieur de Terny et Mademoiselle de Bernay montre que Mademoiselle Du Puis rendait un service à ce couple en recevant et en transmettant des lettres sous le nom du fameux Gauthier.

Par ailleurs, dans l'œuvre de Challe, chaque personnage raconte sa propre perception d'une vérité. Les nouvelles informations s'ajoutent au cours de différentes histoires, le mystère reste en suspens jusqu'à ce que l'on découvre un nouvel indice ou une preuve qui dévoilera le secret ou bien résoudra un malentendu. Les personnages sont parfois les témoins qui participent à une enquête et aident à la résoudre. Ce système de la narration chez Challe ressemble à un roman policier qui n'est pas encore né en ce temps-là. Par exemple, le collier de Silvie est une clé importante dans son histoire tragique qui commence avec son infidélité à Des Frans et qui continue jusqu'à sa mort. Des Frans prend ce collier après l'avoir vue avec Gallouin dans leur lit :

« Je me contentai de prendre le collier de mon infidèle qui était dénoué. Je l'emportai pour la convaincre que je l'avais surprise dans le plus grand des crimes qu'une femme puisse commettre ; et je sortis. »¹⁵¹

Lorsque Des Frans le prend comme une preuve de l'infidélité, il apparaît comme un détail insignifiant. Cependant, nous découvrons plus tard, dans *l'Histoire de Du Puis et de Madame de Londé*, que le collier avait un rôle important. Gallouin l'avait ensorcelé pour pouvoir séduire Silvie, et quand Des Frans l'a enlevé, le sortilège s'est rompu. De cette façon, nous expliquons la cause de l'infidélité d'une femme « vertueuse » comme Silvie. Dès le début du roman, sa mort est plusieurs fois reprise entre les amis, et surtout Du Puis révèle la curiosité du lecteur en précisant qu'elle est innocente et qu'il expliquera pourquoi. Différents

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 434.

narrateurs, de même, font des allusions à Gallouin, à la raison pour laquelle il est devenu capucin et à sa mort. Cependant, nous devons patienter jusqu'à la dernière histoire pour que les pièces de puzzle se rassemblent. Du Puis laisse la parole à Gallouin, on éclaire tout mystère, et à la fin tout le monde est en pleurs :

« Du Puis fut ici interrompu par les sanglots redoublés de Des Frans, qui furent secondés de tous ceux de la compagnie. Silvie y fut pleurée par tout le monde. La mort d'une femme si belle, si sage et si vertueuse, fut regardée avec la dernière compassion. Chacun lui donna des larmes ; son innocence avérée la rendit plus chère à Des Frans, qui fit des regrets sur sa perte aussi touchants, que si elle ne fût venue que d'arriver. »¹⁵²

Silvie, qui a été vue comme coupable et débauchée surtout par Des Frans, est, enfin, innocentée. À la fin de l'histoire, nous découvrons le véritable coupable, qui est Gallouin.

Les artifices, qui sont l'un des éléments constructifs dans la trame de Challe, ont également un pouvoir créateur. Artistiques, visuels, théâtraux, langagiers ou romanesques, ils sont minutieusement placés dans le roman. Ils ont, non seulement, différentes fonctions qui enrichissent l'histoire, mais encore, sont reliés d'une façon qui permet de créer un nouveau moyen de représenter. Ils se mélangent à l'univers fictif, se fondent dans l'intrigue, et c'est pourquoi, ils demandent une analyse plus approfondie afin qu'on puisse révéler leur rôle dans le texte romanesque.

Le roman est un genre sans bornes qui permet toute liberté et sait accueillir plusieurs genres différents. Robert Challe se sert de cette qualité et nous offre un monde fictif très riche avec *Les Illustres Françaises* : comme Bakhtine le suggère dans *Esthétique et théorie du roman*¹⁵³, le roman a la capacité d'« assimiler » ou de « romaniser » les autres genres. Challe utilise ces derniers comme les artifices à la fois pour donner au texte différents tons comme tragique, comique, artistique, visuel et pour refléter les mœurs de son époque ... De cette façon, les artifices n'enrichissent pas seulement la fiction, mais en même temps, ils réunissent des langages artistiques et mimétiques différents et en créent une langue en commun dont l'examen permet de comprendre l'échange interdisciplinaire et interartistique. Dans *Les Illustres Françaises*.

¹⁵² *Ibid.*, p. 552.

¹⁵³ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 141.

2.2. Artifice prédictif / Artifice gratuit

Nous avons constaté que Robert Challe plaçait dans son roman des artifices empruntés aux arts, qui produisaient, au profit de l'univers fictif, différents effets qui peuvent être comiques, tragiques, visuels ou stylistiques. Ils peuvent également nouer des intrigues ou annoncer des événements à venir dans la trame romanesque, comme un détail qui fait un clin d'œil à un incident qui se réalisera bientôt dans le roman à la façon du principe que Tchekhov formulera plus tard dans les termes suivants :

« Si dans le premier acte vous indiquez qu'un fusil est accroché au mur, alors il doit absolument être utilisé quelque part dans le deuxième ou le troisième acte. Si personne n'est destiné à s'en servir, il n'a aucune raison d'être placé là. »¹⁵⁴

Même si Challe ne se sert pas de détails seulement lorsqu'ils sont nécessaires afin de faire avancer le récit, on trouve dans *Les Illustres Françaises* des exemples comme le portrait perdu de Silvie que nous avons examiné dans la partie 2.1. *La conjonction de langages intimement cousus ensemble*, la lettre que Mademoiselle Du Puis cache à Des Ronais ou encore les cochers de Du Puis qui ne viennent pas le chercher après le bal déguisé, qui peuvent illustrer l'argument de Tchekhov qui favorise seulement les détails essentiels dans une histoire. Conformément à ce principe formulé par Tchekhov, dans *Les Illustres Françaises* également, nous voyons d'abord le détail, et c'est ensuite qu'il prendra sens, mais plus tard, dans l'histoire. Dans le passage suivant, Des Ronais, d'abord, remarque une lettre :

« Quinze jours après, ou environ, j'allai la voir pour la dernière fois, étant la veille de mon départ ; je lui vis écrire quelques lettres par la poste. Je ne m'en inquiétai point, sachant bien qu'étant pour lors maîtresse de son bien, dont une partie est située en province, elle pouvait avoir relation pour ses affaires avec des gens à qui elle était obligée d'écrire. Je m'aperçus pourtant qu'il y en avait une entre autres, dont elle avait voulu me cacher l'adresse. »¹⁵⁵

Dans les jours suivants, il lit cette lettre qui donne lieu à un quiproquo :

« Je lui recommandai de ne point dire que j'étais venu, et cela parce que je voulais lui faire une surprise, en mettant une lettre de ma main dans une de celles que j'avais, afin de l'embarrasser pour en rire. Cette fille me le permit, et j'allai chez moi me débouter ; car comme je vous ai dit, j'étais venu descendre chez elle. J'étais prévenu que ces lettres ne

¹⁵⁴ Gurlyand, « Reminiscences of A. P. Chekhov », in *Teatr i iskusstvo*, 1904, N° 28, 11 July, p. 52.

¹⁵⁵ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 142.

parlaient que des affaires qui concernaient son héritage, et qu'elle ne serait pas fâchée que j'en eusse décacheté une. Je le fis donc sans hésiter. Mais quelle lecture ! »¹⁵⁶

Comme il s'agit d'une lettre d'amour, Des Ronais pense que Mademoiselle Du Puis le trompe et résout de la quitter. De la même façon, Du Puis prépare la scène qui suivra le bal déguisé. Il annonce qu'ils sont entre amis, et qu'ils y vont en carrosses, autrement dit, il met en place, d'abord, les détails qui le mettront en difficulté plus tard :

« Nous étions huit de notre société, entre autres Gallouin. Il n'y avait que lui et moi qui eussions chacun un laquais, et nous nous en défaisions quand nous voulions être inconnus. [...] après cela nous allâmes au bal dans deux carrosses dont les cochers nous firent payer plus que ne valait tout leur train, encore fallut-il les payer d'avance, et nous fîmes mal ; car sitôt que nous fûmes entrés au bal, les fripons s'en allèrent, et nous n'avons pu les reconnaître depuis.

Au sortir du bal nous les appelâmes, et ne les trouvâmes pas. Nous étions fort éloignés de chez nous. Que faire ? Nous entrâmes dans un cabaret où nous vîmes de la lumière. On nous donna à boire, mais on ne put nous donner à coucher ; il fallut donc revenir à pied. »¹⁵⁷

Du Puis et ses amis sont sans secours ; ils n'ont pas leur « laquais » pour les aider, et les « cochers » les ont escroqués. Dupes d'une mauvaise farce, ils sont obligés de rentrer à pied. Ceci provoque une grande comédie comme nous l'avons vu dans la partie précédente 2.1. *La conjonction de langages intimement cousus ensemble*.¹⁵⁸

L'un des artifices prédictifs et romanesques qui sont répandus dans les romans du XVII^e et XVIII^e siècles, c'est le pressentiment que ressentent les personnages avant de vivre des aventures funestes. Par exemple, lorsque Monsieur Des Prez et Mademoiselle de L'Épine se déclarent leurs sentiments amoureux, la demoiselle parle, avec une insistance redoublée, de ses « pressentiments » :

« Je ne sais, me dit-elle, ce que vous deviendrez ; mais pour ce qui me regarde, le cœur ne me prédit rien de bon de tout ce qui peut réussir de vos poursuites ; et si j'en croyais mes *pressentiments*, je vous ôterais toute espérance ; je vous prierais même de ne plus venir au logis ; et enfin je ne vous regarderais de ma vie. Les pressentiments de votre cœur me sont bien funestes ; mais ne sentez-vous rien dans ce cœur qui les combatte ? »¹⁵⁹

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵⁷ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 469.

