

Le silence  
des romans  
classiques

SYLVIE THOREL

UNIVERSITÉ CHARLES-DE-GAULLE, LILLE III

Le système classique de la représentation a pour principe d'imposer un voile sur les crudités de la nature ou de contenir les puissances de la matière et de la mort dans la perfection d'un contour. Les propos d'Aristote, dans la *Poétique*, étaient clairs :

Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres. (Aristote, 1980 : 43)

Dans le même esprit, Pline affirmait que la grâce du peintre Apelle consistait à couvrir son œuvre d'un vernis brillant qui suggère la profondeur et l'éclat, ainsi qu'à cerner la figure d'un trait caractérisé par la *tenuitas* et l'*acuitas*. Cette conception perdure longtemps, et la nécessité du voile ou de la ligne s'impose spécialement dans les temps d'inquiétude où la divinité humaine paraît moins assurée et où elle semble devoir, en conséquence, faire l'objet de démonstrations répétées. Les deux grandes conférences de Le Brun, quant aux lignes d'animalité inscrites sur la face humaine et quant à l'expression des passions, s'inscrivent dans un tel

contexte : s'il est vrai que rien n'est stable dans l'univers, que tout fluctue et se transforme au point que la bête même puisse se révéler en l'homme, une stricte nomenclature est susceptible d'effacer les particularités des corps et de fixer des signes, classés suivant leur proximité ou leurs différences. Ainsi pourrait être empêché le mouvement de ces dangereuses métamorphoses dont le bassin de Latone à Versailles, où le sculpteur a figé les moments d'une évolution à rebours, de l'homme jusqu'à la grenouille, donne l'image. Le grand répertoire de Le Brun favorise un jeu théâtral ou un genre de représentation figurative parfaitement conventionnels, qui atteste l'exception humaine dans le règne animal. La même époque voit se multiplier les manuels de civilité et de conversation, qui laissent également percevoir la volonté de contenir le vivant dans une forme impeccable : paroles bien réglée et gestes mesurés.

Voile ou ligne, il s'agit d'enveloppe ou de définition : l'être humain est pensé à la manière d' « un vase où une spiritualité serait enclose » et dont la surface pourtant toute charnelle laisserait percevoir une lumière d'origine divine -à moins qu'à sa limite la matière corporelle, s'inversant en matière spirituelle, ne renvoie l'éclat qui lui vient du ciel. C'est le paradoxe du contour, soit de la ligne où se rejoignent le dedans et le dehors et qui doit, selon une ancienne formule de Pline, montrer même ce qu'elle cache (« ostendatque etiam quae occultat<sup>1</sup> »). Cette exigence se retrouve dans les arts voués à la représentation humaine et, parmi tous les arts, dans le roman. Les moyens d'un tracé de ce cerne mystérieux où se réserve la grâce sont autres que les picturaux mais ils existent, et au XVIIIe siècle ils ont été portés à un souverain raffinement.

La composition d'une œuvre comme *La Princesse de Clèves* ou *Dom Carlos* repose sur un système d'emboîtements successifs destinés à faire voir l'invisible et à faire entendre le silence. Une première ligne sépare l'intrigue de l'Histoire : l'aventure des

---

**1** « Savoir rendre les contours des corps et enfermer dans une limite les plans fuyants de l'objet que l'on peint, cela se rencontre rarement exécuté avec succès par un artiste. De fait la ligne de contour doit s'envelopper elle-même et finir de façon à laisser deviner autre chose derrière elle et à montrer même ce qu'elle cache » (Pline l'Ancien, 1997 : 62-63).

