Eighteenth-Century Fiction

Volume 17
Issue 3 *Fiction and the Family / Genre romanesque et la famille*

Article 6

4-1-2005

L'Orphelin de la famille: Le Paradigme de l'enfant/manuscrit trouvé dans le roman français du XVIII siècle

Jan Herman

Recommended Citation
Herman, Jan (2005) "L'Orphelin de la famille: Le Paradigme de l'enfant/manuscrit trouvé dans le roman français du XVIII siècle," *Eighteenth-Century Fiction*: Vol. 17: Iss. 3, Article 6.
Available at: http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol17/iss3/6

Copyright ©2013 by Eighteenth-Century Fiction, McMaster University. This Article is brought to you by DigitalCommons@McMaster. It has been accepted for inclusion in Eighteenth-Century Fiction by an authorized administrator of DigitalCommons@McMaster. For more information, please contact scom@mcmaster.ca.

L'Orphelin de la famille: Le Paradigme de l'enfant/manuscrit trouvé dans le roman français du XVIII siècle

Abstract
Nul doute que l'orphelin et l'enfant trouvé ne s'arrogent dans le champ thématique du XVIIIe siècle un fief assez important. Le motif est d'une constance surprenante tout au long du siècle, dans plusieurs genres simultanément. Quant à son origine, un premier tour d'horizon amène assez rapidement au théâtre anglais. Absent du Répertoire du théâtre françois, qui contient toutes les pièces restées au programme jusqu'en 1802, et des Tablettes dramatiques de Mouhy, qui prétend répertorier toutes les pièces françaises représentées depuis Jodelle, le motif apparaît dès les titres dans le répertoire anglais. En effet, la première pièce du Nouveau Théâtre anglais de Mme Riccoboni s'intitule The Foundling, ou l'Enfant trouvé, comédie en cinq actes, par M. Edward Moore, Représentée à Drury Lane en 1755. Plus significative encore de l'inspiration anglaise, une pièce de Bernard Joseph Saurin, de l'Académie française, se donne pour titre L'Anglomane ou l'Orpheline léguée, Comédie, 1765. La prose narrative semble à première vue conforter l'hypothèse anglaise: en 1751, Antoine de La Place, traducteur de Shakespeare, compose une libre adaptation de Tom Jones de Henry Fielding, en conservant au roman son sous-titre anglais: ou l'Enfant trouvé.4 En 1753, Crébillon donne avec Les Heureux orphelins une adaptation libre de The Fortunate Foundlings d'Elisabeth Haywood, et en 1741 on voit paraître un récit anonyme, L'orpheline anglaise ou l'Histoire de Nency Buthler, écrite par elle-même. L'orpheline anglaise est également le titre d'un roman de Sarah Fielding, traduit en 1751 par La Place. Ce petit index n'est évidemment pas exhaustif.

This article is available in Eighteenth-Century Fiction: http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol17/iss3/6

L'Orphelin de la famille: Le Paradigme de l'enfant/manuscrit trouvé dans le roman français du XVIIIe siècle

Jan Herman

Nul doute que l'orphelin et l'enfant trouvé ne s'arrogent dans le champ thématique du XVIIIe siècle un fief assez important. Le motif est d'une constance surprenante tout au long du siècle, dans plusieurs genres simultanément. Quant à son origine, un premier tour d'horizon amène assez rapidement au théâtre anglais. Absent du *Répertoire du théâtre françois*,[1] qui contient toutes les pièces restées au programme jusqu'en 1802, et des *Tablettes dramatiques* de Mouhy, qui prétend répertorier toutes les pièces françaises représentées depuis Jodelle,[2] le motif apparaît dès les titres dans le répertoire anglais. En effet, la première pièce du Nouveau Théâtre anglais de Mme Riccoboni[3] s'intitule *The Foundling, ou l'Enfant trouvé, comédie en cinq*

1 Claude Bernard Petitot, *Répertoire du théâtre françois, ou Recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou* (Paris, 1804).

2 Le chevalier de Mouhy, *Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'histoire du théâtre françois, l'établissement des théâtres à Paris, un dictionnaire des pièces, et l'abrégé de l'histoire des auteurs et des acteurs* (Paris, 1752). Le constat, dégagé d'un survol des seuls intitulés des pièces, est évidemment provisoire.

3 Le *Théâtre anglais* (1762) de Marie Jeanne Riccoboni est nouveau en ce qu'il oppose au *Théâtre anglais* (1745–46) de La Place, premier traducteur français de Shakespeare, un répertoire comique.

EIGHTEENTH-CENTURY FICTION, Volume 17, Number 3, April 2005

actes, par M. Edward Moore, Représentée à Drury Lane en 1755. Plus significative encore de l'inspiration anglaise, une pièce de Bernard Joseph Saurin, de l'Académie française, se donne pour titre *L'Anglomane ou l'Orpheline léguée, Comédie, 1765*. La prose narrative semble à première vue conforter l'hypothèse anglaise: en 1751, Antoine de La Place, traducteur de Shakespeare, compose une libre adaptation de *Tom Jones* de Henry Fielding, en conservant au roman son sous-titre anglais: *ou l'Enfant trouvé*.[4] En 1753, Crébillon donne avec *Les Heureux orphelins* une adaptation libre de *The Fortunate Foundlings* d'Elisabeth Haywood, et en 1741 on voit paraître un récit anonyme, *L'orpheline anglaise ou l'Histoire de Nency Buthler, écrite par elle-même*. *L'orpheline anglaise* est également le titre d'un roman de Sarah Fielding, traduit en 1751 par La Place. Ce petit index n'est évidemment pas exhaustif.

Il serait pourtant hasardeux de remonter plus haut cet affluent anglais. À y regarder de plus près, cette veine anglaise semble surtout tributaire des deux Fielding. Les origines du motif, très fréquent dans le champ narratif français au moins depuis *Les Mémoires d'Henriette-Sylvie de Molière* (1672) de Mme de Villedieu,[5] remontent à des sources plus antiques et essentiellement dramatiques: à Aristote et à Platon.

