HAL
open science

Paroles de lecteurs dans les œuvres de jeunesse de Loaisel de Tréogate

Charlène Deharbe, Françoise Gevrey

To cite this version:

Charlène Deharbe, Françoise Gevrey. Paroles de lecteurs dans les œuvres de jeunesse de Loaisel de Tréogate. Christine Chollier; Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Paroles de lecteurs, 12, Editions et Presses Universitaires de Reims, pp.139-160, 2018, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-200-9. 10.4000/books.epure.2001 . hal-03105825v2

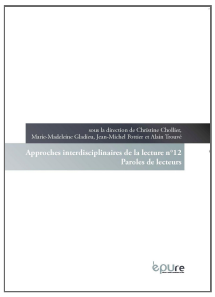
HAL Id: hal-03105825

https://hal.univ-reims.fr/hal-03105825v2

Submitted on 10 Apr 2024

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.



Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

Paroles de lecteurs

Éditions et Presses universitaires de Reims

Paroles de lecteurs dans les œuvres de jeunesse de Loaisel de Tréogate

Charlène Deharbe et Françoise Gevrey

DOI : 10.4000/books.epure.2001
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 978-2-37496-200-9

http://books.openedition.org

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2018

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne

Référence électronique
DEHARBE, Charlène ; GEVREY, Françoise. *Paroles de lecteurs dans les œuvres de jeunesse de Loaisel de Tréogate* In : *Paroles de lecteurs* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018 (généré le 10 avril 2024). Disponible sur Internet : <https://books.openedition.org/epure/2001>. ISBN : 978-2-37496-200-9. DOI : https://doi.org/10.4000/books.epure.2001.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous Licence OpenEdition Books, sauf mention contraire.

Paroles de lecteurs dans les œuvres de jeunesse de Loaisel de Tréogate

Charlène Deharbe et Françoise Gevrey

1 Voici en quels termes Loaisel de Tréogate[1] (1752-1812) explique, dans sa « Lettre à M. Coll » qui sert de préface à sa nouvelle *Florello* (1776), les raisons de son « entrée dans la carrière des Lettres » :

> Enfoncé dans la solitude, désabusé de l'erreur de l'optimisme, [...] dévoré d'ennui, livré à moi-même, je cherchais un baume salutaire aux blessures qu'a reçues mon âme dans le commerce du monde. [...] La culture des beaux-arts, que j'ai toujours aimés, m'a paru une occupation consolante ; j'ai pris la plume, et j'ai écrit. J'ai lu mes passe-temps à une bonne dame, qui n'est pas bel esprit, mais qui aime à faire le bien. Elle en a été enchantée [...]. Voilà la cause bien simple de mon entrée dans la carrière des Lettres.[2]

2 Ces remarques mettent d'emblée en évidence le rôle primordial que jouent, chez ce jeune auteur breton, les « paroles de lecteurs » et, plus particulièrement, l'importance qu'il accorde à l'effet que produit chez eux la lecture de ses textes. Aussi aspire-t-il à créer « cette magie insensible qui touche, qui remue, et amène la larme à l'œil[3] », afin d'« échauffer dans quelques âmes le délicieux sentiment de l'humanité, y répandre les charmes décevants d'une morale douce et pure, resserrer les nœuds du chaste amour et prévenir quelquefois les vices qu'entraîne le désœuvrement[4] ! » Mais si Loaisel veut émouvoir ses lecteurs pour mieux agir sur les consciences, il n'obtient pas toujours cet heureux effet. Au contraire, bien loin d'être bouleversés, ses lecteurs se transforment quelquefois en de froids censeurs auxquels il s'empresse de répondre, citant et discutant ses critiques parfois sévères dans ses préfaces.

3 Aussi les « paroles de lecteurs » qu'évoquent ses œuvres de jeunesse sont-elles multiples. Ce sont d'abord celles de ses lecteurs proprement dits, bienveillants ou mordants, fictifs ou réels, certaines paroles rapportées jouant la fonction rhétorique de la prolepse, puisqu'elles représentent alors un moyen pour l'auteur de prévenir la critique. À cet égard, ses œuvres de jeunesse que sont *Valmore* et *Florello* (1776), les *Soirées de mélancolie* (1777), *La Comtesse d'Alibre* (1779) et *Aux Âmes sensibles* (1780) sont riches de ces échanges que Loaisel multiplie avec ses lecteurs dans ses préfaces et dans

des notes, quand il ne les interpelle pas directement dans le texte. Mais ces « paroles de lecteur » peuvent être également celles de Loaisel dévoilant les lectures qui sont les siennes, depuis les Anciens auxquels il emprunte ses nombreuses épigraphes jusqu'aux poètes anglais de la *Graveyard School* en passant par Fénelon, Rousseau et Baculard d'Arnaud. C'est cette hétérogénéité de « paroles de lecteurs » que l'on se propose d'étudier dans des œuvres de jeunesse où il importe justement pour Loaisel d'exposer son projet romanesque naissant, tout en revendiquant la légitimité de son statut de tout nouveau citoyen de la République des Lettres et en établissant, avec ses lecteurs, une complicité qui – à en croire le succès d'une œuvre ultérieure comme *Dolbreuse* (1783) – ira grandissant.