personnages est installée dans les interstices d'aventures plus éclatantes et elle se déroule dans le cercle restreint (quoiqu'il forme un théâtre du monde) de la cour. Par force ou par volonté le héros, Nemours ou Carlos, a déposé les armes, et il se consacre tout entier à l'amour d'une femme à la vertu incomparable, ce qui indique le parti d'un isolement : le récit, dans ses grandes articulations, confrontera les accidents extérieurs et les accidents intérieurs, la politique et la guerre, d'un côté, s'opposeront à l'amour. Comme on sait, car la chose est sans cesse répétée, ces êtres d'exception ne font l'objet d'aucune description qui les particulariserait : ils sont désignés comme parfaits, au moyen de superlatifs et d'hyperboles nombreux, ce qui est une manière d'imposer l'idée de leur clôture. Sans doute, la Princesse de Clèves déplore, peu avant le tournoi, la blondeur qui l'empêche de porter du jaune qu'elle affectionne : c'est le ressort d'un bref épisode du roman mais nullement un détail d'ordre physique. On lisait plus haut :

La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat qu'on n'a vu qu'à elle ; tous ses traits étaient réguliers et son visage et sa personne étaient pleins de grâce et de charmes.

La blondeur signale simplement l'éclat, attribut par excellence de toutes ces beautés ; elle suggère un nimbe qui auréolerait le personnage, au même titre que toute indication relative au teint. Les héroïnes romanesques ont en partage d'être comparables à des lampes illuminées par la grâce ; ce que la blondeur fait en quelque façon paraître, ce dont elle est le signe, c'est leur vertu.

Comme l'a indiqué facétieusement Lenglet-Dufresnoy à propos d'Oriane, dans l'histoire d'Amadis de Gaule, la vertu romanesque n'est pas assimilable aux respects des conventions religieuses et sociales et elle ne se confond pas, par exemple, avec la chasteté. Elle est avant tout un regard porté sur soi et le sentiment tout réflexif d'une singularité irréductible : Mme de Clèves ne cesse de répéter combien elle se distingue des autres femmes, ce qui ressortit à une forme de préciosité mais qui s'entend avant tout

comme un fait romanesque. La vertu est la découpe, à l'intérieur de l'être, d'une forme de temple où se réserve un fragment du divin ; elle se définit à la fois comme un principe de résistance aux corruptions venues du dehors et comme un principe de conservation du « je-ne-sais-quoi » que nous disions. Sa manifestation la plus habituelle est le secret, autour de quoi s'organisent la plupart des romans classiques.

La structure du secret est par définition paradoxale et fort voisine de celle du contour, si l'on songe à la définition qu'en donnait Pline, et il n'est pas indifférent que l'étymologie rapproche les termes *sacré* et *secret*, sur la base de l'idée de séparation. Dans *La Princesse de Clèves* et dans *Dom Carlos*, le secret donne lieu à une scène particulière, très distincte de toutes les autres et par là surprenante, qui vise à l'établir comme tel. Mme de La Fayette isole ses personnages dans un lieu merveilleux, c'est Coulommiers, où des paroles s'échangent : l'aveu sert la nécessité d'installer le secret comme tel, c'est sa fonction principale. Saint-Réal procède d'une manière voisine : dans le monastère des Hiéronymites de Saint-Just, décrit à la façon du jardin du *Cantique des cantiques*, très loin de la cour, que l'amour se déclare entre la reine et Dom Carlos. Comme la prétérition dont il est une variante, le secret est avant tout un fait d'énonciation : supposant l'exhibition d'une clôture, il est aussi une ligne où se rejoignent le dedans et le dehors ; il détermine un jeu de l'envers qui est le roman. Comment montrer ce qui se dérobe en tant qu'il se dérobe ? Il faut définir le seuil entre le dedans et le dehors, ou construire une limite ; cette élaboration était favorisée au XVII<sup>e</sup> siècle par le développement d'une science de la physionomie, conçue comme le lieu où l'invisible se rend visible. C'est tout l'enjeu de la *figure*, cette empreinte de terre, à l'origine, qui désigne en soi le moule absent, la forme dont il est issu, qui se répète au seuil de la plupart des traités de physiognomonie. *L'Art de connaître les hommes* de Cureau de la Chambre s'ouvrait ainsi sur cette page :