¹⁵⁸ 2.1. *La conjonction de langages intimement cousus ensemble*, p. 54.

¹⁵⁹ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 281.

Chez Challe, les personnages ressentent les malheurs qui leur arriveront par le biais d'un « pressentiment », mais ils ne changent pourtant pas de résolution. Dans notre exemple également, Mademoiselle de L'Épine accepte de devenir la maîtresse Des Prez malgré ses pressentiments. De même, Monsieur Des Prez a également des pressentiments lorsque sa femme veut accoucher chez sa mère. Il annonce :

« On a des pressentiments de ce qui doit arriver ; mais on ne peut pas néanmoins éviter son malheur. Mille raisons devaient m'empêcher de consentir à ce transport, je les leur dis ; je joignis les prières aux raisons. »¹⁶⁰

Le pressentiment, comme artifice prédictif, donne au lecteur un indice sur la suite de l'histoire. Le héros ou l'héroïne, bien qu'ils puissent prévoir ce qui risque de se passer, ne peuvent pas l'empêcher. Mademoiselle de L'Épine meurt à la fin de cette histoire amoureuse, et Monsieur Des Prez perd sa chère femme à cause de l'accident qui s'est produit chez la mère De l'Épine.

Les détails prédictifs ne sont pas toujours très évidents. Challe adapte également au texte romanesque des artifices qui n'appartiennent pas au langage littéraire. Nous avons vu les exemples théâtraux ou picturaux qui produisaient plusieurs effets dans le texte ou bien qui jouaient certains rôles dans l'intrigue ; cette fois-ci aussi, Robert Challe recourt à un élément emprunté à un autre art, non littéraire, en l'occurrence pictural, cependant, ce qu'il fait diversement est qu'il adopte un langage complètement étranger aux usages romanesques. Dans le passage suivant, Du Puis et Célénie, la voisine, parlent pour la première fois et ont une conversation qui prend un tour espiègle difficile à suivre :

« La première fois que je lui parlai ce fut à une noce, où elle vint déguisée en paysanne. Elle avait un petit panier avec deux œufs et un petit fromage, comme une fille des champs, mais d'un lesté et d'un propre à charmer. La chaleur qu'il faisait l'avait obligée d'ôter son loup. Il y aurait bien du plaisir à vous casser des œufs ma belle fille, lui dis-je. Il est aujourd'hui dimanche, dit-elle, on ne mange point d'omelette. Ce ne serait pas pour faire une omelette, lui dis-je, que je voudrais casser vos œufs, ce serait pour vous faire venir du lait. J'ai une vache qui m'en fournit plus qu'il m'en faut, répondit-elle. Savez-vous le faire cailler, repris-je ? Assurément, dit-elle, et si je sais faire aussi du beurre et du fromage. Ne le laissez-vous point manger au chat, lui dis-je ? Il n'y en a point chez nous, me dit-elle. Vous êtes pourtant une souris de bonne prise, continuai-je, et je voudrais bien être votre rat de campagne. J'en viens chercher un en ville, dit-elle : ils me semblent plus beaux et plus polis. En avez-vous trouvé quelqu'un aujourd'hui, répliquai-je ? Non, dit-elle, je n'ai point trouvé de marchand, et je remporte mon étalage. Voulez-vous me le vendre, lui demandai-je ? Très volontiers, répondit-elle, je vous en ferai même bon marché ; car je suis lasse d'attendre, et je veux m'en retourner.

¹⁶⁰ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 324

Comme nous allions poursuivre, on vint la prendre pour danser ; cela nous interrompit. Elle me prit ensuite ; et lorsqu'après en avoir pris une autre, je voulus la rejoindre, je ne la vis plus. »¹⁶¹

Cette scène est très riche en dialogues et les paroles attirent davantage l'attention que ne le fait la description. Cependant, grâce aux détails donnés au début et à la fin de la scène — par des mots comme « noce », « déguisée », « charmer » ou encore « danser » —, nous sommes transportés dans une ambiance de « fête galante » qui procure l'atmosphère que l'amour et la galanterie nécessitent. À première vue, le thème de la paysanne, les plaisanteries et les jeux de mots autour de ce thème avisent le lecteur. Bien que le dialogue soit équivoque, selon la note de Jacques Cormier, « les métaphores de ce passage sont transparentes pour le lecteur du temps »¹⁶², étant donné qu'il contient des expressions familières connues des contemporains ; par exemple, *Le Dictionnaire de Trévoux*¹⁶³ indique que « casser des œufs » peut avoir un sens tout différent : « On dit aussi, qu'une femme a cassé ses œufs, quand elle a accouché avant terme par quelque chute ou accident. » Néanmoins, cette signification correspondrait mieux au dialogue, si Célénie était enceinte. Si on regarde la signification des « œufs cassés » dans la peinture, on peut trouver un sens qui serait également plus conforme à la personnalité libertine de Du Puis : la perte de la virginité. Dans notre mémoire intitulé *La mise en scène picturale dans le genre romanesque au XVIII^e siècle : Les Illustres Françaises de Robert Challe (2017)*¹⁶⁴, nous avons comparé cette scène au tableau de Greuze appelé *Œufs Cassés*¹⁶⁵ qui met en scène, d'un point de vue moraliste, le regret et le déshonneur, et qui souligne l'importance d'attendre le sacrement du mariage. En effet, « casser l'œuf », en d'autres termes, perdre la virginité, est une conséquence irréversible que Greuze souligne en représentant un enfant qui essaie en vain de recoller les coquilles d'un œuf. Le même symbole est également utilisé par François Boucher dans *La Belle Cuisinière*¹⁶⁶. Par ailleurs, l'expression « faire une omelette », qui se trouve à la suite de notre dialogue, a un double sens et signifie également « l'ensemble des objets fragiles cassés, renversés »¹⁶⁷, ce qui peut faire

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 479-480.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Dictionnaire Universel François et Latin vulgairement appelé Le Dictionnaire de Trévoux*, Tome Second, VI^e édition, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1771, p. 304.

¹⁶⁴ Sezer, Sheniz, sous la direction de Camille Guyon-Lecoq, *La mise en scène picturale dans le genre romanesque au XVIII^e siècle : Les Illustres Françaises de Robert Challe*, UPJV, Amiens, 2016-2017, p. 43-45.

¹⁶⁵ Greuze, *Les œufs cassés*, 1756, peinture sur toile, 73 x 94 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

¹⁶⁶ Boucher, *La Belle Cuisinière*, avant 1735, huile sur bois, 55,5 x 43,2 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay.

¹⁶⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (en ligne)
<https://www.cnrtl.fr/definition/omelette> (page consultée le 27/07/2019)

aussi allusion à la virginité perdue en résonance avec « les œufs cassés ». De surcroît, Robert Challe est original du fait qu'il place dans son texte un artifice qui appartient à la peinture sans mentionner le nom d'un tableau ni inclure un élément qui renverrait le lecteur aux arts plastiques ; mais il réussit à recréer le concept pictural dans un contexte romanesque. Bien que les « œufs cassés » soient une expression en soi, c'est un artifice, en effet, qui appartient au langage de la peinture, et ce langage convient mieux au décor de la situation impudique donnée par le dialogue : le champ lexical formé par des notions comme « leste », « charmer », « chaleur », « plaisir » fait référence également à la galanterie. Par ailleurs, par la suite, la conversation équivoque remplie de métaphores et d'équivoques, où Du Puis demande « Ne le laissez-vous point manger au chat, lui dis-je ? » jusqu'à la scène de danse, révèle que Célénie n'a pas d'amant et qu'elle est intéressée par lui ; la réplique de Du Puis « Vous êtes pourtant une souris de bonne prise, continuai-je, et je voudrais bien être votre rat de campagne. » montre également qu'il souhaite la séduire.

Or, il est difficile de repérer la signification ou la fonction des « œufs cassés » à première vue, car, cela peut passer pour une simple expression ou un détail insignifiant. Cependant, les événements suivants montrent que l'expression signifie bien la perte de la virginité, et en même temps, c'est un artifice prédictif qui annonce très exactement le tour que prendra l'histoire. Par la suite, Célénie devient la maîtresse de Du Puis et perd sa virginité après lui avoir fait promettre le mariage :

« Elle crut bien prendre ses précautions, et ne fit pourtant rien qui vaille. J'écrivis tout ce qu'elle voulut, et après qu'elle fut satisfaite, je me satisfis.

Soit que je ne trouvasse pas ce que j'avais espéré, soit par inconstance, sitôt qu'elle se fut donnée à moi, je cessai de vouloir l'épouser. »¹⁶⁸

Ce que les « œufs cassés » prédisent, se réalise. Célénie regrette son choix parce que Du Puis ne tient pas sa promesse. Mais, malheureusement, elle ne peut pas rattraper son erreur. La virginité revient en question lorsqu'elle se marie avec un autre homme : elle met en scène une vraie comédie en feignant d'être toujours vierge pendant sa nuit de noces. Le laquais de Du Puis porte témoignage de la scène :

« [...] mais après cela j'ai entendu beau jeu : ç'a été Célénie qui a commencé en jetant des cris fort douloureux, et en appelant sa maman à pleine tête, et qui disait tant de sottises parmi

¹⁶⁸ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 484.

ses doléances, que de peur d'être surpris en éclatant de rire, je me suis jeté de la fenêtre sur le pavé, [...] »¹⁶⁹

Nous pouvons constater qu'interpréter les « œufs cassés » comme la virginité perdue, qui est l'un des thèmes principaux de cette histoire, permet également de deviner la trame. Au début, on y fait une allusion, puis comme l'artifice le prédique, elle la perd et Du Puis cesse de l'aimer étant donné qu'elle s'est donnée à lui bien tôt, et puis, par feinte, elle « essaie de coller les coquilles », mais en vain, parce que Du Puis révèle le secret de Célénie en écrivant une lettre à son mari. Néanmoins, pour un non connaisseur en peinture, les « œufs cassés » pourraient n'être qu'une expression de l'époque et il faut souligner qu'ils sont encore moins compréhensibles pour le lecteur d'aujourd'hui, et courent donc danger de ne pas réaliser leur fonction prédictive. Cependant, ce cas n'illustre pas un défaut, mais, bien au contraire, révèle le côté artistique et cultivé de Robert Challe qui aime mêler le romanesque avec les arts. De cette manière, il crée également un langage commun aux différents arts.