La mise en scène d'un *ethos*

4 Dans ses préfaces, Loaisel se présente d'abord à la manière des mémorialistes d'Ancien Régime, c'est-à-dire comme un gentilhomme qui, jusqu'à ce jour, aurait vécu dans les marges de la République des Lettres : « [E]ncore étranger dans le monde littéraire, inconnu à tous ceux qui le composent, je n'ai pu soumettre mon début à la censure de quelque homme instruit[5] », écrit-il par exemple dans la préface de *Florello*. C'est ce statut complexe de gentilhomme et de novice qui s'exprime dans les adresses à ses lecteurs, dont il sollicite l'indulgence à l'égard de ce qu'il appelle ses « faibles essais[6] », ses « timides écrits[7] » et « des longueurs, des tableaux chargés, et [des] quelques redites[8] » qu'on y trouve, tout en tâchant de susciter sa bienveillance avec humour : les critiques « ont épanché leur poison contre les Voltaire, les Rousseau, les d'Alembert, les Marmontel, etc. Pour mériter leur haine, il faut avoir fait des ouvrages immortels ; hélas ! ils diront du bien de moi[9] ! »

5 Or, si cet *ethos* d'homme de Lettres qui n'est pas un écrivain de métier rappelle la figure traditionnelle du gentilhomme écrivant ses mémoires, il suppose également une nouvelle posture qui, elle, est proprement rousseauiste, dans la mesure où, comme Rousseau, Loaisel se présente tel un aventurier des Lettres qui n'a bénéficié d'aucune formation dans un collège. Cet *ethos* rousseauiste, qui par ailleurs sera appelé à une fortune considérable dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, permet à Loaisel de faire valoir une première figure de lecteur, celle d'un disciple de Rousseau. De fait, dans ses préfaces, Loaisel ne cesse de répéter qu'il « sui[t] l'impulsion irrésistible de [s]on cœur[10] », qu'il « n'[a] écrit que comme [il] étai[t] affecté[11] » et qu'il ne « sai[t] écrire que ce qu['il] sen[t][12] », ne pouvant « exprimer que [s]es affections à mesure qu'elles naissent et se succèdent en [lui][13] » et plaignant « celui qui n'écrit pas d'après son cœur[14] ». C'est au nom de cette écriture de la sensibilité qu'il justifie alors des ouvrages où le lecteur ne trouvera « ni plan, ni ordre, rien de fini[15] ». Cette posture rousseauiste, selon laquelle Loaisel n'écrit que ce qu'il sent, est pleinement affirmée par les nombreuses références au citoyen de Genève, à qui il donne d'ailleurs longuement la parole dans l'un des contes des *Soirées* intitulé « Au lecteur » et où il cite alors, sur plus d'une page, un extrait de la « Seconde préface » à la *Nouvelle Héloïse*.

6 À cet *ethos* de l'homme sensible s'ajoute celui de « l'homme noir à l'esprit vaporeux[16] » ou « nébuleux[17] » qui, cette fois-ci, inscrit Loaisel dans la lignée des auteurs tragiques, voire sombres et mélancoliques, tels Crébillon le père et Baculard d'Arnaud. Aussi écrit-il, dans sa préface aux *Âmes sensibles*, « [o]n finira par dire de moi ce qu'on disait de Crébillon : "son imagination est une lampe funéraire, son cœur est un sépulcre ; c'est

un homme avec lequel il ne fait pas sûr de vivre"[18] ». Ce goût pour le tragique serait le résultat d'une expérience vécue, qui fit d'une « âme neuve, douée d'une sensibilité profonde[19] », une âme « aigrie par les obstacles et les injustices de la destinée[20] ». À un ami à qui il adresse sa préface à *Florello*, il affirme encore ressembler à un « légat des trépassés tant [s]a mine est funéraire[21] ». Il « sacrifie sans relâche à la noire mélancolie[22] » et il est « d'un pathétique, d'un sombre qui effaroucherait le docteur Young lui-même[23] ». Autant de références tragiques et mélancoliques permettent à Loaisel non seulement de construire l'*ethos* d'un homme sensible et sombre, mais aussi de définir – et c'est l'une des principales fonctions de l'évocation de ses lectures dans ses préfaces – son esthétique.

L'esthétique de Loaisel

7 Les différentes lectures qu'évoque Loaisel dans ses préfaces ont une fonction non seulement éthique (au sens rhétorique du terme), mais encore esthétique, puisqu'elles permettent de déterminer un horizon d'attente : « [J]e [...] préviens, écrit-il dans la préface de *La Comtesse d'Alibre*, que je n'écris que pour ceux qui n'aiment pas toujours à rire[24] ». Or, cette tonalité grave se pense, chez lui, à partir de lectures dont les influences diverses peuvent être regroupées autour de quatre héritages principaux : d'abord l'héritage antique, perceptible notamment dans les épigraphes des *Soirées* sur lesquelles nous reviendrons par la suite ; puis le XVIIe siècle français et classique, avec Pascal[25] et Fénelon[26] que Loaisel considère comme ses « maîtres[27] » ; Richardson et Rousseau pour la veine sensible et, enfin, Baculard d'Arnaud ainsi que les Anglais Hervey et Young pour la veine sombre. C'est cette constellation de lectures qui apparaît, par exemple, dans ce passage extrait de la préface de *La Comtesse d'Alibre* :

> Je pourrais prouver par des exemples que les âmes humaines ont besoin de secousses, que la douleur et la pitié les disposent, les amènent par degré, à cette philosophie de l'homme réfléchissant, qui l'éclaire et le guide dans le chaos des événements de la vie ; que l'*Héloïse* de Jean-Jacques a guéri plus d'un cœur de passions terrestres, pour l'élever aux transports sacrés du véritable amour, qu'enfin le *Télémaque*, les chefs-d'œuvre de Richardson, les *Tombeaux* d'Hervey et les *Nuits* d'Young, ont corrigé plus d'un libertin[28].