Celui-ci n'avait pas raison qui se plaignait autrefois de ce que la nature n'avait pas mis une fenêtre au-devant du cœur pour voir les pensées et les desseins des hommes, non-seulement parce que ce sont

des choses qui ne tombent pas sous les sens , et que quand les yeux verraient tout le fond et tous les replis du cœur, ils ne pourraient rien remarquer qui leur en donnât la moindre connaissance ; mais encore parce que la nature a pourvu à cette découverte, et a trouvé des moyens plus certains pour la faire, que n'eût été cette étrange ouverture que Momus s'était imaginée ; car il n'a pas seulement donné à l'homme la voix et la langue pour être les interprètes de ses pensées ; mais, dans la défiance qu'il a eue qu'il en pouvait abuser, elle a fait encore parler son front et ses yeux, pour les démentir quand elles ne seraient pas fidèles. En un mot, elle a répandu toute son âme au dehors, et il n'est point besoin de fenêtre pour voir ses mouvements, ses inclinations et ses habitudes, parce qu'elles paraissent sur le visage et qu'elles y sont écrites en caractères si visibles et si manifestes.

[...] Mais comme cet art est obligé d'examiner à fond les choses qui regardent les mœurs, il est impossible qu'en cherchant leurs causes et la manière dont elles se forment, il ne fasse entrer en son dessein la plus belle et la plus curieuse partie de la physique, et qu'en parlant de la conformation des parties, des tempéraments, des esprits et des humeurs, des inclinations, des passions et des habitudes, il ne découvre ce qu'il y a de plus caché dans le corps et dans l'âme.

Je dis bien davantage : par toutes ces connaissances il élève l'esprit jusqu'au souverain créateur de l'univers ; car lui faisant voir les miracles sans nombre qui se trouvent dans l'homme, il le porte insensiblement à glorifier l'auteur de tant de merveilles, et le conduit ainsi à la fin à laquelle il est destiné. (Cureau de la Chambre, 1659 : 1)

Voilà donc développée la pensée que Dieu écrit une langue secrète, accessible à l'initié, sur les corps, de telle façon que l'âme devienne même lisible. Tandis que la langue est mensongère, le visage est posé comme toujours et nécessairement vrai, et la connaissance des caractères permet en toute sûreté de vivre dans le monde. Sulzer, dans la même perspective, écrit que :

NOUS VOYONS L'ÂME DANS LE CORPS. Ainsi, nous pouvons dire :  
LE CORPS EST L'IMAGE DE L'ÂME, OU L'ÂME ELLE-MÊME RENDUE  
VISIBLE. (Sulzer, 1980 : 256)

C'est probablement Lavater qui formule la chose de la façon  
la plus synthétique :

Dans le sens le plus étendu, la physionomie humaine est, selon moi,  
l'extérieur, la surface de l'homme, considéré soit dans l'état du repos  
ou un mouvement, soit en général ou en représentation. La  
physiognomonie serait donc la science qui enseigne à connaître le  
rapport de l'extérieur avec l'intérieur, de la surface visible avec ce  
qu'elle embrasse d'invisible, de la matière animée et perceptible avec  
le principe non perceptible qui lui imprime le caractère de vie, de  
l'effet manifeste avec la force cachée qui le produit. (Lavater, id. :  
223)

On le rappelait : la nécessité classique d'enclorre les figures  
dans une courbe idéale interdit toute description des personnages,  
de sorte qu'on ne peut se représenter strictement aucune  
physionomie au repos autrement que par l'idée qu'on se forme soi-  
même de la perfection. D'autre part le paradoxe de la limite ou du  
contour, qui est une ligne abstraite, est de n'apparaître qu'à la  
condition d'un tremblé ou d'un bougé, d'une irrégularité. Il s'ensuit  
que l'intrigue de *La Princesse de Clèves*, comme de *Dom Carlos*, se  
développe à la faveur d'observations minuscules. Selon une maxime  
de Saint-Réal, « il n'est point de forme sous laquelle l'amour ne se  
déguise pour s'insinuer dans un cœur » : l'amour est une puissance  
que rien, ni la raison ni la vertu, ne peut empêcher de se propager,  
il se manifeste donc en particulier par des dérèglements de la parole  
et surtout du corps.