Néanmoins, dans *Les Illustres Françaises*, l'artifice ne sert pas toujours à l'avantage du récit. On ne peut pas dire que chaque détail contribue à la trame ou crée une intrigue à l'instar des artifices prédictifs. En effet, Robert Challe prend également plaisir à faire de l'art. Cependant, nous ne pouvons pas conclure que le détail, dans ce cas, n'aurait pas d'importance ou serait superfétatoire. Ce genre d'artifice, que nous pouvons appeler « artifice gratuit », est généralement esthétique ou littéraire : il produit un effet artistique, autrement dit, un « effet d'art » plutôt qu'il ne change le cours de l'histoire. Par exemple, le poème que Monsieur Du Puis mourant récite pendant une page ne joue aucun rôle dans la narration.¹⁷⁰ Mais, il l'enrichit par sa qualité poétique, et par ailleurs, la poésie elle-même produit un effet dramatique qui fait que le personnage comme le lecteur se questionnent sur la vie et la mort. Néanmoins, ni l'effet produit ni le poème ne prennent part à la suite de l'histoire.

Dans les parties 1.2. *Les « effets de réel » et les artifices* et 2.1. *La conjonction de langages intimement cousus ensemble*, nous avons examiné les artifices théâtraux et opératiques qui produisent des effets comiques ou tragiques. Par exemple, dans l'histoire de Monsieur de Jussy et de Mademoiselle Fenouil, l'opéra n'est pas seulement un artifice qui

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 502.

¹⁷⁰ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 138-139. Voir également 2.1. *La conjonction de langages intimement cousus ensemble*, p. 54.

produit un effet tragique, il change également le déroulement de l'histoire : Monsieur de Jussy, accusé du rapt et risquant la peine capitale, est sauvé par la scène tragique et presque lyrique que met en scène Mademoiselle Fenouil qui attendrit le jury.¹⁷¹ Une scène similaire, nourrie d'artifices tragiques empruntées à l'opéra, se présente à la fin de l'histoire de Monsieur Des Prez et de Mademoiselle de l'Épine qui meurt d'une façon pathétique. Mariée secrètement, elle rentre chez sa mère pour accoucher ; le père Des Prez, en colère, en entendant les nouvelles, se rend chez eux pour les insulter. La demoiselle, contrariée, tombe dans les escaliers, ce qui causera sa mort :

« Tout le dépit et toute la colère de mon père prirent une nouvelle force à sa vue ; il lui dit des mots qu'elle n'avait pas coutume d'entendre : elle tomba évanouie sur le degré, et roula plus de vingt marches. La mère dont un pareil spectacle devait réveiller la tendresse, la traita dans l'état pitoyable où elle était, avec plus de dureté que la bête la plus féroce ; et bien loin de lui donner aucun des secours qui lui étaient nécessaires, elle refusa de la reconnaître pour sa fille. Voyez, Monsieur, dit-elle, parlant à mon père, si je suis cause de leur mariage. Elle envoya sur le champ chercher une autre chaise à porteur, et toute évanouie et toute en sang qu'était ma pauvre femme, elle la fit prendre par ces hommes rustiques, qui la portèrent dedans par les pieds et les bras, comme une bête morte ; et dans cet état, elle l'envoya à l'Hôtel-Dieu. Quelle cruauté ! Quelle barbarie ! Peut-on plus cruellement sacrifier son propre sang à la peur de perdre son bien !

Quelle que fût la colère de mon père, un spectacle si touchant le désarma. La dureté de cette marâtre l'adoucit. Il en fut tellement étonné, qu'il ne put pas dire une seule parole. La pitié s'empara de son cœur, il en eut pour une femme dont il avait admiré la beauté, et dont il commençait à plaindre la destinée. »¹⁷²

La mère, pourtant censée être compatissante, n'est pas touchée par la situation lamentable où se trouve sa fille. C'est pourquoi elle est comparée à « la bête la plus féroce ». Dans l'opéra également, seuls les barbares et les monstres ne peuvent pas être attendris.¹⁷³ Le lexique utilisé comme « évanouie », « en sang », « pauvre femme » renvoie également au théâtre tragique. De surcroît, la mère envoie sa propre fille à l'Hôtel-Dieu, ce qui est encore plus dégradant pour Mademoiselle de l'Épine. Comparée à « une bête morte », elle est également traitée d'une façon déshonorante et cruelle lorsque l'on la porte. « Quelle cruauté ! », « Quelle barbarie ! » fait référence à la tragédie de Corneille, comme on l'a également vu dans la scène

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 259-260.

Pour l'analyse voir 1.2. *Les « effets de réel » et les artifices*, p. 28.

¹⁷² Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 328.

¹⁷³ Guyon-Lecoq, Camille, « Métamorphoses de la compassion au tournant des Lumières : de l'idée lyrique d'attendrissement chez Robert Challe », in *L'homme et ses passions*, Les Belles Lettres, 2016, Actes du XVIIe Congrès international de l'Association Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 août 2013, p.852.

où Des Frans découvre l'infidélité de Silvie.¹⁷⁴ La suite est toujours entièrement de tonalité tragique : devant ce « spectacle » émouvant, le père Des Prez même est attendri. « La pitié », « admirer », « cœur », « plaindre la destinée » sont des mots qui relèvent de l'opéra tragique. Néanmoins, cette scène touchante, au contraire de celle de Mademoiselle Fenouil, ne modifie pas l'intrigue. En effet, après l'arrivée de la demoiselle à l'Hôtel-Dieu, la tragédie suit son cours, désespérément fatal :

« Quelle horreur ! A peine ouvrit-elle ses yeux mourants, on la porta dans cet état dans la chambre dont je vous ai parlé en présence de sa mère. On tâcha de la consoler ; le coup était trop rude pour n'être pas mortel. Elle resta environ une heure sans donner aucun signe de vie, que par des regards dissipés qu'elle jetait de tous côtés à l'aventure ; enfin elle ouvrit la bouche. Son premier soin fut de me demander ; on lui dit que je n'y étais pas. »¹⁷⁵

La scène tragique continue avec une réplique qui fait encore une fois référence à la tragédie cornélienne aussi bien qu'à l'opéra « Quelle horreur ! ». La fin tragique se manifeste : « ses yeux mourants », « mortel », « aucun signe de vie », et Mademoiselle de l'Épine s'éteint juste après avoir écrit un billet où elle annonce sa mort et celle de son enfant à son mari. Malheureusement, cette fois, une scène d'opéra plus longue -environ deux pages et demi- ne change rien dans l'histoire bien qu'elle fournisse la même condition que celle de Mademoiselle de Fenouil où l'attendrissement sauve la vie de Monsieur de Jussy. La tragédie aux couleurs d'opéra ne joue pas de rôle dans l'intrigue ; elle embellit la scène, la rend plus touchante, lyrique et tragique, mais c'est une scène créée au profit de l'art : elle contient des artifices artistiques comme les éléments empruntés à l'opéra, c'est presque une courte pièce théâtrale ; néanmoins, le passage tout entier, malgré sa tonalité tragique, fonctionne comme un artifice gratuit qui ne produit aucun changement dans la trame ; il ne sauve pas la vie de Mademoiselle de L'Épine et ne déclenche pas non plus une nouvelle action. Mademoiselle de l'Épine tombe dans les escaliers et meurt : les artifices artistiques et gratuits enrichissent indéniablement la scène, mais ils ne participent pas directement à la narration.

La description peut également être comptée parmi les artifices gratuits dans *Les Illustres Françaises*, surtout quand elle met en œuvre une scène très artistique, digne d'un tableau, par exemple. Elle peut être très riche en détails visuels à l'instar d'une ekphrasis, recourir à l'art comme les autres artifices picturaux ; mais ils ne servent pas à narrer, ne produisent pas d'action ou bien ne modifient pas l'intrigue. Le passage suivant peut illustrer ce genre de

¹⁷⁴ 2.1. *La conjonction de langages intimement cousus ensemble*, p. 54.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 329.

description ; Monsieur Des Prez et Mademoiselle de L'Épine sont surpris par un étranger lorsqu'ils entreprennent de faire l'amour dans les champs :

« C'était dans les plus beaux jours de l'année. Toute la campagne était couverte de grains près d'être coupés. Une petite pluie qu'il avait fait le matin, avait abaissé la poussière, et rendait la terre ferme. Le soleil était couvert ; et un petit vent qu'il faisait, tempérerait l'ardeur de la saison. Je vous ai dit que ma femme était courageuse, et hardie dans l'exécution de ce qu'elle avait entrepris, vous allez le voir. La hauteur des seigles qui venaient jusques à la tête, et qui même la passaient, la solitude où nous étions, et l'amour que j'avais pour elle, m'offrirent un nouveau plaisir à la caresser sur l'herbe. Je la priai d'entrer dans ces seigles, elle en fit mille difficultés ; mais lui ayant dit que je le voulais absolument, elle y entra. Ce n'est pas là le seul endroit qui m'a persuadé qu'elle ne cherchait que ma satisfaction, quelque répugnance qu'elle y eût. En effet, il semblait qu'elle prévît ce qui nous allait arriver. Nous y entrâmes donc, croyant bien n'avoir point été aperçus.