L'enfant trouvé et le roman familial d'Aristote

Pour l'auteur de *La Poétique*, les deux principaux effets que doit produire le spectacle dramatique sont la frayeur et la pitié. Or, ceux-ci s'induisent le mieux d'événements conflictuels situés au sein du cadre de la famille:

> Les actions ainsi qualifiées doivent nécessairement être celles de personnes entre lesquelles existe une relation d'alliance, d'hostilité ou de neutralité. S'il y a hostilité réciproque, ce que l'un fait ou veut faire à l'autre ne suscite aucune pitié, si ce n'est par la violence même; pas davantage s'il y a neutralité; mais le surgissement de violences au cœur des alliances—comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils

4 Henry Fielding, *The History of Tom Jones, A Foundling* (London, 1749).

5 Aux XVIIe et XVIIIe siècles, un enfant trouvé de sexe féminin se voyait souvent attribuer le nom de Sylvie, dérivé du latin *silva*. Ainsi l'héroïne de Mme de Villedieu qui explique ainsi le nom qu'elle a reçu: « Je fus nommé Henriette-Sylvie, par l'ordre de ma mère même, à ce que l'on m'a dit. Henriette, sans doute, pour quelque raison, qui n'était connue que d'une seule, et Sylvie, apparemment, parce que j'étais venue au monde à l'entrée d'un bois appelé le bois de Sylves ». Villedieu, *Œuvres complètes* (Paris, 1741), 7:7. L'orpheline du roman de Robert Challe, *Les Illustres françaises* (Paris, 1713), s'appelle également Silvie.

contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère—, voilà ce qu'il faut rechercher.[6]

L'intrigue qui se trouve au centre de cette scène familiale doit s'organiser autour de trois concepts-clefs: la reconnaissance, la péripétie et l'effet violent. La reconnaissance (*anagnorisis*) est définie comme le passage de l'ignorance au savoir; la péripétie comme un renversement subit de la situation. Provoquant un effet violent, ce renversement soudain du bonheur en malheur est idéalement le fait d'une *anagnorisis* qui, très souvent et de préférence, a lieu au sein d'une famille: reconnaissance réciproque du frère et de la sœur comme dans *Iphigénie en Tauride* d'Euripide, reconnaissance de l'identité véritable du père et de la mère par le fils, comme dans *Oedipe* de Sophocle, etc.

Au sein de cette « scène familiale » aristotélicienne, le motif de l'enfant trouvé est d'une importance paradigmatique, comme l'a montré Terence Cave.[7] Que le motif naisse avec la littérature même et que sa théorisation coïncide avec un des premiers textes de la critique littéraire paraît indiscutable. Ce qui peut étonner, en revanche, c'est qu'il affecte progressivement la comédie et les genres narratifs. Si dans cette étude nous rassemblons l'enfant trouvé ou abandonné et l'orphelin sous la même bannière, c'est qu'ils posent au sein du texte littéraire la question de la légitimité généalogique, du personnage d'abord et par extension du texte littéraire même. C'est ce que nos analyses voudront démontrer dans la suite.

Iphigénie en Tauride—exemple tiré de *La Poétique* d'Aristote—nous permet d'entrer dans le vif de notre sujet: la reconnaissance réciproque d'Oreste et d'Iphigénie se fait par le moyen d'une lettre, c'est-à-dire par l'écriture. Au XVIIIe siècle, l'enchevêtrement des motifs de l'enfant trouvé et du manuscrit trouvé qui le légitime en lui révélant sa véritable origine constitue un véritable paradigme narratif: une famille de romans, romans de famille. La concomitance d'un enfant trouvé et d'un manuscrit trouvé a été souvent observée dans *La Vie de Marianne*, mais ce cas est loin d'être unique. Les exemples suivants permettront d'ébaucher les linéaments d'une problématique de motifs croisés.

6 Aristote, *La Poétique*, texte, trad., notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris: Seuil, 1980), chap. 14, 81.

7 Terence Cave: « There seems little doubt that Aristotle's main argument is phrased to fit plots in which obscured identity is present: his examples and his reiterated reference to "family plots" suggest that this is so, and such plots are a particularly striking embodiment of peripeteia ». *Recognitions: A Study in Poetics* (Oxford: Clarendon Press, 1988), 35.

Eighteenth-Century Fiction, Vol. 17, Iss. 3 [2005], Art. 6

Dans les *Lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière* de Mme Riccoboni (1772), la découverte d'une correspondance secrète de Mme d'Auterive avec un bourgeois hollandais appelé M. Smith à la mort de la vieille dame révèle qu'Elisabeth-Sophie n'est pas sa nièce, mais une enfant d'origine inconnue, « arrachée du ventre de sa mère » mourante et substituée à la nièce de Mme d'Auterive qui venait de mourir: « Savez-vous que j'ai perdu ma seule protectrice; que je n'ai plus d'asile, de retraite assurée. Inconnue à tous, étrangère partout, pauvre abandonnée, j'ai déjà senti l'extrême humiliation attachée à la misère; j'ai vu la mienne exposée à tous les yeux ».[8] La péripétie, le passage soudain et inattendu du bonheur au malheur, se produit dès cette première lettre. Ce changement de fortune est la conséquence d'une *anagnorisis* qui expulse l'enfant du cercle familial auquel elle avait illégitimement été intégrée dès sa naissance. C'est à dix-sept ans qu'Elisabeth-Sophie est vraiment abandonnée, orpheline (anglaise comme la fin nous le montrera), réduite à elle-même jusqu'à ce qu'elle trouve un asile provisoire chez une compagne de couvent, qui avait connu un changement de fortune en sens inverse: abandonnée par sa famille et destinée au couvent pour lequel elle n'avait aucun goût, Mlle de Saint-Aulay s'est retrouvée élevée au rang de marquise par un homme généreux qui ne l'avait épousée que pour lui assurer sa fortune. Le passé d'Elisabeth-Sophie sera progressivement révélé au lecteur, par rétrospection, comme le veut le code épique. À l'*anagnorisis* du début répond une scène de reconnaissance finale qui est l'effet d'un écrit dans lequel Milord Lindsey apprendra aux protecteurs de Sophie qu'elle est la fille du malheureux Henri Maubray et de Miss Nesby. Adoptée par Lindsey, assassin involontaire de Henri Maubray, Sophie se trouve, par une seconde péripétie qui vient annuler la première, réélevée à la fortune, dix fois plus brillante que celle dont elle s'était trouvée exclue.

Mesurer, au-delà des incontestables écarts, les affinités entre ce récit et la trame tragique interrogée par Aristote serait sûrement une étude rentable. Contentons-nous de souligner la fréquence avec laquelle, au XVIIIe siècle, la scène de reconnaissance par document retrouvé rejoint un thème fondamental du théâtre antique et classique: l'inceste. L'enchevêtrement des thèmes de l'enfant perdu et de l'inceste comme ingrédients du roman de famille aristotélicien n'est sûrement

8 Riccoboni, *Lettres d'Élisabeth-Sophie de Vallière* (1772), dans *Œuvres complètes* (Neuchâtel, 1773), 5:5–6.

pas une nouveauté pour les lecteurs de romans du XVIIIe siècle. *Le Philosophe anglais*, second roman de l'abbé Prévost (1731–39), en constitue sans doute l'exemple le plus dramatique: de retour en France, après un long périple en Amérique au cours duquel il perd sa fille, Cleveland—fils naturel de Cromwell qui l'abandonne et même le persécute—s'adonne à un amour pour une jeune fille nommée Cécile, qui s'avérera être sa propre fille retrouvée. L'*anagnorisis* finale est préparée par une autre scène de reconnaissance: Fanny, l'épouse de Cleveland, qui l'avait quitté avec le traître Gellin, sera reconnue innocente. La réconciliation avec l'épouse enfin retrouvée entravera l'amour violent pour Cécile, qui se mue en amour paternel. Sur son lit de mort, Cécile avouera qu'elle n'a jamais cessé d'aimer son père.