8 L'effroi et la sombre mélancolie qu'inspirent les *Nuits* de Young et la poésie des tombeaux d'Hervey ; la vérité des sentiments qui s'exprime chez Fénelon, Richardson ou Rousseau : tous ces souvenirs de lecture montrent bien, comme l'écrit Loaisel, que « les âmes humaines ont besoin de secousses ». L'écrivain doit même provoquer ces secousses chez le lecteur, afin de le conduire ou de le ramener au bien. Or, dans cette célébration de l'émotion s'affirme une esthétique définie par sa volonté de susciter de puissants affects, que Michel Delon, pour cette raison, a appelé une esthétique de l'énergie[29] et qui caractérise le dernier tiers du XVIIIe siècle. De fait, seule la commotion que produisent chez le lecteur les passions fortes, qu'elles suscitent le plaisir comme la tendresse et l'amour, ou encore la peine comme la douleur et la mélancolie, permet de toucher les cœurs pour mieux transformer les consciences. C'est pourquoi Loaisel se donne pour seule et unique ambition de « faire passer dans l'âme des lecteurs une voluptueuse impression de mélancolie, qui reste et qui tourne au profit de la vertu[30] ». Selon lui, une « larme, une seule larme que [s]es faibles écrits auront fait couler dans le silence en sera l'éloge et le salaire[31] ». Susciter chez son lecteur un sentiment de mélancolie et l'émouvoir au point de lui faire verser des pleurs résument les ambitions

de l'esthétique qui caractérise l'ensemble de ses textes, qu'il qualifie justement d'« enfants de la tendresse et de la mélancolie[32] ».

9 Par conséquent, le projet esthétique de Loaisel se définit par l'effet que doivent produire ses œuvres chez des lecteurs que, par ailleurs, il estime peu nombreux : « Écrire pour les âmes sensibles, c'est écrire pour bien peu de lecteurs[33] ». Ces derniers forment toutefois, selon l'expression chère à Rousseau, une « société des cœurs[34] », c'est-à-dire une communauté de sentiments partagés. En ce sens, le lecteur importe d'autant plus que l'esthétique de Loaisel est indissociablement liée à cet espace partagé, où se communiquent passions et affects. Mais si, dans ses préfaces, Loaisel évoque les lectures qu'il affectionne particulièrement, il rapporte également des paroles de lecteurs.

Paroles de lecteurs

10 Les paroles de lecteurs que rapporte Loaisel dans ses préfaces attestent d'abord – comme nous l'avons déjà évoqué – de l'importance qu'il accorde à la volonté de toucher et d'émouvoir son public. S'il lui arrive ainsi de lire à une femme de sa connaissance quelques-uns de ses textes, il observe aussitôt que non seulement celle-ci « en a été enchantée[35] », mais qu'« elle a même versé des pleurs[36] », avant de conclure qu'il lui « a paru touchant de faire pleurer le beau sexe[37] ». À vrai dire, ce témoignage d'une lecture affective s'inscrit dans une tradition épistolaire qu'avaient inaugurée, quinze ans plus tôt, les premiers admirateurs de *La Nouvelle Héloïse* dans leurs échanges avec Rousseau[38]. Dès lors, le dialogue entre le romancier et ses lecteurs procède d'une volonté de partager, voire de confier l'émotion ou les sentiments qu'a suscités, chez eux, la lecture de l'œuvre ; et cette émotion partagée est d'autant plus importante qu'elle constitue pour Loaisel « la cause de son entrée dans la carrière des Lettres[39] ».

11 Mais à cette première figure de lectrice sensible qui permet à Loaisel de témoigner d'un rapport intime avec ses lecteurs s'ajoutent deux autres figures qui, à la différence de la première, se font les critiques de son esthétique. Il y a d'abord une lectrice qui est sans doute moins une personne réelle qu'une antagoniste fictive dont la fonction est purement rhétorique, puisqu'elle est l'occasion pour Loaisel d'une prolepse, qui est une figure de style par laquelle on prévient une objection en la réfutant d'avance et qui – en l'occurrence – permet au romancier de faire valoir son projet esthétique :

> « Comment voulez-vous plaire », me dit une Petite-Maîtresse bel-esprit ? « Vous commencez par effrayer ; vous vous jetez parmi nous comme un gerfaut dans une volée de fauvettes. Débarrassez-vous de cette enveloppe sentimentale qui ressemble à une draperie de corbillard, et qui effarouche les ris ; donnez à votre muse une parure plus riante, donnez-lui de ces habits changeants comme la gorge des pigeons au soleil, de ces étoffes soyeuses et légères qui jouent avec les zéphyrs ; devenez rayonnant comme une journée de printemps, et trempez vos pinceaux dans l'eau rose. Le bonheur, dites-vous, n'est pas sur la terre. Ah ! que vous êtes dans l'erreur ! »[40]

12 Avec cette petite maîtresse, qui semble tout droit sortie d'un roman de Crébillon fils ou d'une toile de Boucher, apparaît une figure de lectrice qui incarne le goût ancien de la première moitié du XVIIIe siècle, dominé par le brillant que conféraient les mots d'esprit, mais aussi par l'atmosphère voluptueuse des boudoirs et par la célébration des divertissements et des plaisirs. Ce type de lectrice représente alors un lieu commun de la critique de l'époque qui en évoque la frivolité tel un repoussoir lorsqu'elle cherche à

défendre le genre nouveau de la seconde moitié du XVIIIe siècle, où prévalent le sentiment, la grandeur et l'énergie.

13 Si cette figure de lectrice frivole permet à Loaisel d'inscrire ses œuvres dans l'esthétique nouvelle du sentiment, de la mélancolie et de l'élévation, une dernière figure de lecteur – bien réelle quant à elle – lui donne l'occasion de répondre longuement à la critique qu'on a faite de sa *Comtesse d'Alibre* dans le journal *Les Petites Affiches*. Aussi – dans sa préface aux *Âmes sensibles* – écrit-il « je crois devoir répondre à une apostrophe qui attaque mon cœur[41] », avant de rapporter les paroles de ce lecteur qui, ici, est un critique :

> « L'auteur a voulu donner un pendant à Gabrielle de Vergy ; mais sa Lucile est encore plus coupable que la femme de Fayel. Épouse adultère, il naît un fruit de ses criminelles amours, etc. » Elles [*Les Petites Affiches*] citent le morceau du cachot, et ajoutent : « Qu'un homme se plaise à écrire et à publier des choses aussi révoltantes ; qu'il les donne comme des anecdotes prises dans l'histoire de la nation, de cette nation si douce, si généreuse, si peu portée à la vengeance ; c'est ce qui a lieu d'exciter notre surprise, nous avons presque dit notre indignation. »[42]