Je me mis en devoir de satisfaire ma fantaisie. Nous étions dans l'action, lorsque je me sentis embrasser par un homme. Cet homme avait les bras assez longs pour nous faire de la peine, mais non pas pour nous retenir, quoiqu'il se fût jeté à corps perdu sur moi. Ma femme fit un grand cri, et se déroba d'où elle était, à quoi je lui aidai en me jetant à côté. Je n'avais pas perdu le sens présent : j'avais saisi les deux bras de cet homme qui commençait à craindre le succès de son effronterie, en trouvant une résistance à laquelle il ne s'était point attendu : je le retins fortement. Tirez mon épée, dis-je à ma femme, percez, tuez ce coquin, tel soit-il, sans hésiter. Elle allait le faire sans façon, lorsque cet homme qui ne pouvait se dérober de mes mains qui lui tenaient les deux bras saisis, se mit à lui demander pardon et la vie. À ce mot je dis à ma femme de lui porter la pointe à la gorge, et de le percer s'il faisait le moindre mouvement pour se lever. Elle le fit, je lui lâchai les bras, et me relevai. Je me remis du désordre où j'étais. Je repris mon épée des mains de ma femme, et lui dis d'aller chez nous : et toi tu es mort, dis-je à cet homme que je reconnus pour un paysan... »¹⁷⁶

Après leur mariage secret, les amoureux se promènent loin de Paris, donc, nous pouvons constater que la campagne procure déjà l'ambiance amoureuse et libertine comme elle le fait dans les « fêtes galantes ». Cependant, alors que, généralement, Robert Challe ne mentionne que succinctement tantôt une campagne, tantôt un parc pour informer le lecteur sur l'endroit où se trouvent les personnages, cette fois-ci, la description de la nature est très profuse : l'environnement est décrit en détail et la météorologie fait l'objet d'un soin tout particulier. Nous voyons également la lumière et son effet gris comme dans un tableau. Par conséquent, la description est très pittoresque et saisit le lecteur/le spectateur ; en d'autres termes, elle ne participe pas à la narration, elle a un rôle gratuit et pictural en étant uniquement visuelle. Par la suite, la description continue, mais elle produit également de l'action à partir du deuxième paragraphe. Autrement dit, l'arrivée d'un inconnu déclenche l'action, et la description change

¹⁷⁶ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 313.

de forme également et sert plutôt à décrire l'action, c'est-à-dire, elle n'est plus un artifice gratuit, mais elle fonctionne comme un dispositif qui contribue à narrer ; l'image n'est plus fixe, elle est animée par le récit qui rapporte les gestes et la querelle. De surcroît, vers la fin, la scène picturale prend une tournure théâtrale avec la réplique « Tirez mon épée... » : ce n'est plus une description gratuite, mais une scène de théâtre mouvementée qui nourrit le romanesque.

Dans *Les Illustres Françaises*, les artifices suscitent plusieurs effets et jouent différents rôles. Parfois, ils sont très évidents, parfois ils sont dissimulés dans les détails. En matière de narration et de contribution à l'histoire, ils ne se comportent pas de la même manière. Un artifice peut être artistique, romanesque, visuel, théâtral, qu'il soit signifiant ou insignifiant ; il peut mettre en œuvre de nouvelles intrigues ou il peut avoir de l'effet dans l'histoire, dans la mesure où il annonce la suite ou fonctionne comme une clé pour la suite. Dans ce cas, quel que soit le genre de l'artifice, il est également prédictif. Cependant, l'artifice ne contribue pas toujours à l'univers romanesque au niveau du récit. Robert Challe place dans son œuvre des artifices gratuits qui ne servent pas à faire avancer la narration, mais qui sont présents au profit de l'art. Leur rôle est gratuit dans le récit, cependant, ils produisent un effet artistique qui améliore la représentation et qui orne la scène d'éléments esthétiques. L'artifice gratuit s'adresse généralement aux sens. Pour Challe, écrire n'est pas seulement un plaisir littéraire ; il réunit différents arts au sein de son roman et invente une nouvelle expérience de lecture enrichie.

2.3. *Les Illustres Françaises* et *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère* : roman réaliste et/ou représentation de l'amour idéal

L'adjectif « *illustre* » dans le titre de notre roman signifie « esclatant, célèbre par le mérite, par la noblesse, ou par quelque autre chose de louable & d'extraordinaire » selon le *Dictionnaire de l'Académie Française* (1^{er} Édition, 1694)¹⁷⁷, et « Dont le renom est très grand du fait de qualités, de mérites extraordinaires ou d'actions exceptionnelles qui s'y attachent. » selon une définition plus actuelle du *Trésor de la Langue Française*¹⁷⁸. Cette épithète distinguée et prétentieuse, qui qualifie les personnages féminins d'un roman, fait également allusion à leur caractère exceptionnel et même hyperbolique. En effet, les héroïnes principales des *Illustres Françaises* ne sont pas toutes nobles par naissance, mais elles méritent bien l'adjectif qualificatif d'« illustres » parce qu'elles sont courageuses et intrépides, prêtes à tout pour l'amour : elles se rebellent contre les dictées socio-économiques, contre leur famille et contre celle de leur amant. Elles ne sont pas seulement très belles mais sont également intelligentes, talentueuses et patientes. Elles se mettent en quête de ce qu'elles désirent au détriment de leur vie, leurs desseins et leurs actes sont honorables. Ce sont probablement les raisons pour lesquelles, Robert Challe les appelle « illustres », comme pour les inscrire dans la tradition littéraire ouverte par les *Vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque, modernisée, depuis peu au moment où Challe écrit, par Charles Perrault, l'un des chefs du parti des Modernes, dans ses *Hommes illustres qui ont paru dans ce siècle, avec leur portrait au naturel*¹⁷⁹. En appliquant ce qualificatif à des personnages contemporains, en principe anonymes, à des personnes privées, en somme, ancrées dans la modernité et en un lieu (« Françaises »), et qui plus est à des femmes, Challe donne un tour indéniablement nouveau au roman.

Ce ne sont d'ailleurs pas seulement les personnages qui sont illustres dans notre roman, l'amour qu'ils vivent dans chaque histoire est également présenté comme mémorable, au sens fort du mot. Lorsqu'ils la racontent à leur communauté, ils réussissent à chaque fois à émouvoir, à troubler, à faire rire et à faire pleurer leurs auditeurs, et bien sûr le lecteur

¹⁷⁷ The ARTFL Project, Dictionnaires d'autrefois [en ligne]
<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=illustre&submit=>
(le lien visité : le 28/07/2019)

¹⁷⁸ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne]
<https://www.cnrtl.fr/definition/illustre>
(le lien visité : le 28/07/2019)

¹⁷⁹ Charles, Perrault, *Des hommes illustres qui ont paru dans ce siècle, avec leur portrait au naturel*, Paris, A. Dezallier, 1697-1700.

également. Nous avons montré que les artifices jouent un rôle crucial dans la création de ces effets dramatiques et émouvants ; c'est également grâce aux artifices que chaque histoire - bien qu'il s'agisse d'histoires d'amour similaires qui contiennent des *topoi*- est unique en soi. De cette façon, les anecdotes banales, qui, au siècle précédent, auraient relevé du genre des historiettes, deviennent des histoires extraordinaires. En effet, *Les Illustres Françaises* nous racontent des histoires vraisemblables qui reflètent une partie de la société parisienne du XVIII^e siècle, font vivre ses mœurs et ses coutumes et les mettent en scène à grand renfort d'éléments réels et historiques ; c'est pourquoi, nous pouvons dire que c'est un roman qui est réaliste dans le cadre de son temps. Cependant, les artifices réinterprètent le réel et embellissent les histoires, ce qui fait que certaines parties deviennent spectaculaires et « illustres ». En particulier, l'amour et les sentiments sont idéalisés « sur les scènes » où les personnages les vivent d'une façon pathétique et sublime. L'amour ménage pour eux les moments les plus heureux de leur vie, même s'il peut se terminer d'une façon tragique. Par le sentiment, et par lui seul, chaque personnage devient véritablement héros ou héroïne et incarne une authentique bravoure. Le titre de notre roman aussi bien que l'enrichissement de la réalité que nous avons montrée plongent quand même dans un Paris idéal qui fleure l'utopie.

L'utopie, nom inventé par Thomas More en 1516, qui est également le titre de son ouvrage, est composée des mots grecs « eu » et « topos » qui signifient « le lieu heureux » ou des mots « ou » et « topos » qui veulent dire « aucun lieu ». Selon *Le Trésor de la Langue Française*, le mot utopie signifie « plan imaginaire de gouvernement pour une société future idéale, qui réaliserait le bonheur de chacun », « système de conceptions idéalistes des rapports entre l'homme et la société, qui s'oppose à la réalité présente et travaille à sa modification », « idées qui participent à la conception générale d'une société future idéale à construire, généralement jugées chimériques car ne tenant pas compte des réalités » et « ouvrage qui conceptualise une société idéale à construire ».¹⁸⁰ Toutes ces définitions nous amènent à une représentation idéale qui n'existe en aucun lieu, à un mode de vie et à la critique d'un système social et politique existant réellement dans le monde qui permettrait de réfléchir et de proposer des améliorations. En résumé, il y a deux caractéristiques essentielles de l'utopie : elle représente une conception idéale ou heureuse dans un endroit qui n'est pas forcément connu dans le monde réel.