La Cour bruisse de discours mais le langage des passions est  
silencieux. On peut se convaincre à la lecture d'une page  
extraordinaire de *Dom Carlos* que tout ici se produit non seulement  
dans les intervalles de l'Histoire, qui est le grand « dehors » des  
romans, mais dans les intervalles de la parole ; c'est le récit d'une

pantomime complexe :

Aux premières nouvelles que la reine apprit de l'approche du prince, des sentiments si opposés s'élevèrent dans son âme et l'agitèrent avec tant de violence, qu'elle tomba évanouie dans les bras de ces femmes et ne revint que lorsque Dom Carlos était prêt à l'aborder. Après les premières civilités, ces deux illustres personnes, occupées à se considérer l'une l'autre, cessèrent de parler et, le reste de la compagnie se taisant par respect, il se fit durant quelque temps un silence assez extraordinaire dans cette occasion. Dom Carlos n'était pas régulièrement fait, mais, outre qu'il avait le teint admirable et la plus belle tête du monde, il avait les yeux si pleins de feu et d'esprit et l'air si animé, qu'on ne pouvait pas dire qu'il fût désagréable. D'abord, il fut ébloui de la beauté de la reine, mais la considération de ce qu'il avait perdu en la perdant changea bientôt son admiration en douleur et, prévoyant ce qu'elle lui ferait souffrir, il vint insensiblement à la regarder avec quelque sorte de frayeur. Cependant, le Duc de l'Infantade crut que la reine attendait par civilité que Dom Carlos voulût partir et que le prince attendait par respect qu'elle fit la même chose. Dans cette pensée, il avertit la reine qu'il en était temps et il les tira tous deux d'un embarras plus grand qu'il ne pensait. Le prince ayant pris place dans le carrosse de la reine, il ne leva point les yeux de dessus elle pendant le chemin et il eut toute la commodité qu'il pouvait souhaiter de la considérer et de se perdre. La reine le remarqua aussitôt. Un sentiment secret, dont elle ne fut point la maîtresse, lui fit trouver de la douceur à voir le ravissement de Dom Carlos. Cependant, elle n'osait l'observer et il ne la regardait d'abord qu'en tremblant, mais enfin leurs yeux, après s'être évités quelque temps, lassés de se faire violence, s'étant rencontrés par hasard, ils n'eurent jamais la force de les détourner. Ce fut par ces fidèles interprètes que Dom Carlos dit à la reine tout ce qu'il avait à lui dire. Il la prépara par mille regards tristes et passionnés à toute l'obstination et la grandeur de sa passion. Le cœur de ce prince, chargé de son secret et serré de la douleur de son infortune, ne put différer plus longtemps à se soulager et, comme il crut voir dans l'air interdit et embarrassé de la reine qu'elle l'entendait, il en eut une joie si sensible qu'il en oublia pour quelques moments le bonheur de son père et ses propres malheurs. Cette satisfaction lui donna une liberté d'esprit qu'il n'espérait pas d'avoir

au premier abord du roi et de la reine, mais cette princesse était entrée dans une rêverie si profonde, durant le chemin, que la présence de son mari ne l'en put retirer. Comme on fut arrivé à Madrid et que le roi l'eût reçue à la descente du carrosse, après les premières cérémonies ordinaires dans ces rencontres, elle se mit à le regarder fixement sans songer à ce qu'elle faisait, comme si elle eût observé le trouble où elle était. Ce prince, bien éloigné de se défier du véritable sujet de son inquiétude, lui demanda avec assez de chagrin, si elle regardait qu'il avait déjà des cheveux blancs. Ces paroles furent prises à mauvais augure par ceux qui étaient présents et l'on jugea dès lors que l'union de deux personnes si différentes ne serait pas heureuse. (César Vichard de Saint-Réal, 2004 : 53-56)