L'un des thèmes obsessionnels de la tragédie classique, l'inceste, est ici redistribué dans la prose narrative selon un schéma qui articule la péripétie sur l'*anagnorisis*. Dans les exemples suivants, cette articulation se double de l'engrenage de deux *topoi* voisins et très récurrents dans le roman du XVIIIe siècle: l'enfant trouvé et le manuscrit trouvé. La reconnaissance et la péripétie qui s'ensuit est l'effet de la trouvaille d'un ou de plusieurs textes manuscrits comme autant de preuves à conviction de l'origine légitime ou illégitime du personnage. Cette découverte se fait par hasard, orchestré ou non. Enfant abandonné, manuscrit retrouvé, reconnaissance et péripétie constituent les quatre étapes logiques d'un schéma narratif où s'emboîtent, comme on le verra, plusieurs types de romans familiaux.

La courte nouvelle d'Isabelle de Charrière intitulée *Honorine d'Userche* (1798) constitue un cas modèle de ce schéma. La mère d'Honorine est une riche héritière qui épouse sans amour un militaire. Deux enfants, une fille et un garçon, naîtront d'une liaison secrète avec le marquis de la Touche. M. d'Userche, qui ne se fait pas d'illusion sur la paternité des enfants, garde la fille Honorine et la chérit comme si elle était de son sang. Le garçon Florentin, en revanche, est confié à une paysanne pour devenir ensuite le protégé du marquis de la Touche. Les deux enfants s'aiment dès leur plus tendre enfance, ignorants de leur véritable origine. Celle-ci leur sera révélée au moment où ils s'apprêtent à fuir ensemble par le contenu d'un portefeuille:

> Ah! chère Honorine, tu es bien loin d'imaginer de quelle espèce de courage nous aurons besoin.
>
> —Qu'y a-t-il donc? tu m'effrayes—qu'as-tu appris? que viens-tu me dire?

Eighteenth-Century Fiction, Vol. 17, Iss. 3 [2005], Art. 6

> —Mon père ...—Qui?—Est aussi le tien; ta mère est la mienne. Nous sommes nés tous deux du Marquis et de ta mère. Après avoir prononcé d'une voix faible et hésitante, Florentin assis baissa la tête et couvrit son visage de ses deux mains. Honorine resta quelque temps sans parler. D'où le sais-tu, dit-elle enfin avec assez de sang froid. Tu vois ce porte-feuille, dit Florentin: soit négligence et oubli de ce qu'il contenait, soit dessein de m'instruire, il m'a été donné ouvert comme voilà. Tiens, lis d'anciennes lettres trop claires.[9]

Dans *Honorine d'Userche*, les deux amants ne remettent à aucun moment en doute l'authenticité du document ou la vérité de ce qu'il contient. Il en va tout autrement chez Sade chez qui on est presque sûr de trouver l'inverse de ce qu'on y cherche. Thème central d'*Aline et Valcourt* (1795), l'inceste semble fournir le prétexte à une remise en question du schéma narratif dégagé ci-dessus et en particulier de la fonction légitimante de l'écriture. Le président de Blamont, père d'Aline, destine sa fille, qui aime Valcourt, à son compagnon de bonne fortune Dolbourg. Ce mariage n'est en réalité imaginé que comme le second épisode d'une débauche au cours de laquelle Dolbourg et Blamont ont mutuellement abusé des filles qu'ils avaient eues de deux prostitués. Ayant prostitué sa fille illégitime Sophie à Dolbourg pour ensuite en abuser lui-même, il réserve à sa fille légitime Aline le même sort terrible et cruel.

Dans ce scénario plusieurs fois incestueux est projeté un autre thème du roman familial: l'identité problématique. Chez Sade, les identités semblent permutables à l'infini. En effet, Sophie, en dépit d'une très forte ressemblance physique avec Aline, n'est en réalité pas la fille que M. de Blamont a eue d'une prostituée, mais la fille d'une paysanne, sa nourrice. Cette nouvelle identité ne se découvre qu'après que Sophie a été revêtue d'une troisième identité, fausse elle aussi: après des perquisitions effectuées chez la nourrice, Mme de Blamont avait en effet cru retrouver en Sophie la seconde fille, prétendue morte, qu'elle avait eue de M. de Blamont et qui s'appelait Claire. En revanche, l'enfant retrouvé nommée Léonore, qui ne ressemble en rien à Aline, ni du point de vue physionomique, ni du point de vue des opinions, s'avère pourtant être sa vraie sœur, Claire, qu'on a crue morte. En outre, la protagoniste Aline se croira un moment fille illégitime, dont l'existence serait due à une liaison de jeunesse de sa mère avec M. de Beaulé. À cette très complexe permutation des identités et des noms s'ajoute que les actes de décès, qui sont censés

9 Isabelle de Charrière, *Honorine d'Userche*, dans *Œuvres complètes* (Amsterdam: Van Oorschot, 1981), 9:217.

prouver l'identité des uns et des autres, s'exposent à toutes sortes de falsifications. Chez Sade, c'est peu dire que l'identité est problématique; les preuves à convictions textuelles se prêtent elles aussi à toutes les ruses. Par un soupçon à l'égard de l'origine, qui semble de toute façon irrécupérable, doublé d'une méfiance à l'égard de l'écriture, qui ne prouve rien parce qu'elle est infiniment malléable, Sade marque l'envers du paradigme familial aristotélicien, dont la nouvelle d'Isabelle de Charrière constitue l'endroit.