¹⁸⁰ Trésor de la Langue Française Informatisé. [en ligne] [http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3075010830](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3075010830;); (page consultée le 27/12/2017)

Dans cette perspective, *Les Illustres Françaises* ne peuvent pas être exactement considérées comme une utopie puisque le roman a des caractéristiques réalistes : Robert Challe ne représente pas une société idéale bien qu'il critique certaines mœurs, sans être pour autant romancier moraliste. Cependant, il adopte une perspective d'utopiste en matière de représentation de l'amour ou de façon de le vivre. En effet, il ressemble à Watteau, si on compare leur manière chimérique de représenter. Le créateur des Fêtes galantes introduit le genre à l'Académie en 1717 avec *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère*¹⁸¹. Nous pouvons nous rappeler que la Fête galante, qui s'inspire de la pastorale italienne, se situe généralement dans un milieu rural dont le paysage onirique est inventé et idéalisé d'une façon qui serait adéquate pour les aventures amoureuses. Le paysage contient souvent un décor orné de sculptures, de fontaines et de fleurs. Les sujets, qui sont en général des aristocrates ou des paysans, cherchent à s'y divertir en conversant, en se promenant, en dansant ou en chantant. Ces sujets, à la différence de la peinture libertine ou érotique, créent des scènes d'amour gracieuses dans un cadre qui dessine les limites du flirt et de la séduction sans mettre en scène la débauche. Autrement dit, la Fête galante constitue un idéal qu'on pourrait dire romantique.

La Fête galante n'est pas totalement imaginaire : c'est une tradition sociale que les jeunes Parisiens pratiquent afin de s'éloigner de la ville pour jouir d'une vraie liberté amoureuse. Les amoureux se rendent à la campagne ou dans les jardins également afin d'imiter la cour, de se distinguer des bourgeois qui ne sont pas nobles comme eux, et donc, qui ne sont pas capables de se maîtriser et d'exercer la liberté amoureuse avec élégance. Par ailleurs, la Fête galante leur permet de petits libertinages comme s'embrasser et danser, ce que les mœurs de la ville pourraient désapprouver.¹⁸² Par conséquent, la Fête galante est également un genre qui a un côté réaliste. Cependant, Watteau représente cette pratique sociale d'une façon plus fantasmagorique, ce qui rapproche son célèbre tableau d'une utopie. Une comparaison entre le tableau et *Les Illustres Françaises* nous permettra de comprendre comment une représentation réaliste peut illustrer également des éléments exemplaires ou féeriques qui l'enrichissent.

¹⁸¹ Watteau, Jean Antoine, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, huile sur toile, 1,29 m x 1, 94 m, Paris, Musée du Louvre

¹⁸² Garnot, Benoît, *On n'est point pendu pour être amoureux... La liberté amoureuse au XVIIIe siècle*, Paris, Belin, 2008, p. 187.

-Démoris, René. Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain. In *Dix-huitième Siècle*, n°3, 1971. p. 337-357.

Le Pèlerinage à l'Île de Cythère, dans un grand paysage, présente au premier plan trois couples : le premier s'apprête à partir lorsque la femme se tourne et regarde le lieu qu'elle est en train de quitter ; le deuxième couple est en train de se lever et le troisième couple discute en compagnie d'Éros, au pied de la déesse de la beauté. Au second plan, nous voyons embarquer cinq couples guidés par les cupidons. Les hommes portent des bâtons du pèlerinage. L'arrière-plan est occupé par une végétation riche, les montagnes dans le lointain, le ciel et la mer. La statue de Vénus, celle d'Éros, les cupidons, le coquillage sur le bateau à gauche donnent à l'amour et au plaisir dans le tableau une dimension mythologique. Les roses de couleur rose sont également les symboles de l'amour partagé et le chien représente la fidélité.¹⁸³

Il existe deux interprétations majeures du tableau concernant Cythère¹⁸⁴ : La première suggère que les amoureux embarquent vers l'île Cythère, qui se trouve au loin à gauche, indiquée par les Amours volants. La deuxième, proposée par Michael Levy¹⁸⁵ indique que les amoureux se trouvent déjà sur l'île de l'amour et se préparent à la quitter ; cette interprétation s'appuie sur la présence de la statue de Vénus et de son fils Cupidon sur la scène et sur l'expression nostalgique des sujets. Quelle que soit l'interprétation choisie, nous pouvons suggérer que l'idée de l'île est empruntée à la mode de l'époque où le genre de l'utopie est en essor. De surcroît, que l'île soit au premier plan ou qu'elle soit un détail indiqué en arrière-plan, elle se trouve dans un contexte idéalisé. Si l'île est un lieu où nous voyons les amoureux se promener, flirter dans une ambiance affectueuse et intime, elle est intégrée dans un jardin irréel, orné d'arbres et de symboles d'amour qui idéalisent la relation sentimentale des couples. Si l'île est représentée comme une silhouette lointaine au-dessous des Amours, alors, le jardin idéalisé demeure au premier plan et invite le spectateur à imaginer, en s'appuyant sur la scène vue, comment le pays natal de l'amour et de la beauté pourrait incarner la perfection.

¹⁸³ Martin, Christoph et Tavener Holmes, Mary (dir), *De Watteau À Fragonard, les Fêtes galantes*, Bruxelles, Culture Espaces, 2014, p. 18.

¹⁸⁴ Michel, Christian, *Le « Célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008, pp. 244-245.

¹⁸⁵ Levy, Michael, The Real Theme of Watteau's « *Embarkation for Cythera* », in *The Burlington Magazine*, CIII, 698, mai 1961, p.180-185.



Le Pèlerinage à l'île de Cythère

L'île est un motif souvent utilisé dans les utopies : morceau de nature isolée, cachée aux regards, mise à part des grandes villes, et donc, des soucis quotidiens, elle procure un lieu apte à produire un autre monde idéalisé. Bien que l'utopie signifie « non topos », c'est-à-dire, « aucun lieu », l'île grecque appelée Cythère existe et se situe au croisement de la mer Egée et de la mer Méditerranée. La caractéristique qui la rapproche également de l'utopie, c'est son lien avec la mythologie : selon le mythe, Vénus, la déesse de l'amour, est née de l'écume aux abords de cette île, qui devient donc un lieu adéquat où l'on peut représenter l'amour idéal. Nous trouvons des traces de l'île de Cythère dans le cadre d'une utopie avant Watteau dans la littérature. Dans la préface du poème *Adone* de Giambattista Marino, 1623, Jean Chapelain fait référence à Cythère comme utopie de la beauté transcendante.¹⁸⁶ La Fontaine, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* et Madame de Scudéry, autrice de romans sentimentaux, attribuent également une place à cette île¹⁸⁷ comme un lieu propice à l'amour et aux plaisirs auxquelles les amoureux, libérés de l'oppression de l'absolutisme, peuvent s'adonner.

¹⁸⁶ Cowart, Georgia, *Watteau's Pilgrimage to Cytheria and the Subversive Utopia of the Opera-Ballet*, in *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 3 (sept., 2001), pp. 464.

¹⁸⁷ *Ibid.*

Watteau se sert de l'île et du décor de jardin comme d'une utopie dans laquelle il représente certains idéaux de son époque. Sa Fête galante n'est pas seulement une représentation de la conversation et du divertissement amoureux, mais encore, nous fait voir comment il faut la vivre d'une façon digne des nobles. Les aristocrates, qui doivent prouver qu'ils sont hommes ou femmes de qualités, doivent agir sagement ; en se permettant d'être plus libres qu'à Paris, mais en respectant toujours certaines limites. *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère* décrit idéalement comment les couples doivent se conduire et comment l'amour doit être vécu. Dans le tableau, les sujets agissent d'une façon très élégante et respectent les codes de la galanterie. Par exemple, les hommes semblent être prudents lorsqu'ils s'approchent de leur maîtresse : la légère rougeur sur leurs joues nous montre leur timidité. Nous n'observons aucun signe de mécontentement sur leur visage, mais au contraire, leurs expressions contribuent à l'ambiance sereine et amoureuse. Le libertinage est là, mais il n'y a pas de signe de grossièreté et encore moins de scène pornographique ; les amoureux reflètent un modèle idéal de bien vivre qui se caractérise par l'honnêteté dans les comportements physiques.

Les gestes, qui sont très théâtraux, contribuent à l'atmosphère harmonieuse en créant un effet de perfection. Les postures et les allures des personnages sont tellement gracieuses qu'elles nous donnent l'impression qu'ils dansent dans une grande harmonie, voire dans une chorégraphie qui réunit tous les couples. Même leurs vêtements, où l'on verrait volontiers des costumes de scène, contribuent à l'élégance idéale de l'époque et à la mise en scène théâtrale. Selon Rodin, les gestes ne font pas seulement penser à la danse ; ils représentent également les étapes idéales d'une relation amoureuse :

« Ce qu'on aperçoit d'abord [...] est un groupe composé d'une jeune femme et de son adorateur. L'homme est revêtu d'une pèlerine d'amour sur laquelle est brodé un cœur percé, gracieux insigne du voyage qu'il voudrait entreprendre. [...] elle lui oppose une indifférence peut-être feinte [...] le bâton du pèlerin et le bréviaire d'amour gisent encore à terre. À gauche du groupe dont je viens de parler est un autre couple. L'amante accepte la main qu'on lui tend pour l'aider à se lever. [...] Plus loin, troisième scène. L'homme prend sa maîtresse par la taille pour l'entraîner. [...] Maintenant les amants descendent sur la grève, et, [...] »¹⁸⁸

Selon cette interprétation, le tableau suggère également une représentation idéale puisque, pour l'époque, l'amour modèle passe par ces étapes. Si le couple saute l'une des étapes de la

¹⁸⁸ Louvre. Œuvre Pèlerinage à l'île de Cythère, Département des Peintures : Peinture française. [en ligne] <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/pelerinage-l-ile-de-cythere> (page consultée le 08/08/2019)

séduction — quête, persuasion et réussite—, la femme peut être considérée comme « facile », la relation peut être menacée ou mal finir comme l'illustrera la série des *Progrès de l'amour* (1771) de Fragonard ou comme le font certaines histoires des *Illustres Françaises*. Les tableaux de Fragonard suivent la même démarche pour représenter l'amour ; dans le roman de Challe également, les couples qui parviennent à une fin heureuse sont ceux qui ont respecté ces étapes, alors que les couples qui ont cru pouvoir brûler lesdites étapes se séparent ou vivent des fins tragiques. Nous pouvons donc dire que Watteau -ainsi que Challe-, non seulement idéalise les comportements des amoureux, mais encore, dépeint la naissance de l'amour comme elle doit l'être selon les codes sociaux du temps. Par ailleurs, Venus, les yeux fermés, le sourire aux lèvres, Éros aux pieds du couple à droite, les roses, et le chien semblent nous confirmer, s'il en était besoin, qu'il s'agit de représenter l'amour partagé et ses plaisirs.