La dernière phrase de ce long paragraphe l'indique, c'est une impeccable machine qui se met ici en place. Respectueux des documents historiques, Saint-Réal ne peut céder l'irrégularité physique de Dom Carlos, mais les traits qu'il relève en lui visent tout à assurer le lecteur de son élévation : son attribut principal est l'éclat, perceptible dans le teint et surtout dans le regard (où se recueillent traditionnellement, depuis Platon et le mythe d'Er) les plus nobles des puissances de l'âme ; à cet éclat répond, en quelque façon, la beauté *éblouissante* de la reine, et cette double observation, outre qu'elle indique la noblesse des personnages, leur assigne un contour lumineux. Pendant un premier moment, le prince est saisi de terreur, médusé par la beauté de la reine et ce qu'elle comporte de menaces pour lui, et c'est une fascination véritable que rendent des mots comme « frayeur » ou « ravissement ». Pendant un second moment, quand les regards des deux personnages se sont croisés, Dom Carlos fait de ses yeux ses « fidèles interprètes » et il communique à la reine, qui entend, toute sa passion ; il s'agit d'expression spontanée quoique acceptée, ce qu'indique le terme de « se soulager ». Ces paroles muettes sont elles-mêmes interprétées : la reine trouve d'abord de la douceur à percevoir ce qu'elle perçoit, et son « air interdit » suggérant qu'en effet elle comprend, son visage exprime alors la joie. Cependant la princesse s'absorbe en elle-même, rêveuse, avant de s'interroger enfin sur l'aptitude de son mari à saisir lui-même les signes qu'elle a involontairement donnés



de son trouble. Ce qui domine dans cette page est l'idée que l'amour ne peut se maîtriser : la reine n'est « pas maîtresse » de la douceur qu'elle sent, ni elle ni Dom Carlos ne peuvent résister à la violence qui leur impose de se regarder longuement et lorsque le prince constate son embarras il déborde de joie au point d'oublier tout de la situation dans laquelle il se trouve. C'est ainsi à un dialogue silencieux qu'assiste le lecteur, dialogue dont les personnages extérieurs au drame n'ont aucun accès : le Duc de l'Infantade confond le trouble amoureux et le respect des civilités tandis que le roi anticipe sur le malheur de n'être point aimé. Saint-Réal a réalisé comme une « île aux lucides contours » ; son objet est le secret des amants qu'un trouble révèle et dont il forme le contour.

L'un et l'autre toutefois n'auront pas toujours le bonheur de voir inconnu d'autrui le lien qui les unit. La princesse d'Eboli, lorsque la reine reçoit la nouvelle que Dom Carlos est mourant, ne se trompe pas et prend dès lors sur elle un pouvoir considérable :

*La dissimulation de la reine, qui n'était pas préparée à une épreuve si rude, l'abandonna à cette nouvelle et, quoique sa bouche, accoutumée à se taire, ne permît pas à sa douleur de se déclarer par des plaintes, son silence et son accablement en dirent plus que toutes les paroles imaginables n'auraient fait. Toutefois, quelque grande que parût son affliction, on avait toujours tant vu d'amitié entre elle et Dom Carlos, que personne n'en fut surpris. Mais la Princesse d'Eboli, qui ne se connaissait qu'en amour, ne put comprendre que le désespoir de la reine fût seulement un effet d'amitié (id. : 80-81)*

Le silence de la reine paraît ici l'équivalent du voile de Thimante, dans le tableau mythique que commentait jadis Pline et qui montrait le sacrifice d'Iphigénie : ne pouvant trouver d'expression convenable à la douleur d'Agamemnon, le peintre avait couvert son visage d'un voile plus suggestif qu'aucune mimique. Si ce silence est défini par Saint-Réal comme une litote (« son silence et son accablement en dirent plus que toutes les paroles imaginables n'auraient fait »), on comprend à ce point du roman que les effets d'atténuation ou de « sourdine », comme écrivait Léo Spitzer, propres à l'esthétique classique, ont pour fin de tracer la ligne idéale

quoique tremblée (à peine de s'évanouir) qui cerne les personnages et les contraint à la réserve.