Ce même roman familial inversé existe en embryon dans *Eugénie de Franval*, contenu dans *Les Crimes de l'amour* (1800). À l'insu de son épouse, Franval aime sa fille Eugénie d'un amour incestueux auquel elle répond. Séparée de sa mère dès sa naissance et éduquée à l'abri de toute influence religieuse ou morale, Eugénie rentre dans le sein de la famille comme une fille pervertie. Une très avantageuse proposition de mariage est rejetée par Franval pour des raisons dont son épouse se doute. Le prétexte allégué par Franval pour expliquer le refus de marier sa fille est un soi-disant « défaut de naissance ». Rejetant avec mépris les protestations de sa femme, qui veut démêler ce que la conduite de son mari a d'extraordinaire, Franval déclare:

> Je vous y exhorte, madame, [...] vous ferez même très bien d'employer votre clergé pour parvenir au mot de l'énigme, et, quand toutes vos puissances auront habilement agi, quand vous serez instruits enfin, vous voudrez bien me dire si j'ai tort ou si j'ai raison de m'opposer au mariage d'Eugénie.[10]

Quelle énigme ces « défauts de naissance » peuvent-ils cacher sinon la nature illégitime d'Eugénie. Franval insinue habilement qu'Eugénie n'est peut-être pas sa fille. Séparée de sa mère dès sa naissance, cette dernière est-elle en mesure de « reconnaître » sa fille? Franval s'est rendu maître de l'origine d'Eugénie dont l'identité est à sa merci. Par conséquent, l'inceste bien réel peut s'expliquer comme un amour adultère. Mais aussitôt conçue, cette voie de « légitimation » de l'inceste est abandonnée par Franval, qui en emprunte une autre, bien plus perverse encore, en forgeant des documents qui doivent prouver l'infidélité de son épouse. La conversation suivante, entre Franval et Clervil, directeur de conscience de sa femme, est illustrative de la méfiance sadienne à l'égard de l'écriture:

10 Marquis de Sade, *Eugénie de Franval*, dans *Les Crimes de l'amour*, éd. Gilbert Lély (Paris: UGD, 1971), 223.

Eighteenth-Century Fiction, Vol. 17, Iss. 3 [2005], Art. 6

> Vous avez commencé par une action nulle à vos yeux, et vous voyez, pour la légitimer ou la couvrir, toutes les infamies qu'il vous faut faire ... . Voulez-vous m'en croire, monsieur? jetons au feu ces impardonnables noirceurs, et oublions-en, je vous conjure, jusqu'au plus léger souvenir.
>
> —Ces pièces sont réelles, monsieur.
>
> —Elles sont fausses.
>
> —Vous ne pouvez être que dans le doute: cet état suffit-il à me donner un démenti?
>
> —Permettez, monsieur; je n'ai pour les supposer vraies que ce que vous me dites.[11]

À l'endroit précis où la grille du roman familial d'Aristote se heurte à la méfiance face à l'écriture, elle rejoint une autre source de notre problématique, un deuxième roman de famille qui, comme l'autre, remonte à un texte fondateur de la critique littéraire, le *Phèdre* de Platon.

Le manuscrit trouvé et le roman familial de Platon

Une partie importante du problème posé par Platon dans *Phèdre* se reflète dans la forme de cet écrit. Inséparable de la maïeutique de Socrate—« celui qui n'écrit pas » comme Nietzsche l'appelait—le dialogue est pour Platon un moyen de raviver les connaissances enfouïes. Avant leur incarnation, qui s'effectue par le passage du fleuve de l'oubli, les âmes étaient en contact avec les vérités. Le savoir est par conséquent enfoui au fond de l'homme et n'est pas une question d'apprentissage, mais de réminiscence: savoir, c'est se resouvenir. Là où le dialogue est un moyen de se remémorer, l'écriture est porteuse d'un faux savoir, d'une prétention de connaissance. Tout au plus l'écriture est-elle un moyen mnémotechnique, mais à long terme elle implique au contraire une perte de mémoire et donc de savoir et de vérité. L'écriture tue la mémoire. La méfiance platonicienne à l'égard de l'écriture se résume en trois reproches: d'abord l'écrit est clos sur lui-même et ne peut que répéter la chose qu'il signifie; ensuite l'écrit appartient à tous et à personne, au connaisseur comme au profane; et enfin il est incapable de se défendre quand il est contesté.[12] Cette conception de l'écriture est exposée par Platon dans un dialogue entre Phèdre et Socrate. Ce dernier raconte à son élève une fable—

11 Sade, *Eugénie de Franval*, 257.

12 Voir pour une étude courte et éclairante: Geneviève Droz, « Le Mythe de Theuth », dans *Les Mythes platoniciens* (Paris: Seuil, 1992), 203–9.

authentiquement platonicienne—où le dieu Theuth présente au roi d'Egypte Thamous sa dernière invention, l'écriture:

> « L'enseignement de l'écriture, ô roi, dit Theuth, accroîtra la science et la mémoire des Egyptiens; car j'ai trouvé là le remède de l'oubli et de l'ignorance ». Le roi répondit: « Ingénieux Theuth, [...] toi, *père* de l'écriture, tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire: confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs; tu as trouvé le moyen, non pas de retenir, mais de renouveler le souvenir, et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption qu'ils ont une science, non la science elle-même.[13]

Doublement active dans ce dialogue, la métaphore paternelle donne au texte de Platon l'allure d'un roman familial. L'écriture est le produit d'un Dieu, « père de l'écriture », son inventeur. Mais en même temps, le texte écrit est comme un fils, abandonné, du scripteur qui en est le « père ». Une fois écrit, le texte devient comme un enfant abandonné, dont le sort est incertain:

> C'est que l'écriture, Phèdre, a un grave inconvénient, tout comme la peinture. Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants; mais pose-leur une question, ils gardent gravement le silence. Il en est de même des discours écrits. On pourrait croire qu'ils parlent en personnes intelligentes, mais demande-leur de t'expliquer ce qu'ils disent, ils ne répondront qu'une chose, toujours la même. Une fois écrit, le discours roule partout et passe indifféremment dans les mains des connaisseurs et dans celles des profanes, et il ne sait pas distinguer à qui il faut, à qui il ne faut pas parler. S'il se voit méprisé ou injurié injustement, il a toujours besoin du secours de son *père*; car il n'est pas capable de repousser une attaque et de se défendre lui-même.[14]

C'est chez Jacques Derrida que la fable de Platon prend les proportions d'un véritable roman de famille, dont les protagonistes s'appellent le sujet parlant, qui est « le père de sa parole », et le *logos*, « qui est un fils qui se détruirait sans la présence, sans l'assistance présente de son père ». Chez Platon, la spécificité de l'écriture se rapporte à l'absence du père et en même temps « le désir de l'écriture est indiqué, désigné, dénoncé comme le désir de l'*orphelinat* et de la subversion *parricide* ».[15]

13 Platon, *Le Banquet—Phèdre*, éd. Emile Chambry (Paris: GF, 1964), 165.
14 Platon, *Phèdre*, 166.
15 Jacques Derrida, *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972), 87.

Les deux romans familiaux—d'Aristote et de Platon—qui se trouvent à la base de la littérature et de la critique littéraire occidentales se rapportent l'un et l'autre au problème fondamental de la « reconnaissance », articulé sur le double plan du fond (par Aristote) et de la forme (par Platon). Dans le roman familial platonicien, la « reconnaissance » se traduit comme la prise en charge par un lecteur d'un texte écrit, abandonné par son scripteur. Ou en termes métaphoriques: le roman familial platonicien met en scène un père adoptif-lecteur adoptant un enfant-écriture abandonné par son père-scripteur.