L'utopie n'est pas seulement mise en scène d'un idéal, mais sert également la critique, au XVIII^e siècle¹⁸⁹. Les documents juridiques¹⁹⁰ et les coutumes en matière de pratiques amoureuses¹⁹¹ montrent que les codes de la galanterie qui sont représentés dans le tableau de Watteau n'étaient pas toujours respectés. Les nobles étaient souvent engagés à contracter des mariages arrangés par leur famille, toujours plus soucieuse de son intérêt que de sentiment. La liberté n'était donc guère reconnue ni respectée. C'est pourquoi, les jeunes recouraient, par exemple, au rapt bien qu'il soit puni, sévèrement (la mort ou l'exil), au mariage clandestin ou au contrat de mariage, qui ne se réalisera jamais, mais qui permettait d'avoir une excuse pour avoir des relations sexuelles sans le sacrement. Le tableau de Watteau, représentant comment l'amour doit être idéalement vécu, se rapproche, donc, de l'utopie qui fait une critique des mœurs et illustre une version idéalisée des progrès des sentiments.

Le Pèlerinage à l'Île de Cythère réunit l'homme, la nature et les éléments mythologiques dans une grande harmonie et offre un cadre idéal pour représenter la quête amoureuse et le bien-vivre. Watteau peint une scène qui est à la fois didactique et critique, et suggère ce que doivent être les comportements idéaux. Il expose les sentiments amoureux sous une apparence très délicate et douce que nous percevons donc comme dépourvus de défaut, parfaits et

¹⁸⁹ Hartig Irmgard, Soboul Albert, Notes pour une histoire de l'utopie en France, au XVIII^e siècle, in *Annales historiques de la Révolution française*, n°224, 1976. p. 161-179.

¹⁹⁰ GARNOT, Benoît, *On n'est point pendu pour être amoureux... La liberté amoureuse au XVIII^e siècle*, Paris, Belin, 2008, 187p.

¹⁹¹ DAUMAS, Maurice, *La tendresse amoureuse XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Perrin, 1996, p. 258.
— *Le mariage amoureux, Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 336.

difficiles à atteindre dans la vie réelle. Par conséquent, une certaine artificialité est également présente dans la composition des éléments, dans les postures, dans les gestes, et même dans les vêtements, ce qui nous rappelle également le théâtre et l'opéra. Watteau est d'ailleurs un ancien décorateur et également admirateur de l'opéra, il utilise souvent des sujets empruntés au théâtre dans différentes œuvres comme dans *L'Amour au Théâtre français*¹⁹² ou dans *Pierrot*¹⁹³, pour nous en tenir ici aux plus connues. Robert Challe représente certains éléments d'une façon similaire à celle de Watteau. Dans *Les Illustres Françaises* certains moments amoureux sont, à la fois, artificiels et teintés d'une atmosphère d'utopie.

Bien que Paris existe en réalité, comme existe aussi l'île de Cythère, la ville peut également être considérée, dans *Les Illustres Françaises*, comme un « ou topos » fictif. Challe brouille volontairement les frontières de la réalité et celles de la fiction. Il se sert des artifices réalistes comme d'authentiques références historiques afin de mieux mêler le réel à l'univers romanesque, ce qui amplifie le réalisme du roman. Cependant, aucun artifice réel ne correspond totalement au Paris de la fin du XVII^e siècle : les noms des personnages, des rues, les dates sont à la fois véridiques et erronées, si on prend en compte la chronologie historique. Par ailleurs, Challe crée également de toutes pièces une ville imaginaire qui permet aux personnages de vivre une vie plus libre : le romanesque ne respecte pas complètement les lois et les règles sociales. Les amoureux peuvent se sauver de situations graves. Ainsi, par exemple, Monsieur De Jussy n'est-il pas condamné à mort parce que sa maîtresse Mademoiselle Fenouil joue, avec une conviction inspirée par la sincérité, une tragédie touchante qui attendrit le jury. De la même façon, Monsieur Des Ronais et Monsieur Du Puis ne subissent pas non plus les conséquences juridiques de leurs promesses de mariage non tenues ; les jeunes parisiens sont également capables de se libérer du joug de leurs parents ou bien de vivre leurs aventures amoureuses à leur guise.

Les Illustres Françaises répondent parfois à la question de ce que l'amour idéal ou l'amour heureux peuvent être, comme le fait aussi le tableau de Watteau. Parmi ces sept histoires, les unes sont heureuses, les autres s'achèvent d'une manière tragique. L'amour idéal suit les étapes qu'évoquent Watteau et Fragonard dans leurs tableaux : le couple se rencontre, l'amant essaie de conquérir le cœur de sa maîtresse, ils s'avouent leurs sentiments, se donnent des rendez-vous généralement secrets et patientent pour le mariage. Les histoires heureuses

¹⁹² Watteau, *L'Amour au Théâtre français*, 1718, huile sur toile, 37 x 48 cm, Berlin, Staatliche Museen.

¹⁹³ Watteau, *Pierrot*, vers 1718-1719, huile sur toile, 1,85 x 1,50 m, Paris, Musée du Louvre.

montrent différentes formes de courage et de patience. Monsieur Des Ronais et Mademoiselle Du Puis attendent le consentement du père Du Puis pour se marier. Malgré les insistances de Des Ronais, la demoiselle protège sa vertu et attend patiemment. Angélique, d'une façon similaire, grâce à sa vertu, réussit à convaincre Monsieur de Contamine, qui est un homme appartenant à un rang socialement supérieur au sien, de se marier. Monsieur de Terny et Mademoiselle de Bernay se battent ensemble contre le père de Bernay qui veut, au profit de ses autres enfants, la confiner dans un couvent. Ils sont tellement braves qu'ils se rebellent même contre la religion et se marient au milieu de la cérémonie où l'épousée était censée devenir religieuse. Monsieur de Jussy et Mademoiselle Fenouil n'acceptent pas non plus de se soumettre aux règles de la société et décident de se marier, alors que la demoiselle appartient à une noblesse supérieure. Ils s'enfuient ensemble, puis sont arrêtés : Mademoiselle Fenouil attendra fidèlement Monsieur de Jussy, en exil pendant sept longues années. Madame de Londé également, grâce à sa vertu, réussit à éduquer un libertin comme Monsieur Du Puis. Les histoires qui se terminent mal ont également des points en commun : Mademoiselle de L'Épine n'écoute pas ses pressentiments et se marie secrètement avec Monsieur Des Prez sans essayer de demander le consentement de leurs parents. Silvie accepte, elle aussi, de se marier secrètement avec Des Frans. Cependant, comme le titre de l'ouvrage l'indique, ce sont les femmes qui sont les clés dans les histoires. Les amants, fidèles ou libertins, jouent peu ou prou le même jeu de conquête, c'est à la maîtresse de prendre la bonne décision en fonction de laquelle elle vivra un « amour idéal » ou s'adonnera à un « libertinage » qui aura une fin catastrophique comme Mademoiselle de L'Épine le pense avant d'avouer son mariage secret à sa mère : « Elle craignit que notre mariage ne lui parût un véritable libertinage. »¹⁹⁴

Les Illustres Françaises illustrent des scènes sentimentales et théâtrales idéalisées. Robert Challe enjolive plusieurs fois la réalité avec des moments qui contiennent des artifices artistiques ou théâtraux qui se rapprochent de l'allure gracieuse du *Pèlerinage à l'île de Cythère*. Robert Challe, comme Watteau, aime l'opéra et le théâtre, et, de la même façon, ménage, dans son œuvre, des scènes similaires. Rappelons-nous la scène de Fête galante où Silvie et Des Frans se retrouvent dans une campagne. Leurs gestes sont décrits d'une façon délicate et pourtant présentée comme naturelle :

« Elle chanta divinement ; je ne pus plus résister à la tentation : je m'approchai d'elle ; elle me reconnut, et me reçut fort civilement. »

¹⁹⁴ Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 316.

« Je pris Silvie par la main, la manière libre dont j'agis, et dont elle agit elle-même, surprit un peu ceux qui l'examinèrent ; mais cela ne nous embarrassait pas.

Vous avez quelque amant qui vous fait peur, ma belle commère, lui dis-je en la relevant, ... »

« Tout ce qu'elle dit m'enchantait ; j'admirais la délicatesse de ses pensées, le tour qu'elle donnait à ses expressions, en un mot je fus vaincu. »¹⁹⁵

Ils adoptent des comportements respectueux des règles galantes, mais ne s'empêchent pas non plus de se toucher. Tout semble se passer dans une atmosphère harmonieuse : on les imaginerait volontiers danser au son de la chanson d'opéra que chante Silvie. L'amour est quelque chose d'extraordinaire, donc, les personnages ne peuvent pas se comporter comme ils le font quotidiennement ; les sentiments se projettent sur leur conduite. Néanmoins, cette liberté est absolument dénuée de toute grossièreté : seul l'amour véritable est capable de mettre les personnages dans une douceur féerique, surtout dans une ambiance de Fête galante. Dans le cas contraire, des scènes libertines se produisent. Dans le passage suivant, Du Puis surprend Sophie avec son amant :

« Ils étaient auprès du feu, lui dans un fauteuil, et elle sur un tabouret entre les jambes de son amant, sur les genoux de qui elle avait les deux coudes appuyés et la tête penchée en arrière sur l'estomac de d'Épinai, et lui, il avait les deux mains dans le sein de sa belle, l'une d'un côté et l'autre de l'autre, comme des pistolets à l'arçon de la selle. »¹⁹⁶

La scène n'est pas seulement comique à cause de la comparaison faite par Du Puis, mais elle est même indéniablement obscène. Aucun sentiment amoureux sincère ne lie les deux partenaires de ce couple : Sophie n'est pas fidèle et, si elle souhaite se marier, c'est par pur intérêt personnel. Dans cette histoire, nous sommes bien loin de l'atmosphère de « fête galante ».