L'abbé Dinouard, héritier des traités de conversation du XVII<sup>e</sup> siècle, écrira en 1771 dans *L'Art de se taire* :

Jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence : hors de là, il semble se répandre, pour ainsi dire, hors de lui-même, et se dissiper par le discours, de sorte qu'il est moins à soi, qu'aux autres. (Toussaint Dinouart, 1987 : 65)

Le silence permettrait d'éviter l'écoulement de l'être hors de la ligne qui le contient : la discipline idéale de l'abbé Dinouard repose sur l'identification de la parole à une matière, voire à une sanie dont le corps se viderait ; il tend à penser, et son *Eloquence du corps* l'indique, qu'il est une possible maîtrise du geste et de l'expression qui permette dans le silence de « parle[r] quelquefois plus efficacement que le discours le plus éloquent » (Dinouart, 1761 : 224). Mais l'éloquence silencieuse qui fait le centre de *Dom Carlos* est une éloquence involontaire et la clôture du personnage ne s'impose donc que d'être, en permanence, menacée.

*La Princesse de Clèves* est un roman conçu d'une manière comparable. La scène de l'aveu y forme un centre qui permet d'établir le secret sur une assise assez ferme (comme la scène du couvent chez Saint-Réal, on l'indiquait plus haut) en posant ce point capital qu'il est dicible, qu'il n'échappe pas aux pouvoirs de la parole ; mais toute l'histoire, dès la fugitive rencontre du prince de Clèves et de mademoiselle de Chartres chez le joaillier, trame pareillement le silence. « Je suis vaincue et surmontée par une inclination qui m'entraîne malgré moi » : l'intrigue tient dans ces quelques mots, dans l'expression de cette tension entre un mouvement spontané (le secret) et l'exigence d'une réserve. Tandis que la princesse combat les sentiments qu'elle éprouve, elle ne cesse justement d'en donner des marques involontaires et le mot « trouble » est de ceux qui reviennent le plus souvent. Il peut se produire que l'obscurité dissimule son émoi, ou que la distraction d'un interlocuteur l'ignore, mais à chaque instant la physionomie

de madame de Clèves révèle la passion dont elle est captive. Ainsi à ce moment, voisin d'une scène évoquée dans *Dom Carlos*, où elle croit Nemours mortellement blessé :

On court à lui, et on le crut considérablement blessé. Madame de Clèves le crut encore plus blessé que les autres. L'intérêt qu'elle y prenait lui donna une appréhension et un trouble qu'elle ne songea pas à cacher ; elle s'approcha de lui avec les reines, et avec un visage si changé qu'un homme moins intéressé que le chevalier de Guise s'en fût aperçu ; aussi le remarqua-t-il aisément, et il eut bien plus d'attention à l'état où était madame de Clèves qu'à celui où était monsieur de Nemours. Le coup que ce prince s'était donné lui causa un si grand éblouissement qu'il demeura quelque temps la tête penchée sur ceux qui la soutenaient. Quand il la releva, il vit d'abord madame de Clèves ; il connut sur son visage la pitié qu'elle avait de lui et il la regarda d'une sorte qui put lui faire juger combien il en était touché. Il fit ensuite des remerciements aux reines de la bonté qu'elles lui témoignaient et des excuses de l'état où il avait été devant elles. Le roi lui ordonna de s'aller reposer.

Madame de Clèves, après s'être remise de la frayeur qu'elle avait eue, fit bientôt réflexion aux marques qu'elle en avait données. Le chevalier de Guise ne la laissa pas longtemps dans l'espérance que personne ne s'en serait aperçu [...]. (Madame de La Fayette, 1999 : 126-127)

Frayeur et pitié se succèdent ; comme la reine d'Espagne devant la princesse d'Eboli, la madame de Clèves soumise à l'observation du chevalier de Guise révèle son secret : toute reprise est impossible, son silence parle aussi fort que le moindre discours et fait comprendre à la fois son malheur au chevalier et son bonheur au duc, qui répond par la même voie d'une mimique.