La critique de roman du XVIIIe siècle a hérité de la suspicion platonicienne. Il ne serait en effet pas trop difficile de démontrer que bon nombre de chefs d'accusation formulés à l'égard du roman ont été empruntés à la critique théâtrale véhiculée notamment par le Jansénisme, qui fonde sa réprobation du théâtre sur Saint-Augustin, et le courant néo-platonicien incarné par Tertulien.[16] Mais en même temps le roman familial platonicien fournit à la prose narrative du XVIIIe siècle le cadre argumentatif de sa défense. Rien d'étonnant à ce qu'à cette époque le roman familial de Platon choisisse comme décor la préface et comme protagoniste le manuscrit trouvé.

En tant qu'objet trouvé, très souvent par hasard, le discours narratif apparaît comme un enfant coupé de son origine. Cette coupure concerne d'abord la genèse du texte. En l'absence du vrai père de l'écriture, personne n'est à même de répondre du texte, de le légitimer, de le défendre. Par la coupure, le texte appartient à tout le monde. En effet, dans un très grand nombre de cas de figures, on voit le manuscrit trouvé se ramifier, à la manière d'un arbre généalogique, en versions: copies, traductions, remaniements de toutes sortes éloignent le texte de sa version première, à laquelle il est impossible de le ramener.

Sans développer ici l'histoire complexe du topos même,[17] remarquons pourtant l'ancienneté du procédé, dont les premiers usages se

16 L'ouvrage de Desprez de Boissy, *Lettres sur les spectacles* (1780), qui ne contient pas seulement une « Histoire des Ouvrages pour et contre les Théâtres » mais également une importante section consacrée au roman, fournira à une telle étude une source de premier ordre. La première lettre parut en 1756, elle fut rééditée en 1758 et en 1769. L'ouvrage fut ensuite complété d'une deuxième Lettre, de « Preuves contenues dans les Lettres » ainsi que de l' « Histoire des ouvrages pour et contre les Théâtres » qui en constitue le second tome.

17 Les recherches de Wolfgang Speyer fournissent à une telle étude une documentation de première importance: *Bücherfunde in der Glaubenswerbung der Antike* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1970).

trouvent dans les textes religieux, égyptiens d'une part et judéo-chrétiens (apocryphes) d'autre part. Dans les usages primitifs, les manuscrits trouvés religieux n'impliquaient aucune coupure, ils avaient tout au contraire pour fonction d'établir une lignée génétique entre Dieu et ses élus.[18] En Egypte certains écrits religieux tombent du ciel et se trouvent dans le temple. Dans la tradition chrétienne, apocalyptique notamment, un ange ou une colombe apportent l'écrit divin au serviteur de Dieu, qui doit se contenter de le recopier. Dans l'*Apocalypse* de Saint-Jean, par exemple, l'apôtre est enjoint par l'ange porteur du manuscrit à ne rien y changer. On ne touche pas à un texte d'origine divine:

> 18. J'atteste, moi, à tous ceux qui entendent les paroles de prophétie de ce livre: Si quelqu'un y ajoute, Dieu lui ajoutera les plaies décrites dans ce livre. 19. Si quelqu'un arrache aux paroles de ce livre de prophétie, Dieu lui arrachera sa part d'arbre de vie et de ville sainte décrits dans ce livre.[19]

Les contours du topos changent fondamentalement dans les variantes où le manuscrit tombe dans l'oubli: caché dans un tombeau par exemple, ou confondu parmi d'autres écrits dans une bibliothèque, pour ne mentionner que les deux modalités fondamentales du topos du manuscrit caché, oublié et ensuite retrouvé. Le manuscrit trouvé devient dès lors manuscrit *re*trouvé. La métaphore, encore très fréquente au XVIIIe siècle, d'un manuscrit « *enseveli* dans une bibliothèque » et retrouvé par hasard, montre que ces deux modalités peuvent être ramenées à une formule de base: celle du manuscrit retrouvé dans un « tombeau ». L'examen diachronique des différentes occurrences de cette modalité de base révèle l'emploi spécifique que fait le roman moderne, depuis Rabelais, de ce topos.

Dans ses occurrences religieuses, aux premiers siècles de notre ère, le manuscrit déposé dans le tombeau pouvait véhiculer deux arguments opposés: soit que le texte « légitime » le corps du défunt, soit l'inverse. L'exemple le plus célèbre du texte légitimant le corps est *La Vie de Saint-Alexis* (XIe siècle) trouvée sur le corps même du saint.[20] C'est pourtant le cas opposé qui est promis à l'avenir romanesque. Le premier cas, intimement lié au culte des reliques, était sans intérêt

18 Voir Johannes Leipoldt et Siegried Morenz, *Heilige Schriften: Betrachtungen zur Religionsgeschichte der antiken Mittelmeerwelt* (Leipzig: Otto Harrassowitz, 1953).

19 *Apocalypse de Jean* 22:18–19.

20 Voir l'analyse de Lucien Dällenbach dans *Le Récit spéculaire: Essais sur la mise en abyme* (Paris: Seuil, 1977), 120.

pour la fiction narrative dont l'enjeu est de démontrer la véracité du texte: le corps est censé légitimer le texte, ce qui signifie que la véracité du texte s'appuie sur l'argument qu'il a été retrouvé dans le tombeau d'un évêque, d'un apôtre, d'un roi, bref d'une autorité, susceptible de se porter garant de la véracité du texte.

Dès la renaissance, et en particulier avec Rabelais, la fonction légitimante du corps est pervertie, tournée en dérision, déconstruite: le corps sur lequel on trouve le manuscrit de la généalogie de Gargantua à moitié rongée par les rats et les cafards, est gigantesque; on n'en a jamais trouvé les pieds. Au XVIIIe siècle, les tombeaux sont souvent vides. La Valise trouvée par les personnages de Lesage[21] se trouve dans une fosse découverte par les chiens de chasse qui se hâtent de manger le cadavre. Chez Dubocage de Bléville,[22] différents cercueils emboîtés ne protègent plus qu'un manuscrit; pas de trace d'un corps. Ce ne sont là que quelques exemples éclairants. De la Renaissance au XVIIIe siècle, le corps du père protecteur de l'écriture s'efface progressivement, à commencer par les pieds. Le manuscrit devient ou redevient un orphelin, qui tombe dès sa trouvaille entre les mains de profanes ou de professionnels et souvent des deux. Dans *La Mouche* (1736) du chevalier de Mouhy[23] par exemple, un manuscrit trouvé dans les fondements d'une maison qu'on démolit à Rome est passé successivement d'un manœuvre (qui se met en colère de ne trouver que du papier au lieu de l'or) à un marchand d'antiquailles (qui l'achète fort cher), pour rentrer dans les ténèbres à la mort de ce connaisseur. Il est ensuite retrouvé parmi des objets de valeur dans le cabinet du défunt crocheté par des voleurs. L'un des voleurs est arrêté à Paris et le manuscrit qu'il possédait encore entre dans les archives du greffe—autre tombeau—pour longtemps. Il tombe entre les mains d'un clerc qui, n'ayant que peu de notions d'italien, s'en défait au profit de notre préfacier, amateur de manuscrits anciens, qui le publie après l'avoir traduit. Ce qui l'étonne est que la scène se déroule à Paris. Ce retour à l'origine ne se fait pourtant qu'au prix de « manipulations » de plusieurs sortes: non seulement le texte italien est traduit en français, mais il présente aussi plusieurs lacunes causées