14 Loaisel répondra point par point aux reproches formulés, depuis la culpabilité de son héroïne jusqu'à l'épisode du cachot en passant par l'image d'immoralité qu'il donne de la nation française, justifiant ainsi à nouveau son projet esthétique :

> [S]i je rends la punition si terrible, c'est qu'il m'a semblé que les plus grands exemples étaient sans pouvoir ; que la plupart des hommes n'étaient aujourd'hui que des espèces de zoophytes qui veulent des commotions puissantes et extraordinaires pour être avertis de leur existence, et que d'ailleurs l'effroi causé par les grands crimes et le châtiment qui les suit, faisait mieux sentir l'attrait et le besoin de la vertu.[43]

15 Dès lors, la justification qu'apporte Loaisel à la critique de sa Lucile est l'occasion pour lui de réaffirmer cette esthétique de l'énergie, où terreur et pitié entrent au service d'une conversion morale.

Les épigraphes

16 Outre les préfaces, l'épigraphe constitue un seuil destiné à orienter la lecture ; elle permet aussi, en faisant intervenir une voix autre que celle de l'auteur, de se situer dans une tradition générique ou thématique. Son usage est assez récent quand Loaisel l'emploie dans ses œuvres de jeunesse ; souvent en latin, elle avait été utilisée surtout pour des œuvres à portée morale comme *Les Caractères* de La Bruyère : le développement de la pratique pour les romans de la deuxième moitié du XVIIIe siècle tend à prouver que la fiction se charge d'une fonction morale ou philosophique auparavant réservée à d'autres genres. En effet, Jean-Jacques Rousseau place une citation de Pétrarque en tête de *La Nouvelle Héloïse* ; un peu plus tard, les romans gothiques anglais sont presque tous pourvus d'épigraphes, comme le seront les romans noirs ou frénétiques français du XIXe siècle. Loaisel recourt à l'épigraphe de manière constante. D'abord sur les pages de titre (pour *Valmore*, *Florello*, *La Comtesse d'Alibre* et *Dolbreuse*), mais aussi en tête de la plupart des « contes moraux » des *Soirées de mélancolie*, ce qui permet de diversifier plus encore les sources. L'attention du lecteur est attirée par la typographie de la citation isolée entre deux traits ; le nom de l'auteur est souvent donné, ce qui limite l'énigme en mettant l'accent sur la connaissance que le lecteur peut avoir du texte cité.

17 Gérard Genette a suggéré quatre fonctions pour ces « seuils[44] ». Il s'agit d'abord d'éclairer le titre et de le nimber d'un halo poétique ou mélancolique. Ainsi, les titres de *Valmore* et *Florello* renvoient aux personnages principaux des nouvelles, mais le lecteur est plus éclairé par les épigraphes : *Valmore* sera une histoire de mort et de deuil puisque la citation d'Ovide, extraite des *Métamorphoses*, renvoie au mythe de Ceyx et Alcyone et aux « honneurs des funérailles[45] ». De même, dans les *Soirées*, l'épigraphe extraite des « Regrets », « *Exitium roseo tegmine saepe latet*[46] », renvoie à une lettre versifiée d'Eurydice à Orphée, donc à un mythe fondateur. La page de titre de *Florello* comporte une épigraphe extraite de la deuxième *Géorgique* de Virgile, le passage sur le bonheur de la vie champêtre, et le sens oriente le lecteur vers un éloge de la retraite pastorale : « Puissent du moins me plaire les campagnes et les fleuves arrosant les vallées ; puissé-je vivre amant sans gloire des cours d'eau et des bois[47] » ; en effet, Florello périt pour ne pas avoir su se contenter de l'idéal champêtre et rester dans une « Antiquité retrouvée[48] ». De même, dans les *Soirées de mélancolie*, l'auteur revendique une satisfaction élégiaque par une citation d'Ovide : « Il y a un certain plaisir à pleurer » ; ce plaisir doit être partagé par le lecteur dans une forme de complicité. Dans les pages de titre de *La Comtesse d'Alibre* et de *Dolbreuse*, l'auteur, plus connu et plus sûr de son projet moral, abandonne les citations latines, soit pour exalter en français « le cri du sentiment » (« La nature frémit, l'humanité pleure, et la raison se tait »), soit pour citer des stances de Voltaire insistant sur la sagesse qu'incarne le dénouement[49].

18 Au-delà de l'éclairage porté sur le titre, l'épigraphe sollicite la capacité herméneutique du lecteur. Ainsi, dans le recueil des *Soirées de mélancolie*, la plupart des contes sont précédés d'une épigraphe qui prépare le lecteur à découvrir ce qu'on a nommé des « poèmes en prose[50] ». Virgile reste la source dominante, avec deux citations du livre X de l'*Énéide* d'abord pour « La Vision » (« ignorant du destin est l'esprit humain[51] ») et pour « Le Port » (« et se souvient de sa douce Argos[52] ») ; Loaisel retient également deux citations des *Bucoliques*, extraites de la dixième églogue qui est dédiée au poète Gallus, maître de l'élégie. Apparaissent aussi, parmi les sources, une élégie de Tibulle pour « Nisa » dont les personnages sont des bergers, une ode d'Horace pour « Le Crime puni », une élégie d'Ovide pour « Le Songe ». On relève une référence à l'*Iphigénie* de Racine, destinée au « Vieux laboureur », une anecdote qui préconise la vie cachée dans l'humilité. Racine dénonçait par la bouche d'Agamemnon l'importunité de la puissance royale et la vanité des grandeurs : « Heureux ! qui satisfait de son humble fortune [...] Vit dans l'état obscur où les Dieux l'ont caché[53] ». Le recueil, assez disparate pour les décors et les personnages, est ainsi dramatisé et unifié par la tonalité élégiaque ou pastorale.