Une particularité du personnage tient au savoir qu'elle a elle-même d'une transparence impossible à voiler. Peu après la grande scène de Coulommiers, où elle a dissimulé le nom de l'homme aimé, elle déclare en effet à son époux qui la presse :

-Je ne vous répondrai rien, lui dit-elle en rougissant, et je ne vous donnerai aucun lieu par mes réponses de diminuer ni de fortifier vos soupçons ; mais si vous essayez de les éclaircir en m'observant, vous me donnerez un embarras qui paraîtra aux yeux de tout le monde.(Ibid : 169)

La princesse avait souligné que son discours n'était pas l'effet d'un trouble :

[...] j'ai de la force pour taire ce que je crois ne pas devoir dire. L'aveu que je vous a fait n'a pas été par faiblesse ; et il faut plus de courage pour avouer cette vérité que pour entreprendre de la cacher. (ibid : 163)

Mais, tandis qu'une maîtrise de la parole semble aisée, la maîtrise du corps est empêchée et la puissance de l'amour se manifeste toujours : n'est-il pas arrivé même que, gênée, la princesse se prenne les pieds dans sa robe et menace de tomber ? Il se produira en effet que son mari l'observe et devine le nom de l'aimé, ce qui précipite les rares événements du roman. Ses rosissements, ses silences émus *définissent* le personnage, dessinent autour de lui le contour d'une enveloppe, sensible au lecteur à condition qu'elle palpite et vibre : *La Princesse de Clèves* et *Dom Carlos* font entendre le chant tremblé de l'amour.

Le paradoxe de la limite veut donc qu'elle ne puisse être perçue qu'accidentée, de sorte qu'elle doit apparaître tout ensemble comme le lieu de la grâce, où se rencontre l'humain avec le divin, et celui plus obscur du désir, où la mort affleure : jusqu'à ce qu'il en vienne à s'exténuer au XIXe siècle, le genre romanesque se consacra à l'examen de cette ambiguïté qui n'est pas loin de le fonder. A l'autre extrémité de son histoire une œuvre scandaleuse, *Germinie Lacerteux*, vient attester que l'enjeu se trouvait là. C'est encore l'histoire d'un secret, lié à la passion honteuse et triste de la servante pour un homme de peu mais qui bientôt se détache de toute circonstance ; aucun aveu n'en établit la base, ne permet de garantir qu'il ressortisse aux pouvoirs du discours. Au reste le

discours, dans cette prose heurtée et cruelle des frères Goncourt, est constamment identifié à l'épanchement d'une blessure : Germinie répand des « flots de paroles », elle cherche d'abord un « soulagement » dans la confession parce que « il est de la nature de son sexe de vouloir se répandre » (Goncourt, 1990 : 90) et elle goûte spécialement l'ombre de l'église : « elle ne s'ouvrait et ne pouvait s'ouvrir que là » (Ibid : 91). Parce que la parole, au lieu d'être le véhicule d'une pensée et d'un discours, est ainsi devenue une matière organique, c'est inversement le corps de Germinie qui parle seul, lorsqu'elle doit se murer dans le silence :

Et comment mademoiselle eût-elle pu deviner les dégradations de Germinie et l'horreur de son secret ? Dans ses chagrins les plus poignants, dans ses ivresses les plus folles, la malheureuse gardait l'incroyable force de tout retenir et de tout renfoncer. De sa nature passionnée, débordée, qui se versait si naturellement dans l'expansion, jamais ne s'échappait une phrase, un mot sui fût un éclair, une lueur. Déboires, mépris, chagrins, sacrifices, mort de son enfant, trahison de son amant, agonie de son amour, tout demeura en elle silencieux, étouffé, comme si elle appuyait des deux mains sur son cœur. Les rares défaillances qui lui prenaient et où elle semblait se débattre avec des douleurs qui l'étranglaient, ces caresses fiévreuses, furieuses à Mlle de Varandeuil, ces effusions subites, ressemblant à des crises voulant accoucher de quelque chose, finissaient toujours sans paroles et se sauvaient dans des larmes. (Ibid : 177-178)