21 Alain-René Lesage, *La Valise trouvée* (Paris, 1740). Voir *Recueil des Tragédies et Comédies*, 1:52.

22 Michel Joseph Dubocage de Bléville, *La Princesse Coque d'œuf et le prince Bonbon* (Paris, 1745). Voir Herman, *Incognito et Roman au XVIIIe siècle: Anthologie de préfaces d'auteurs anonymes ou marginaux (1700–1750)* (New Orleans: University Press of the South, 1998), 162.

23 Chevalier de Mouhy, *La Mouche, ou les aventures de M. Bigand, traduites de l'italien, par le chevalier de Mouhy* (Paris, 1736). Voir *Recueil des Tragédies et Comédies*, 1:176–78.

par les coups de pioche qu'y avait portés le manœuvre en ne trouvant dans la boîte que du papier au lieu de l'or qu'il espérait.

Dans le contexte religieux de la culture médiévale, le texte légitime plus souvent le corps que l'inverse. Dans le roman, c'est le corps qui légitime le texte. L'hypothèse est dès lors tentante de voir dans l'inversion du fonctionnement argumentatif du topos religieux l'apparition d'un type autonome de textes, détaché du culte, et qu'on appellera dès l'époque médiévale « roman ». Ce « roman » éprouve le besoin de cacher ou de nier sa propre fictionalité dans un discours préfaciel qui recourt au topos du manuscrit trouvé dans un tombeau. Le corps, qui n'existe pas en-dehors de sa propre fiction, est censé légitimer le texte. Dans l'inversion de la portée argumentative d'un topos religieux, s'ébauche le roman moderne. Le corps légitimant s'efface progressivement, par dérision le plus souvent, condamnant le roman moderne à être, fondamentalement et irréductiblement, un enfant trouvé trouvant son ultime légitimité en lui-même.

L'écriture et le corps

Sur les sources antiques de la question de la reconnaissance et du « roman familial » plane un texte non écrit, mais qui n'en a pas moins les contours d'un récit: le « roman familial des névrosés », que forge, selon Sigmund Freud,[24] tout homme dans son enfance pour le refouler ensuite. Les linéaments de cette fiction élémentaire sont bien connus. Marthe Robert en a fait les fondements théoriques de son remarquable essai *Roman des origines et origine du roman*.[25] Longtemps, les parents sont pour l'enfant des puissances tutélaires qui l'entourent de soins et le protègent de leur amour. Cette idéalisation par l'enfant-roi des rapports qui le lient à ses parents prend fin au moment où l'enfant doit constater qu'il n'est plus l'unique aimé. À ce constat traumatisant s'ajoute l'observation que ses parents ne sont pas les seuls père et mère dans un monde qu'il voit s'agrandir. Il se sent alors victime d'une trahison et d'une imposture et commence à inventer une fable, que Freud croit universelle. La négligence des parents ne peut s'expliquer à l'imagination de l'enfant que par le fait qu'il est en réalité un enfant abandonné, trouvé et ensuite adopté. Commence alors la quête imaginaire des vraies origines que l'enfant se persuade

24 Sigmund Freud, *Der Familienroman der Neurotiker* (Vienne, 1909).
25 Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman* (Paris: Gallimard, 1972).

d'être royales ou pour le moins nobles et puissantes. Ces vrais parents vont un jour se manifester et le réélever au rang qui lui est dû.

Une première recomposition de cette fable autobiographique enfantine, dont il voyait surgir des bribes ou des fragments incomplets chez ses patients, a été publiée par Freud dans un ouvrage de son élève Otto Rank: *Le Mythe de la naissance du héros* (1909).[26] Dans cette étude, qui a pour objet non pas la *psychè* enfantine mais le mythe, Rank s'applique à découvrir une matrice biographique commune aux héros légendaires et mythiques de différentes cultures. Cette matrice biographique inclut les éléments suivants: (1) le héros est l'enfant de parents distingués; (2) sa naissance est précédée de difficultés ou d'irrégularités comme la stérilité, l'abstinence sexuelle ou la liaison sexuelle secrète des parents; (3) pendant la grossesse, la naissance de l'enfant est déclarée menaçante pour le père, par prophétie; (4) l'enfant est exposé par les parents mais sauvé et éduqué par des animaux ou des gens humbles ou pauvres; (5) devenu adulte, l'enfant retrouve ses vrais parents, se venge et est reconnu héritier légitime; (6) il est élevé à un rang distingué et aux honneurs.[27]

Au-delà des ressemblances incontestables, fable autobiographique et biographie mythique s'opposent par un trait fondamental: dans la fable, l'enfant se débarrasse du père; dans le mythe, c'est le père qui se débarrasse de l'enfant reconnu comme une menace. Notre propos rejoint dès lors moins les hypothèses de lecture freudiennes de Marthe Robert que les analyses d'Otto Rank. S'attachant à des figures mythiques ou mythico-historiques comme Sargon, Gilgamesh, Persée, Romulus, Héraclès, Zoroastre, Moïse, Abraham, Oedipe, Paris, Siegfried, Cyrus, Isaac, l'étude de Rank laisse pour compte le roman, comme un genre devant son existence à un processus intellectuel assignable à un individu créateur. La ressemblance très frappante dont témoignent les premiers romans grecs et latins avec le schéma biographique décelé par Rank, montre pourtant combien le roman antique reste tributaire du mythe. *Les Ethiopiques ou Histoire des amours de Théagène et Chariclée* d'Héliodore constituent dans cette perspective un sujet d'analyse tout à fait remarquable. Ce roman grec, composé vraisemblablement dans le second tiers du IIIe siècle de notre ère, a été une première fois traduit en français par Jacques Amyot en 1547.

26 Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros* (Paris: Payot et Rivages, 2000). Titre original *Der Mythos des Geburt des Helden* (Leipzig et Vienne, 1909).

27 Cette présentation synthétique est empruntée à Frank E.Reynolds et Donald Capps, *The Biographical Process* (La Haye-Paris: Mouton, 1976), 16.