19 Ces épigraphes, destinées à établir une complicité culturelle et herméneutique avec le lecteur dont l'auteur reconstitue la compétence, servent aussi de caution intellectuelle pour le jeune écrivain. Ancien militaire, Loaisel entre dans la République des Lettres en partageant des références canoniques avec ses lecteurs ; il cherche également à impressionner les critiques qui recenseront l'ouvrage dans les périodiques.

Le métadiscours

20 Une autre façon de guider la lecture est de supposer, de manière intradiégétique, les questions ou les objections formulées par le lecteur, et il semble bien que Loaisel, en

avançant dans sa carrière, s'autorise de plus en plus de métadiscours pour dialoguer avec ses lecteurs.

21 Le romancier a choisi des régimes narratifs quelque peu différents. Dans *Valmore*, le personnage principal fait le récit de son histoire après la mort de sa bien-aimée ; l'écrit a dans ce cas une double fonction : rendre le personnage digne d'obtenir une place honorable dans le tombeau de ses aïeux et rendre l'auteur débutant digne de l'estime du public. Dans *Florello*, les deux héros sont morts, c'est donc à un narrateur/auteur extradiégétique (qu'on peut assimiler à l'« auteur implicite » selon la terminologie de Wayne Booth[54]) qu'il revient de conter leur histoire, comme dans *La Comtesse d'Alibre.* Dans les *Soirées de mélancolie*, les régimes diffèrent selon le sujet et le cadre choisis[55], et certains de ces « contes » sont plus des incantations ou des élégies en prose que des actions. Cette alternance de régimes narratifs n'est pas sans conséquence sur l'implication de l'auteur dans la lecture.

22 En effet, dans *Valmore*, une certaine confusion est entretenue entre le narrateur et l'auteur. Une note indique que « Valmore avait reçu une lettre anonyme au fond de sa prison. Dans cette lettre, on déplorait beaucoup son sort et on l'invitait à publier son histoire[56] ». Ses mémoires répondent donc à cette sollicitation : « Puissent-ils engager les hommes à ne plus s'occuper d'un simulacre animé, mort au doux spectacle de la nature, mort à la joie et aux larmes ; qui a cessé de vivre avant que de cesser d'exister[57] ! » La jeunesse du héros autorise aussi une remarque métanarrative qui est plutôt celle d'un auteur jugeant que les premières années d'un personnage ne sont que « des détails rebattus et peu intéressants[58] ».

23 Le début de *Florello* pourra être aisément supprimé dans la réédition de 1794[59], parce que l'auteur s'y épanche, durant trois pages, comme dans une invocation aux muses[60] :

> Et vous, campagnes fortunées, solitudes aimables, que m'indiquèrent autrefois le mépris du monde et l'horreur du vice, et où mon cœur, délicieusement agité, fit si souvent répéter à ma bouche les accents de la vertu, c'est sous vos ombres embaumées et sur vos gazons semés de roses que je vais peindre les charmes du repos et de l'innocence satisfaite ; animez mon expression ; prêtez à ma voix une harmonie douce, afin que je donne à mes idées l'empreinte du sentiment, le coloris tendre de la nature, et que je fasse passer dans l'âme de mes lecteurs toutes les nuances de la mienne et toutes les délices dont je suis pénétré.[61]

24 Ce procédé favorise ensuite le rapport dialogique entre le narrateur anonyme et le narrataire extradiégétique qui caractérise les romans sombres de cette période, un dialogue en marge de l'histoire[62]. Comme l'a analysé Anne Coudreuse, le fait d'insister sur la sincérité des intentions contribue à paralyser le lecteur par le spectacle des larmes[63], ce qui rappelle le principe énoncé par l'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques* : « Pour faire pleurer les autres, il faut être affligé[64] ».

25 Au-delà de ces débuts, le métadiscours se manifeste par des adresses au lecteur. Dans *Valmore*, elles se limitent à des remarques sur l'expression hyperbolique et sur la rhétorique du pathos quand le héros retrouve son amante devenue comédienne : « Je ne dirai point quelle nuit je passai. À force de peindre les situations, elles s'affaiblissent. C'est aux cœurs sensibles à se mettre à ma place et à sentir ce que je ne puis exprimer[65] ». La même intention se révèle dans *Florello* :

> Il faudrait d'autres pinceaux que les miens pour peindre l'état affreux de cette amante si tendre et si infortunée. Après avoir fait éclater tout ce qu'une pareille situation a d'attendrissant, après avoir passé tour à tour de l'assoupissement des douleurs à l'agitation du plus vif désespoir [...], elle se couche à côté de Florello.[66]

26 L'emploi du possessif « nos » par le narrateur tend aussi à impliquer le lecteur : « Nos deux amants laissent dormir le vieillard et s'enfoncent dans l'ombre des plus épais bosquets[67] ». Le métadiscours se fait de plus en plus envahissant dans *La Comtesse d'Alibre*, parce que les comportements frénétiques appellent des justifications. Cette présence de la voix de l'auteur s'affirme par des maximes comme « on ne rougit que des malheurs qu'on a mérités[68] » ou « on le sait trop ; la grande sensibilité mène à la faiblesse, et nos deux amants sont trop tendres [...] pour ne pas finir par devenir coupables[69] ». Mais ce sont surtout les nombreuses exclamations qui communiquent l'émotion au lecteur :

> Ô émotion d'une âme que le sentiment subjugue !... vous accablez l'homme, il n'est pas assez fort pour vous supporter !
> Que vois-je, ô dieux ! Mademoiselle de Saint-Flour jette un cri aigu [...].
> Nouvelle scène d'attendrissement !
> Efforts superflus !
> Ô aveuglement sans exemple ! L'infortunée ne voit pas l'orage qui menace ; elle s'endort sous la nue qui renferme la foudre, et qui est prête à crever sur sa tête.[70]