Les Illustres Françaises, sont, l'un des premiers des romans réalistes pour plusieurs raisons que nous avons examinées plus haut¹⁹⁷ : c'est un roman qui ne traite pas de personnages ou d'événements extraordinaires, il est vraisemblable à bien des égards, contient des artifices réalistes qui existent dans la vie réelle. Cependant, le nom que Robert Challe donne à son roman évoque des femmes exemplaires et prodigieuses ; leur façon de vivre l'amour est parfaite parfois même utopique. Ce n'est pas le roman entier qui met en place une

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 355.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 474.

¹⁹⁷ Voir 1.3. *Les Illustres Françaises réalistes et les détails « oiseux »*, p. 41.

utopie, il n'illustre pas un monde idéal, mais l'amour idéal. Pour ce faire, Challe met les arts à contribution. Sous sa plume, les artifices artistiques qu'il emprunte au théâtre et à l'opéra concourent à nous livrer une interprétation de la réalité d'une façon plus féerique comme *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* dans lequel Watteau mêle la mise en scène théâtrale à l'amour afin de représenter une utopie où on peut vivre l'idéal amoureux. Le tableau n'est cependant pas dénué d'éléments réalistes : la Fête galante est vraiment une pratique sociale. Cependant, les couples idéaux représentés constituent une utopie de l'amour dont le romancier nous invite à imaginer et même à voir les regards et les gestes. L'art de Challe et celui de Watteau se rejoignent : ils représentent l'un et l'autre, de façon très similaire, un idéal amoureux. Si l'on faisait entrer les personnages des *Illustres Françaises* — pourtant réalistes à d'autres égards— dans le tableau du *Pèlerinage à l'île de Cythère*, ils s'y adapteraient facilement et se fondraient dans les couleurs avec une grande harmonie.

« ... Et l'on voit par cette remarque que l'historien n'est pas romancier du tout ; l'historien n'a point de jeunesse ; à chaque moment il nous dit tout ce qu'il sait. Il ne tend point d'abord sur cette pellicule sur laquelle se projettent des images déformées. Il n'a point de perspective sur ce qui est ni sur ce qui sera : il est partout à la fois. Au contraire, ce qu'ont essayé Stendhal de Waterloo et Tolstoï d'Austerlitz, pages justement fameuses, est proprement romanesque. Ces peintures ont de la jeunesse ; l'avenir ne se dessine point tel qu'il sera. »

Alain, *Propos de littérature*, Paris, Hartman, 1934, p. 159.

Le détail est un élément que nous ne remarquons pas forcément, mais, une fois qu'il attire notre regard, il ajoute plus de sens, de beauté et d'esprit à la chose dont il fait partie. Robert Challe, dans *Les Illustres Françaises*, place minutieusement des détails que son lecteur risque peut-être de se contenter d'entrevoir seulement, sans comprendre forcément à tout coup les raisons pour lesquelles ils participent au récit. Dans ce travail, nous avons essayé de révéler en quoi les détails peuvent être, en effet, des éléments essentiels dans un roman. Challe est un génie et un écrivain novateur qui crée dans son roman un monde fictif qui n'est pas seulement réaliste, mais qui est représenté d'une façon qui enrichit et embellit certains moments qui auraient pu être ordinaires ou fades. Pour approfondir, sur un point précis qui nous semblait être de grande conséquence, notre désaccord avec Henri Coulet, critique littéraire française, qui blâme *Les Illustres Françaises* en leur reprochant d'« avoir des moments moins pleins, parce que les détails matériels sont oiseux. »¹⁹⁸, nous nous sommes posé les questions suivantes :

- Un roman réaliste doit-il être limité à imiter le réel ou autorisé à le reproduire à son gré ?
- Pourquoi d'ailleurs, exclure l'idée qu'un écrivain, qui crée grâce aux mots, puisse ajouter des éléments « supplémentaires » non seulement dans un objectif littéraire ou esthétique, mais également dans le but déterminé de faire de l'art d'une manière changée ?

Nous avons essayé, dans ce travail, de comprendre comment Challe représente Paris et dans quels desseins il orne son œuvre de détails que nous avons appelés des « artifices ». Afin de les mettre en lumière, nous nous sommes demandé quels types d'artifices se trouvent dans

¹⁹⁸ Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 290.

Les Illustres Françaises. Nous les avons ensuite examinés afin de repérer s'ils pouvaient être, selon les termes employés par Henri Coulet, « oiseux ». Dans les cas où nous avons jugé qu'ils n'étaient pas superfétatoires, nous avons tâché de déterminer les rôles exacts qu'ils jouent dans ce roman réaliste.

Dans un premier temps, nous nous sommes focalisés sur la mimésis, autrement dit, la représentation, ce qui rendait à la fois aisé et légitime le parallèle avec notre premier travail intitulé *La mise en scène picturale dans le genre romanesque au XVIII^e siècle : Les Illustres Françaises de Robert Challe*¹⁹⁹. La mimésis permet à Robert Challe de mettre en œuvre une représentation réaliste qui reflète certaines réalités de son époque. Elle est un moyen de faire le lien entre la vie réelle et la création artistique. Par ailleurs, la mimésis/la représentation chez Challe ne cherche pas à transposer la réalité dans sa matérialité objective. Elle est, de fait, une source d'inspiration à laquelle empruntent non seulement la littérature, mais également les autres arts. Par conséquent, nous avons trouvé des points communs entre notre roman et d'autres œuvres, et également entre notre roman et les autres arts, surtout la peinture. Ces derniers abordent des thèmes qui leur sont communs comme l'amour, la galanterie, le libertinage, le divertissement, la vertu ou encore les mœurs. Néanmoins, la relation entre les arts et *Les Illustres Françaises* ne se limite pas aux thèmes qu'ils partagent : Challe établit encore bien d'autres liens, qu'il fallait faire apparaître.

Notre conteur insère dans son roman des détails qui sont également des dispositifs qui servent à inclure des modes de représentations variés appartenant aux différents arts. Ils suscitent divers effets et jouent des rôles différents. Par conséquent, nous les avons appelés « artifices », car ils sont différents des détails que Roland Barthes appelle « les effets de réel » qui, dans le texte romanesque, passent presque inaperçus et qui ne participent ni au récit ni à la structure du roman, mais qui contribuent plutôt à rendre le roman réaliste. Cependant, les artifices, signifiants ou insignifiants, réussissent à attirer le regard, du moins à faire réfléchir le lecteur, une fois que ce dernier les remarque ou les identifie. De ce fait, ils peuvent donner l'impression d'alourdir le texte, d'embrouiller la représentation réaliste. Néanmoins, *Les Illustres Françaises* sont, à bien des égards, un roman réaliste et le sont incontestablement

¹⁹⁹ Sezer, Sheniz, sous la direction de Camille Guyon-Lecoq, *La mise en scène picturale dans le genre romanesque au XVIII^e siècle : Les Illustres Françaises de Robert Challe*, UPJV, Amiens, 2016-2017, p. 120.

selon les critères en fonction desquels Henri Coulet définit le roman réaliste du XVIII^e siècle.²⁰⁰ En effet, les artifices interprètent la réalité et l'enrichissent de différentes façons.

Dans un deuxième temps, nous avons cherché les raisons pour lesquelles les artifices ne sont pas des détails négligeables. Ils ont des finalités et des fonctions très variées dans la fiction romanesque. Cependant, Robert Challe les place dans le roman d'une telle façon qu'ils se mêlent facilement au récit, unis avec différents artifices, ce qui nécessite une analyse soigneuse qui doit aller en profondeur. Nous avons mis au jour, dans *Les Illustres Françaises*, les artifices suivants : visuels, artistiques et théâtraux, langagiers et stylistiques, romanesques et mimétiques. Or, un artifice peut poursuivre et remplir deux desseins en même temps : un artifice artistique peut, par exemple, fonctionner également comme un artifice romanesque. De cette façon, ils permettent également aux différents arts de participer à l'univers romanesque et de l'enrichir. En cela, Challe crée un nouveau mode de représentation.

Notre auteur invente également un nouveau langage commun aux arts en usant d'artifices artistiques dans le récit romanesque. Il introduit un langage très différent de celui du romanesque, qui relève, par exemple, pictural ou théâtral dans le texte. Ce genre d'artifice peut également participer à la narration et faire avancer le récit, ou bien, peut être un « artifice prédictif » qui se comporte comme un détail qui aura de l'importance dans la suite de l'histoire ou qui annonce la suite. Par ailleurs, Challe utilise également la langue des différents artifices artistiques pour le seul plaisir de faire de l'art. Ils ne participent pas à l'histoire dans une perspective narrative, ils ne jouent aucun rôle dans le récit, mais, ils ornent le moment représenté en produisant des effets qui peuvent être tragiques, comiques ou visuels.