Germinie se tait, mais sa chair se gonfle et se tord, travaillée dans les profondeurs par le secret inavouable, obscène, qui est enfin vomi à l'heure de son agonie (« un abcès dans l'intestin communiquant avec un abcès dans la vessie ») (Ibid : 243), dans un écoulement de sang. Les Goncourt posent que le corps peut parler au lieu qu'un discours s'énonce, eux aussi interrogent la limite ; mais désormais le contour ne vaut, au lieu de vibrer, que de céder sous la pression ignoble des sanies.

Ce n'est peut-être pas seulement, alors, le genre romanesque qui se défait en exhibant son jeu de l'envers, mais tout le système

de la représentation figurative qui montre sa fragilité. On peut penser que le critique qui signait « Ferragus », en 1868, des considérations sur « la littérature putride<sup>2</sup> » et affirmait la parenté de *Germinie Lacerteux* avec un tableau de Courbet qu'il ne nommait pas mais où l'on reconnaît *L'Origine du monde*, prenait acte d'un dénouement : un temps s'achève, quand se révèle au grand jour que « sacré », « secret » et « sexe » étaient le même mot.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1980) *Poétique*, 48 b, trad. R ; Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil.  
CUREAU DE LA CHAMBRE (1659) *L'Art de connaître les hommes*.  
DE LA FAYETTE, Madame *La Princesse de Clèves*, 1670 ; éd. Ph. Sellier, Le Livre de Poche classique, 1999, p. 126-127.  
DE SAINT RÉAL, César Vichard (2004) *Dom Carlos, Nouvelle historique*, 1672 ; éd. L. Plazenet, Le Livre de Poche classique.  
DINOUART, Abbé (1761) *L'Eloquence du corps ou l'action du prédicateur*, 2e édition, p. 224.  
FERRAGUS [Louis Ulbach], « La littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868.  
GONCOURT, Edmond et Jules (1990) *Germinie Lacerteux*, Charpentier, 1864 ; éd. N. Satiat, GF-Flammarion.  
PLINE L'ANCIEN (1997) *De pictura*, 67-68, trad. Jean-Michel Croisille, Les Belles Lettres, « Classiques en poche ».

---

**2** Ferragus [Louis Ulbach], « La littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868. En voici les deux derniers paragraphes :

« A la vente de ce pacha qui vient de liquider sa galerie tout comme un Européen, M. Courbet représentait le dernier mot de la volupté dans les arts par un tableau qu'on laissait voir, et par un autre suspendu dans un cabinet de toilette qu'on montrait seulement aux dames indiscrètes et aux amateurs. Toute la honte de l'école est là dans ces deux toiles, comme elle est ailleurs dans les romans : la débauche lassée et l'anatomie crue. C'est bien peint, c'est d'une réalité incontestable, mais c'est horriblement bête.

Quant la littérature dont j'ai parlé voudra une enseigne, elle se fera faire par M. Courbet une copie de ces deux toiles. Le tableau possible attirera les chalands à la porte ; l'autre sera dans le sanctuaire, comme la muse, le génie, l'oracle. »

- SULZER (1820) *Théorie générale des Beaux-Arts*, partie II, art. *Portraits*, cité par  
*L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, nouvelle édition par Moreau  
de la Sarthe, Depélafof, t. I.
- TOUSSAINT DINOUART, Abbé Joseph Antoine (1771) *L'Art de se taire*,  
*principalement en matière de religion* ; éd. C. Haroche & J.-J. Courtine, Jérôme  
Millon, 1987, p. 65.