27 Le narrateur interpelle directement le lecteur pour l'inviter à regarder une « scène » de théâtre ou un tableau, ce qui correspond à l'esthétique du temps analysée par Pierre Frantz[71]. Ainsi, lors de l'évanouissement du vieux père devant sa fille, le récit est ponctué par une anaphore : « Voyez la tendre Lucile revivre à l'aspect de son père défaillant [...]. Voyez-la le consoler [...]. Voyez le vieillard vénérable gémir, lui répondre[72] ». Au moment de la mort du père de Lucile, Loaisel écrit : « Je ne peindrai point la situation de cette femme infortunée : il me reste assez de tableaux funestes à offrir au lecteur[73] ». Il joue avec l'attente du lecteur par des effets d'annonce et en le faisant réfléchir au jugement moral qu'il risque de porter imprudemment. La participation du lecteur, par le biais de l'assimilation encouragée par Diderot dans l'*Éloge de Richardson*, est alors indispensable : « Passons sur les détails : on se met à la place de la bonne Madame de Courmill qui voit revenir vers elle les chers objets de son amour[74] ». Le narrateur-auteur joue aussi sur sa propre émotion : « Trop affreuse situation de cette fille tendre et courageuse, je pleure en la peignant[75] ! » Au moment de la mort de l'enfant de Lucile en prison, l'auteur exhibe son trouble : « C'est ici que ma plume se détrempe, et m'échappe malgré moi...[76] ». Suivent quatre lignes de points de suspension.

28 Liée à l'émotion, la ponctuation elle-même peut s'assimiler au métadiscours. Les points de suspension établissent en effet un silence durant lequel le lecteur doit combler le vide. Dans *Valmore*, Loaisel souligne les états paroxystiques par des points de suspension redoublés, par exemple lorsque Julie se laisse enlever par son amant :

> Que dira mon père ? Que dira la province entière ? ... Je n'ai plus de parents... ... ...
> Adieu donc, séjour de l'innocence... ... ... séjour de mes premières années... J'en suis excluse [*sic*] pour jamais... ..., pour jamais.[77]

29 De même, dans *La Comtesse d'Alibre*, on remarque l'usage fréquent de style coupé, avec des points de suspension regroupés par quatre dans des monologues émus ou des scènes d'aveu comme celle où Lucile dit à son père qu'elle aime Milcourt[78] ; il est du reste question, dans cet épisode, de « sons interrompus » ; le rythme de la parole saccadée est alors destiné à agir sur la sensibilité du lecteur.

Les notes auctoriales en bas de page[79]

30 Jean-Jacques Rousseau avait accompagné certaines lettres de *La Nouvelle Héloïse* par des notes où il livrait ses sources et ses points de vue moraux. Baculard d'Arnaud avait ensuite largement utilisé les notes dans ses recueils de nouvelles, au point d'avoir besoin de s'en justifier par le « Dialogue entre un critique et l'auteur » inséré dans *Les Délassements de l'homme sensible*[80]. De la même manière que ses modèles, Loaisel de Tréogate s'autorise des commentaires en bas de page. On ne relève que deux notes dans *Valmore* : elles portent sur des situations et vont dans le sens d'une authentification du récit. Une d'entre elles commente le fait que la noble Julie soit devenue comédienne :

> On sera surpris, choqué même peut-être qu'une fille de qualité, élevée dans les bienséances de son rang, se soit faite comédienne. Mais l'on voit des événements plus extraordinaires que celui-là, et pourtant véritables. D'ailleurs ce sont les événements extraordinaires qui font l'intérêt des romans. [...] Voilà ce qui étonne et qui fixe l'intérêt.[81]

31 La remarque touche à la question du vrai et du vraisemblable, cruciale pour le roman du XVIIIe siècle, comme l'a montré Georges May[82]. La seconde note renforce ce choix de la réalité dans une « anecdote française » : « On me reprochera encore d'avoir rendu Julie vicieuse ; mais tous les romanciers peignent l'héroïsme, moi je peins la faiblesse et je suis convaincu que l'expérience est pour moi[83] ».

32 L'objectif des notes se diversifie dans *Florello* parce que le décor exotique appelle des remarques de géographe ou d'ethnographe qui créent un effet de vérité : d'où les notes sur le nom de la Castille d'or, sur l'Orénoque, sur les plantes ou sur la religion. Une note justifie la vraisemblance du portrait d'Eurimale : « On sait que les Américaines ne sont pas toutes de couleur olivâtre et que plusieurs d'entre elles ne le cèdent point en blancheur à nos plus belles Françaises[84] ». La liberté sexuelle des femmes, souvent évoquée dans les relations de voyage, appelle un commentaire quand la jeune sauvage tombe dans les bras de Florello :

> Plusieurs seront surpris d'une défaite aussi prompte ; mais le moyen de résister dans une île déserte aux premiers mouvements de l'amour ? D'ailleurs, la simple Eurimale ne connaissait pas les refus d'une fausse pudeur ; elle ignorait que l'amour est devenu un art, qu'on doit faire valoir ses faveurs et désespérer un amant pendant des mois entiers, avant de céder à un désir qu'on brûlait de satisfaire dès la première attaque.[85]

33 C'est aussi sa qualité de sauvage et le poids de l'histoire de la colonisation du continent américain qui justifient le comportement du père d'Eurimale :

> Ce passage rapide de la haine à la compassion paraîtra peut-être peu naturel ; mais les sauvages de l'Amérique sont naturellement bons et crédules ; ils réfléchissent peu et sont prompts à prendre un parti. S'ils sont cruels envers les Européens, ce n'est que parce qu'ils jugent de tous les peuples d'occident par les horribles cruautés qu'ils ont vu commettre aux Espagnols.[86]

34 Il est en revanche peu de notes dans les *Soirées*, avec un seul exemple pour « Le Port » : « L'auteur écrivit ceci dans un instant de calme, au retour de la campagne d'un de ses amis[87] ». Loaisel invite alors le lecteur à prendre en compte ses dispositions pour interpréter le texte qui est un adieu aux plaisirs de la « ville contagieuse ». L'usage de la note est encore présent dans *La Comtesse d'Alibre* pour justifier les situations extrêmes de la nouvelle, ainsi quand Lucile part à la recherche de son père[88]. Une note accompagne le départ brutal du père de Lucile :