Cette traduction eut une influence durable et profonde—on sait que Racine adorait ce roman—jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, qui le connut également dans d'autres traductions, de Maulnoury de la Bastille (1716) ou de l'abbé de Fontenu (1727) notamment. Une version très abrégée et tronquée du roman fut publiée dans le volume d'avril 1776 de la *Bibliothèque universelle des romans*, que nous citons en guise de résumé raccourci:

> Chariclée n'était qu'un enfant adoptif, que le sort avait mis entre les mains de Chariclès. On ignorait sa naissance; mais on présumait qu'elle devait être d'une origine illustre. Un grand nombre de pierres précieuses, une ceinture magnifique, sur laquelle étaient tracés des caractères que personne n'avait pu expliquer encore, trouvés sur cette enfant, lorsqu'elle tomba entre les mains de Chariclès, justifiaient ces soupçons. Sa beauté, ses grâces, ses vertus, l'avaient déterminé à la faire entrer dans sa famille, en la donnant en mariage à Alcamène, qui en était dûment amoureux. Calasiris n'avait pas vu la ceinture, il la demanda à Chariclès et y lut: « Persine, Reine des Ethiopiens, traça de sa propre main sur cette ceinture, le triste témoignage de sa vive douleur; c'est le seul don qu'elle puisse faire à cette enfant qui est sa fille. Le soleil m'est témoin, ô ma chère enfant, que je n'ai point eu envie de te perdre: si je t'ai exposée au plus grand des hasards, dès les premiers instants de ta naissance, ce n'a été que pour te dérober à la vue du Roi Hydaspe, ton cruel père, et te soustraire aux suites funestes de son emportement ». Calasiris connut ainsi quelle était la haute naissance de Chariclée; elle comptait, parmi ses ancêtres, des dieux, tels que le soleil et Bacchus; et des demi-dieux, tels que Persée, Andromède et Memnon: c'étaient eux qui avaient jeté les premiers fondements du palais du Roi d'Ethiopie. Les profondes connaissances de Calasiris lui rappelèrent le reste de l'histoire de la naissance de Chariclée. Voici quelles en étaient les circonstances. Un jour Persine accablée de l'excessive chaleur de l'été, se jeta sur un lit de repos, vis-à-vis une statue de marbre blanc[28] qui représentait Andromède toute nue, exposée au monstre; Hydaspe entra, et dans ce moment se livra avec son épouse à toute sa tendresse. L'idée remplie de l'image d'Andromède, la reine devint enceinte, et le roi, qui depuis dix ans désirait d'avoir un enfant, fit déclarer sa joie, jusqu'à l'accouchement de la reine; mais quelle fut sa douleur, lorsqu'elle avait mis au monde une fille blanche et ressemblante en tout au portrait d'Andromède! Comme elle craignait que cette couleur étrangère aux enfants d'Ethiopie ne rendît sa foi suspecte à Hydaspe, elle lui fit croire que sa fille était morte en naissant, et la fit exposer avec le plus de richesse qu'elle put, enveloppée dans cette ceinture, où la mère avait écrit de son sang, l'histoire de cette enfant.[29]

Rencontre d'un enfant trouvé et d'un manuscrit trouvé sur une même page d'écriture toute imbibée de la biographie du héros légendaire

28 Chez Héliodore il est question d'un portrait au lieu d'une statue.
29 *Bibliothèque universelle des romans* (Paris, avril 1776), 1:15–17.

de Rank. Trois « romans » familiaux en un! Le passage cité méritait bien d'être rendu intégralement.

Comme l'enfant trouvé Chariclée, le manuscrit-ceinture qu'elle porte noué autour de son corps passe d'une main à l'autre: mise entre les mains de Sisimithrès, conseiller de sa mère, la petite est confiée par ce dernier au Grec Chariclès, prêtre de Delphes qui l'élève, pour être ensuite enlevée par l'Ethiopien Calasiris, qui, après la lecture du manuscrit, la ramène en Egypte. La dernière étape du retour à l'origine, Chariclée la fera comme captive de son propre père qui la destine, avec son fiancé Théagène, au sacrifice. Au moment d'être sacrifiée, Chariclée prend la parole et prononce un discours qui est censé la légitimer.[30]

L'*anagnorisis* finale se fait par étapes dans le texte d'Héliodore. Chariclée produit d'abord l'écrit qu'elle porte autour de son corps. La reconnaissance de sa ceinture et de son écriture suffit à la reine Persine pour reconnaître en la captive sa propre fille. Mais il en va autrement du roi Hydaspe, qui, après avoir examiné la bande, donne libre cours à son scepticisme, que Fontenu n'a pas jugé nécessaire de traduire:

> Qu'il me soit né une fille, je le sais, et j'ai appris, à l'époque, qu'elle était morte, à ce que m'a dit Persine elle-même, et, aujourd'hui, j'apprends qu'elle a été exposée. Qui donc l'a recueillie, l'a sauvée, l'a élevée? Qui l'a emmenée en Egypte, où elle a été faite prisonnière? Comment prouver, enfin, que c'est bien elle qui est là, que l'enfant exposé n'est pas mort, que quelqu'un n'a pas trouvé par hasard les signes de reconnaissance et abusé de sa trouvaille ?[31]

Il faut d'autres preuves à Hydaspe. La production des richesses exposées avec l'enfant et en particulier de la bague de fiançailles donnée par lui-même à Persine l'ébranlent à peine. La preuve décisive est fournie par Sisimithrès, premier père adoptif de Chariclée qui l'avait confié à Chariclès:

> « Découvre ton bras, jeune fille; il portait une tache noire au-dessus du coude. Il n'y a rien d'indécent à montrer en public ce qui doit témoigner de tes origines et de ta race ». Chariclée découvrit aussitôt son bras gauche et il y avait comme un cercle d'ébène tachant son bras d'ivoire.[32]

30 *Amours de Théagène et Chariclée: Histoire éthiopique*, traduite par l'abbé de F(ontenu) (Paris: Coustelier, 1757), tome 2, 162 et suivantes.

31 Nous citons ici la traduction par Pierre Grimal dans *Romans grecs et latins* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958), 766–67.

32 Trad. Grimal, 769.

Seule l'écriture s'écrivant sur le corps, l'unité du corps et du texte, le noir sur le blanc, parviennent à convaincre le roi de la légitimité de la jeune fille. La preuve décisive, c'est l'écriture devenue corps. Unité fondamentale réintégrée, désormais indissociable.