Nous avons également remarqué que les artifices sont souvent et en abondance utilisés dans les passages qui traitent du sentiment amoureux. Ce sont des artifices qui enrichissent la réalité, et qui, donc, la subliment. La représentation amoureuse est parfois idéalisée dans *Les Illustres Françaises* qui mettent en scène ce que doivent être, par exemple, une maîtresse modèle ou une relation exemplaire. Par ailleurs, les artifices artistiques tels qu'opératiques et picturaux rendent certaines scènes très sentimentales et féeriques comme dans le fameux tableau *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère* de Watteau qui représente une quasi utopie. Néanmoins, ceci ne nuit pas au côté réaliste des *Illustres Françaises*, qui ne font pas partie du

²⁰⁰ Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p.285-286.

genre moraliste ou utopique : le roman ne se réduit pas à présenter des cas de morale et n'impose pas une alternative à la vie réelle. Mais, les artifices artistiques que Robert Challe place dans les scènes amoureuses peuvent rendre celles-ci plus sentimentales voire fantasmagoriques, à l'instar de ce qu'on trouve dans les tableaux de Watteau.

Les Illustres Françaises sont un chef d'œuvre à bien des égards : on doit admirer —et les lecteurs du temps en furent effectivement frappés— la structure qui accueille le récit cadre et les récits encadrés, les personnages ordinaires, mais en même temps exceptionnels, la fiction riche en actions et en passions. Par ailleurs, les détails ou, en d'autres termes, les « artifices » font de ce roman une œuvre unique. Dans cette fiction d'un genre nouveau imaginée par Robert Challe, ils sont également un moyen de représenter qui réunit des arts variés, invente à leur usage une langue commune et leur fournit un mode de représentation qui les éloigne de leurs sources comme de leurs habitudes : la peinture, le théâtre, l'opéra, la musique et le romanesque se réunissent, fusionnent et mettent en scène une création authentiquement neuve qui est non seulement littéraire, mais également artistique.

Bibliographie

Éditions de référence

Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, Paris, Classiques Garnier, éd. par Jacques Cormier, 2015, 698p.

Challe, Robert, *Les Illustres Françaises*, éd. par Frédéric Deloffre, Paris, Les Belles Lettres, 1959, 2 vol., 613p.

Études consacrées à Robert Challe

Artigas-Menant, Geneviève, *Robert Challe et les passions*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2008, 332p.

Cormier, Jacques, *L'atelier de Robert Challe*, Paris, PUPS, 2010, 668p.

— « Les Illustres Françaises : Un nouvel art du roman à l'aube du XVIII^e siècle » in *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 8 n^o. 1, 1995, p. 1-14.

— Avec Herman Jan et Pelckmans Paul, (Dir.) *Robert Challe : sources et héritages*, [en ligne], Colloque international, Louvain-Anvers, 21-22-23 mars 2002, études réunies et présentées par Jacques Cormier, Jan Herman, Paul Pelckmans, Louvain-Paris-Dudley, Editions Peeters, 2003, La République des Lettres 10, 319p.

Goldzink, Jean, « Des Difficultés sur la Religion aux Illustres Françaises : écarts et interprétations », in *Revue d'histoire littéraire de la France* 2001/2 (Vol. 101), p. 313-326.

Guyon-Lecoq, Camille, « Métamorphoses de la compassion au tournant des Lumières : de l'idée lyrique d'attendrissement chez Robert Challe », in *L'homme et ses passions*, Actes du XVII^e Congrès international de l'Association Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 août 2013, 825p.

Mirandola, Giorgio, « Robert Challes e le *Lettres portugaises* », in *Studi Francesi*, 9, 1965, p. 271-275.

Violaïne, Géraud, « L'ironie dans *Les Illustres Françaises* de Robert Challe, in *l'Information Grammaticale*, n° 57, 1993, p.16-20.

Études générales

Alain, *Propos de littérature*, Paris, Hartman, 1934, 188p.

Auerbach, Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, 559p.

Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, 496p.

Barthes, Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968, Recherches sémiologiques le vraisemblable, p.84-89.

Brice, Germain, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, P. Fournier, 1717 (3 vol.), Arsenal, 8-H-13163, t. II, 442p.

Capefigue, Jean-Baptiste, *Louis XV et la société du XIII^e siècle*, Paris, Langlois et Leclerc, 1842, 484p.

Charles, Perrault, *Des hommes illustres qui ont paru dans ce siècle, avec leur portrait au naturel (éd. 1696)*, Paris, Hachette livre, 2018, 446p.

Coulet, Henri, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, 560p.

Cowart, Georgia, *Watteau's Pilgrimage to Cytheria and the Subversive Utopia of the Opera-Ballet*, in *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 3 (sept., 2001), pp. 464.

Coypel, Antoine, « L'esthétique du peintre »*, in *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Henry Jouin (éd.), Paris, 1883, p. 331-332. *Discours prononcés dans les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, 1721.

Démoris René, « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », In *Dix-huitième Siècle*, n°3, 1971, pp. 337- 357.

Daumas, Maurice, *La tendresse amoureuse XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Perrin, 1996, 258p.
— *Le mariage amoureux, Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004, 336p.

Garnot, Benoît, *On n'est point pendu pour être amoureux... La liberté amoureuse au XVIIIe siècle*, Paris, Belin, 2008, 187p.

Gurlyand, « Reminiscences of A. P. Chekhov », in *Teatr i iskusstvo*, 1904, N° 28, 11 July, p. 52.

Hartig Irmgard, Soboul Albert, Notes pour une histoire de l'utopie en France, au XVIIIe siècle, in *Annales historiques de la Révolution française*, n°224, 1976. p. 161-179.

Jörg Ebeling, « La conception de l'amour galant dans les « tableaux de mode » de la première moitié du XVIII^e siècle : l'amour comme *devoir* mondain », *Littératures classiques* 2009/2 (N° 69), p. 227-244.

Kirchner, Thomas, « Observons le monde. La réalité sociale dans la peinture française du XVIIIe siècle », in *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle* (Passages/Passagen, Bd. 2), Paris, 2001. P. 367-381.

Levy, Michael, The Real Theme of Watteau's « *Embarkation for Cythera* », in *The Burlington Magazine*, CIII, 698, mai 1961, p.180-185.

Martin, Christoph et Tavener Holmes, Mary (dir), *De Watteau À Fragonard, les Fêtes galantes*, Bruxelles, Culture Espaces, 2014, 224p.

Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du Miroir*, Paris, Imago, 1994, 272p.

Michel, Christian, *Le « Célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008, 288p.

Néraudeau, Jean-Pierre, *La Tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, 142p.

Ricœur, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, 320p.

Spitzer, « Die Klassische Dämpfung in Racines Stil », in *Kölner Romanistische Arbeiten*, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg, 1931. Traduction d'Alain Coulon.

Starobinski, Jean, *Le Remède dans Le Mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, 302p.

— *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Albert Skira, 2008, 400p.

— *L'Œil Vivant*, Paris, Gallimard, 1961, 308p.

Viala, Alain, *La France galante*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, 512p.

Théâtre et Opéra

Brécourt, *La Noce de Village*, Paris, Jean Ribou, 1666, 29p.

Corneille, *Le Cid* (éd. 1637), Paris, Gallimard, 2004, 208p.

Dufresny et Regnard, *La Foire Saint-Germain*, Paris, V.ve R. Denain, 1698, 76p.

Lully, *Proserpine*, in *Théâtre de Quinault*, Paris, Arsenal, Mus-74, 1680, 64p.

Tableaux

Boucher, François, *La Marquise de Pompadour*, 1750, huile sur toile, 65 x 81 cm, Harvard Art Museums, Cambridge, Massachusetts.

— *La Belle Cuisinière*, avant 1735, huile sur bois, 55,5 x 43,2 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay.

Fragonard, *l'Abandonnée*, vers 1791, New York, The Frick Collection.

— *Le billet doux et La lettre d'amour*, huile sur toile, 83 m x 67 cm, vers 1775, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Gillot, Claude, *Les Deux Carrosses*, 1707, huile sur toile, 127 x 160 cm, Musée du Louvre, Paris.

Greuze, *Les œufs cassés*, 1756, peinture sur toile, 73 x 94 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Troy, Jean-François de, *La Déclaration D'amour*, 1724, New York, Collection Jayne Wrightsman.

—*La Jarretière Détachée*, 1724, New York, Collection Jayne Wrightsman.

Van Loo, Louis-Michel, *Portrait d'Elisabeth Farnèse*, vers 1739, huile sur toile, Versailles, Musée National du Château.

Watteau, Jean Antoine, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, huile sur toile, 1,29 m x 1,94 m, Paris, Musée du Louvre

—*L'Amour au Théâtre français*, 1718, huile sur toile, 37 x 48 cm, Berlin, Staatliche Museen.

—*Pierrot*, vers 1718-1719, huile sur toile, 1,85 x 1,50 m, Paris, Musée du Louvre.

Sites internet

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (en ligne)

<https://www.cnrtl.fr/definition/omelette> (page consultée le 27/07/2019)

Louvre. Œuvre Pèlerinage à l'île de Cythère, Département des Peintures : Peinture française.

[en ligne] <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/pelerinage-l-ile-de-cythere> (page consultée le 08/08/2019)

The ARTFL Project, Dictionnaires d'autrefois [en ligne]

<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=illustre&submit=>

(le lien visité : le 28/07/2019)

Trésor de la Langue Française Informatisé. [en ligne]

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3075010830>; (page consultée le 27/12/2017)

Table des matières

Introduction	4
« Effets de Réel » et Artifices dans <i>Les Illustres Françaises</i> de Robert Challe : à la recherche d'un langage commun aux arts	
1. Représentation du réel et « artifice »	8
1.1. La mimésis dans <i>Les Illustres Françaises</i> et dans la peinture de l'époque	9
1.2. Les « effets de réel » et les artifices	29
1.3. <i>Les Illustres Françaises</i> réalistes et les détails « oiseux »	41
2. L'invention d'un langage commun aux arts	55
2.1. La conjonction de langages intimement cousus ensemble	56
2.2. Artifice prédictif / Artifice gratuit	84
2.3. <i>Les Illustres Françaises</i> et <i>Le Pèlerinage à l'Île de Cythère</i> : roman réaliste et/ou représentation de l'amour idéal	94
Conclusion	105
Bibliographie	109

Table de matières