> Je vois ici bien des lecteurs se récrier, trouver peu naturel ce départ subit et extraordinaire d'un père qui aime sa fille et en est chéri. Cependant on a vu les motifs dont il se sert pour justifier sa fuite. Avec cela M. de Saint-Flour est un vieillard octogénaire, et à cet âge on peut très bien se forger des idées singulières. Que de bizarreries d'ailleurs, ne voit-on pas dans l'esprit humain ! Que de pitoyables raisonnements, que d'inconcevables démarches déposent, tous les jours, contre sa faible raison ![89]

35 Ces notes, destinées à partager les motifs de la « frénésie de la douleur[90] », laissent supposer qu'il faut continuellement guider le lecteur, peut-être parce que, comme l'écrit Baculard d'Arnaud, « la plupart des hommes ne savent point lire[91] ».

Conclusion

36 Les formes que prend la parole de lecteur dans les premières fictions de Loaisel de Tréogate permettent de souligner certaines particularités du genre sombre alors à la mode, et peut-être aussi de dépasser les clichés sur le « préromantisme » supposé de l'auteur. En effet, il n'est pas seulement « sensible », mais il est aussi « philosophique », dans un espace situé entre Rousseau et Diderot. Si l'*ethos* rousseauiste est largement dominant chez Loaisel, le romancier est aussi l'héritier de philosophes comme Diderot qui écrit dans les *Éléments de physiologie* (à la même époque) à propos de la mémoire et du livre :

> Voilà le livre. Mais où est le lecteur ? Le lecteur c'est le livre même. Car ce livre est sentant, vivant, parlant ou communiquant par des sons, par des traits, l'ordre de ses sensations, et comment se lit-il lui-même ? en sentant ce qu'il est, et en le manifestant par des sons.[92]

37 Loaisel de Tréogate aura recours à la théorie de Haller sur la « fibre »[93], notamment dans *Dolbreuse* ; son approche de la lecture ne se limite donc pas au contexte rousseauiste, elle doit aussi au matérialisme.

38 Est-ce à dire que pour lui le lecteur est manipulable à volonté ? Il semble plutôt qu'il soit possible d'insister sur la valorisation du public qui s'opère dans ses premières œuvres, puisque le lecteur des nouvelles doit compléter les tableaux pour reconstituer un « tout »[94] en lisant les parties offertes par l'auteur et en pratiquant une « lecture dans les failles[95] ». En effet, par l'inscription dans le livre d'un narrataire dont les compétences et la sensibilité sont constamment sollicitées, le jeune auteur cherche sans doute à prévenir les critiques de ceux qu'il nomme les « aristarques » (les recenseurs des périodiques) à propos de ses situations et de son style ; mais il souhaite surtout appeler chacun à réagir, à partager et donc à s'impliquer dans la lecture.

NOTES

1. Sur la biographie de Joseph Marie Loaisel, voir « Introduction » dans Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, éd. Charlène Deharbe, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2015, p. 8-18 ; « Biographie de Loaisel de Tréogate », dans Raphaël Gimenez, *L'Espace de la douleur chez Loaisel de*

Tréogate. 1752-1812, Paris, Minard, « La Thésothèque », 1993, p. 23-49 et « Biography », dans Townsend Whelen Bowling, *The Life, Works, and Literary Career of Loaisel de Tréogate*, Oxford, The Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1981, p. 33-50.

2. Loaisel de Tréogate, *Florello. Histoire méridionale*, Paris, Moutard, 1776, p. 6-7.

3. *Ibid.*, p. 4.

4. Loaisel de Tréogate, *Soirées de mélancolie*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1777, p. xi-xii.

5. *Ibid.*, p. 3.

6. *Ibid.*, p. 158.

7. *Ibid.*, p. viii, note et Loaisel de Tréogate, *Aux Âmes sensibles*, Paris, L. Jorry, 1780, p. 6.

8. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. 158.

9. Loaisel de Tréogate, *La Comtesse d'Alibre, ou le Cri du sentiment*, La Haye/et se trouve à Paris, Belin, 1779, p. viii.

10. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. ix.

11. *Ibid.*, p. 159.

12. *Ibid.*, p. vii.

13. *Ibid.*, p. vii-viii.

14. *Ibid.*, p. viii.

15. *Florello*, *op. cit.*, p. 4.

16. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. vii.

17. *Florello*, *op. cit.*, p. 7.

18. *Aux Âmes sensibles*, *op. cit.*, p. 6. Dans sa préface de son élégie *Aux Âmes sensibles*, il cite la tragédie *Atrée et Thyeste* de Crébillon le père.

19. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. xiii.

20. *Id.*

21. *Florello*, *op. cit.*, p. 8.

22. *Ibid.*, p. 7.

23. *Ibid.*, p. 8.

24. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. vi-vii.

25. « Pardonnez-moi même la fantaisie, bizarre peut-être, mais innocente, de me faire imprimer ; et songez bien qu'il me serait aussi difficile de m'amuser des sales poésies de Grécourt et des plates farces de Vadé, qu'il vous serait malaisé de renoncer à rire et de méditer Pascal » (*ibid.*, p. ix).

26. Voir *id.*

27. *Ibid.*, p. v.

28. *Ibid.*, p. ix.

29. Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

30. *Florello*, *op. cit.*, p. 5.

31. *Aux Âmes sensibles*, *op. cit.*, p. 6.

32. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. xi.

33. *Aux Âmes sensibles*, *op. cit.*, p. 3.

34. Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1964, t. II, 5e partie, lettre II, p. 544.

35. *Florello*, *op. cit.*, p. 6.

36. *Id.*

37. *Id.*

38. Sur cette question, voir entre autres Claude Labrosse, *Lire au XVIIIe siècle. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Lyon, PUL, 1985.

39. *Florello*, *op. cit.*, p. 7.