Sur cette scène importante, le traducteur Fontenu glisse rapidement, sans faire la différence, pourtant capitale et explicite dans le texte grec, entre la reconnaissance maternelle, qui se contente de la convergence de l'écrit et du corps, et paternelle, qui exige leur unité. C'est dans la figure du père que l'écriture et le corps refusionnent. Cette idée est importante en ce qu'elle nous fait voir jusqu'à quel point dans ce roman la trame artistotélicienne rejoint le roman familial platonicien: Chariclée, devenue écriture, se présente devant un roi à qui elle demande de reconnaître sa semence. Ce roi éthiopien, non moins soupçonneux que le roi égyptien Thamous, ne reconnaît pas sa fille sans que le corps redevienne écriture. Au-delà de cette *anagnorisis* terrestre, Chariclée retrouve ses parents divins et célestes comme le soleil et Andromède, dont elle est la réincarnation. Sur le fond de cette « fiction élémentaire », elle même issue de la biographie mythique et recueillie par le premier grand roman de l'Occident, les deux romans familiaux antiques, d'Aristote et de Platon, se rejoignent dans cette magnifique scène: la mère reconnaît sa fille, le père reconnaît l'écriture.

Le roman familial platonicien est donc mis en abyme dans le roman familial d'Aristote. L'*anagnorisis* est en même temps une question de fond et de forme. Enfant trouvé et manuscrit trouvé se recouvrent. Il est remarquable que dans son exploitation du double roman familial et de l'unité du corps et de l'écriture, Héliodore introduit une différenciation sexuelle qui deviendra paradigmatique dans le paysage des Lettres occidentales. Le Père est la figure de l'*unité* du corps et de l'écriture, de l'écriture incarnée dont les Evangiles constituent l'exemple majeur. La mère figure leur *ressemblance*. Pour la reine, Chariclée *n'est pas* l'écriture, elle en est la *métaphore*. Le paradigme romanesque « enfant/manuscrit trouvé » reçoit ici une précision importante. Le Père, emblématisant l'unité du corps et de l'écrit, organise l'imaginaire religieux; la mère, et l'écart métaphorique entre le corps et l'écrit qu'elle incarne, fondent l'imaginaire romanesque. L'orphelin de la famille romanesque est une fille.

L'impact du roman grec sur la prose narrative du XVIIIe siècle par delà le roman baroque n'est plus à démontrer. On peut en effet

constater avec Jean Sgard une recrudescence du « romanesque » héroïque et pastoral dans les années 1730.[33] Comment ne pas voir dans le titre d'un des romans de l'abbé Prévost—*Histoire d'une Grecque moderne* (1740)—la traduction de l'intérêt pour le roman grec, dans la mesure où, comme Françoise Létoublon le suggère,[34] tous les romans grecs pourraient mériter le titre d' « Histoire d'une Grecque ». C'est donc moins « la Grecque » qui est moderne que « l'Histoire ». En même temps, la problématique dégagée du roman d'Héliodore est profondément investie dans ce roman. Au départ: la naissance incertaine. Théophé, que l'ambassadeur de France retire d'un sérail turc, est une enfant sans père, en quête d'un père de substitution qui la protège et qui l'adopte:

> Je ne serai point affligée, me dit-elle, de demeurer incertaine de ma naissance; et quand je serais sûre de la devoir à votre seigneur grec, je ne me plaindrais pas qu'il fît difficulté de me reconnaître. Mais je remercie le ciel du droit qu'il me donne désormais de refuser le nom de père à l'homme du monde à qui je devais le plus de haine et de mépris. Elle parut si touchée de cette pensée que ses yeux s'étant remplis de larmes, elle me répéta vingt fois que c'était à moi qu'elle croyait devoir la naissance.[35]

En dépit du désir et des efforts déployés par l'ambassadeur pour lui découvrir une origine indiscutable et stabilisante, Théophé n'arrive pas à se débarrasser du halo de suspicion que son statut d'orpheline lui confère. Qui est-elle? Est-elle sincère ou est-ce une intrigante qui abuse de la bonté de l'ambassadeur? Peu de romans ont jeté, avant Sade, un tel discrédit sur le discours qui semble, déjà chez Prévost, malléable à merci. Non sans étonnement, l'ambassadeur s'émerveille devant le talent rhétorique de Théophé:

> J'admirai même que sans aucun maître que la nature, elle eût arrangé ses aventures avec tant d'ordre, et qu'en m'expliquant ses rêveries ou ses méditations, elle eût donné un tour philosophique à la plupart de ses idées. Le développement en était sensible, et je ne pouvais la soupçonner de les avoir empruntés d'autrui, dans un pays où l'esprit ne se tourne pas communément à cette sorte d'exercice.[36]

Orpheline, Théophé est aussi un enfant dépaysé, possédant des talents que sa présumée terre natale ne produit que rarement. Elle se

33 Jean Sgard, *Prévost romancier* (Paris: Corti, 1989).

34 Françoise Létoublon, *Les Lieux communs du roman: Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour* (Leiden, New York, et Köln: E.J. Brill, 1993), 55.

35 L'abbé Prévost, *Histoire d'une Grecque moderne*, éd. Alan J. Singerman (Paris: GF, 1990), 108.

36 Prévost, 93.

donne comme un objet à lire, à déchiffrer, et la narration par l'ambassadeur n'est rien d'autre qu'une tentative de stabiliser Théophé, d'arrêter la fuite sémiotique qu'elle incarne. Mais au bout du parcours, le narrateur est forcé de rendre les armes. Au lecteur de déchiffrer Théophé, à travers le livre qu'elle est devenue: « C'est ici que j'abandonne absolument le jugement de mes peines au lecteur, et que je le rends maître de l'opinion qu'il doit prendre de tout ce qui lui a pu paraître obscur et incertain dans le caractère et la conduite de Théophé ».[37] Faute de pouvoir appuyer sa légitimation sur un document sûr, Théophé communique au texte qu'elle devient progressivement son caractère indéchiffrable. Son origine incertaine n'est pas seulement l'aiguillon de tous les doutes que l'ambassadeur nourrit à son égard, l'ambiguïté des sentiments qu'elle inspire affecte et corrompt en même temps le discours narratif. L'ambassadeur ne s'en rend que trop bien compte au début de son récit rétrospectif: « Qui me croira sincère dans le récit de mes plaisirs ou de mes peines [...] . Je suis un amant rebuté, trahi même, si je dois m'en fier aux apparences dont j'abandonne le jugement à mes lecteurs? ».[38]

Plus d'un demi-siècle avant Sade, l'*Histoire d'une Grecque moderne* transpose au niveau de la narration même la suspicion face à l'écriture. Trouvé « parmi les papiers d'un homme connu dans le monde », le manuscrit commence par une mise en garde qui montre combien on est loin de l'autobiographie moderne. S'imagine-t-on l'auteur de *Confessions* déclarer: « ce que je vais écrire n'est peut-être pas fiable »?

Le père d'adoption de Théophé, qui est aussi celui de l'écriture, abandonne enfin son enfant et demande au lecteur de l'adopter, de lire le manuscrit exposé à ses yeux. Une fois de plus le roman familial d'Aristote rejoint celui de Platon: Théophé est la métaphore de l'écriture même: enfant trouvé, manuscrit trouvé.

Katholieke Universiteit Leuven

37 Prévost, 283.
38 Prévost, 53.