40. *Aux Âmes sensibles*, *op. cit.*, p. 5.

41. *Ibid.*, p. 7.

42. *Ibid.*, p. 8.
43. *Ibid.*, p. 16.
44. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil [1987], « Points essais », 2002, p. 147-163.
45. « *Funera quos manent beati* ! » (Celui-ci regarde comme heureux ceux qui peuvent espérer les honneurs des funérailles).
46. Les roses couvrent souvent les pertes des mortels.
47. « *Rura mihi et rigui placeant in vallibus amnes,/ Flumina amem sylvasque inglorius* » (Virgile, *Géorgiques II*, v. 485-486).
48. Voir Charlène Deharbe, « *Et in America ego*. Figures du sauvage entre pastorale et mélancolie dans *Florello* (1776) de Loaisel de Tréogate », à paraître aux Presses Universitaires de Rennes.
49. Les épigraphes latines disparaissent le plus souvent des pages de titre des rééditions de la période révolutionnaire.
50. Henri Coulet, Notice pour « L'Empire de la beauté », dans *Nouvelles du XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1455.
51. Virgile, *Énéide*, livre X, v. 501 ; le texte fait référence au combat d'Enée et de Turnus qui est grisé par la mort de Pallas.
52. *Ibid.*, v. 782 ; pendant le combat d'Énée contre Mézence, il s'agit de la mort d'Antorès, compagnon d'Hercule, venu d'Argos.
53. Racine, *Iphigénie*, I, 1, v. 10-12. La « voix racinienne » est alors une référence incontournable pour les romanciers du XVIIIe siècle, voir Catherine Ramond, *La Voix racinienne dans les romans du dix-huitième siècle*, Paris, H. Champion, 2014 et Charlène Deharbe, *Du Théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIIIe siècle*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2016.
54. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press [1961], 1983.
55. La 3e personne pour « La Vision », « Nisa » et « Les Regrets », avec un appel aux lecteurs, comme au début du « Crime puni » et du « Vieux Laboureur » ; la 1re personne pour « Le Remords », « Le Songe », « L'Empire de la beauté », « Le Port ».
56. *Valmore*, *op. cit.*, p. 5.
57. *Ibid.*, p. 6.
58. *Ibid.*, p. 7.
59. Loaisel de Tréogate, *Valmore et Florello, nouvelles*, Paris, Le Prieur, an III (1794).
60. *Idem* dans les *Soirées* pour « Les Regrets » ou « Le Crime puni ».
61. *Florello*, *op. cit.*, p. 3.
62. Voir à ce propos Jean Rousset, « Comment instaurer le présent dans le récit : l'exemple de Marivaux », *Littérature*, n° 8, vol. 5, 1972, p. 8.
63. Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes*, Paris, PUF, 1999, p. 99.
64. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 6e édition, Paris, Pissot, 1755, Première partie, t. I, p. 397.
65. *Valmore*, *op. cit.*, p. 68.
66. *Florello*, *op. cit.*, p. 87.
67. *Ibid.*, p. 34.
68. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. 14.
69. *Ibid.*, p. 97.
70. *Ibid.*, respectivement p. 17, 24, 30, 91, 117.
71. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998. Voir aussi Ch. Deharbe, *Du théâtre au récit de soi* [...], *op. cit.*, p. 267.
72. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. 17-18.
73. *Ibid.*, p. 61.
74. *Ibid.*, p. 55.
75. *Ibid.*, p. 41.
76. *Ibid.*, p. 128.

77. *Valmore*, *op. cit.*, p. 46 ; voir aussi p. 77 et p. 84.
78. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. 25-27 ; voir aussi le monologue de Milcourt, p. 74.
79. Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 321-345.
80. Baculard d'Arnaud, *Les Délassements de l'homme sensible*, 2e année, t. 1, Paris, Vve Ballard, 1786, p. 16 : « Elles sont pour moi : le texte est pour le public… C'est dans cette partie de mes ouvrages que je me paie par mes mains. Dans ces notes je dépose la plume magistrale ; je me retrouve, je cause avec moi-même ; en un mot, je suis moi, et le texte m'oblige quelquefois de jouer le personnage d'auteur, rôle qui est toujours le métier. »
81. *Valmore*, *op. cit.*, p. 66.
82. Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle. Étude des rapports du roman et de la critique (1715-1762)*, Paris, PUF, New Haven, Yale University Press, 1963.
83. *Valmore*, *op. cit.*, p. 75.
84. *Florello*, *op. cit.*, p. 40.
85. *Ibid.*, p. 49.
86. *Ibid.*, p. 57.
87. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. 151.
88. « Les gens froids n'aimeront point cette situation d'une fille de qualité errante seule, la nuit, au milieu des champs ; mais ceux qui ont un cœur, ceux qui savent aimer, n'en seront point surpris » (*La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. 39).
89. *Ibid.*, p. 43.
90. *Ibid.*, p. 133.
91. Baculard d'Arnaud, *Les Délassements de l'homme sensible*, *op. cit.*, p. 11.
92. Diderot, *Éléments de physiologie* (1778-1780), dans *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1994, t. I, p. 1289.
93. Voir Alexandre Wenger, *La Fibre littéraire. Le discours médical sur la lecture au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 2007 et « Les automates corruptibles : machine et textualité dans *Dolbreuse* (1783) de Loaisel de Tréogate », dans D. Kunz Westerhoff et M. Atallah (dir.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature, XVIIe-XXIe siècles*, Paris, Vrin, 2011, p. 69-79.
94. Voir l'analyse de Nathalie Kremer à propos de « L'Empire de la beauté », « Un paradoxal telos : la toile du récit », dans M. Escola, J. Herman, L. Omacini, P. Pelckmans et J.-P. Sermain (dir.), *La Partie et le tout. La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*, Leuven, Peeters, 2011, p. 70.
95. Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 73.

AUTEURS

CHARLÈNE DEHARBE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

FRANÇOISE GEVREY

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL