

Sebastian Zacharow  
Université de Łódź

## LA RHÉTORIQUE DES LARMES DANS LA CONCEPTION DU HÉROS DE LOAISEL DE TRÉOGATE

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est enraciné dans la rhétorique classique qui constitue un fondement de la pensée esthétique de l'époque. Bien qu'il existe des tentatives pour introduire de nouvelles idées, même les écrivains novateurs absorbent l'art oratoire ancien dans leurs ouvrages théoriques. D'après l'abbé Batteux, le plus grand mérite de cet art est son caractère universel. En effet, étant « d'une utilité si étendue », la rhétorique s'applique avec succès à toutes les branches des beaux arts<sup>1</sup>.

Les émotions, si importantes dans l'esthétique des Lumières, participent avec force à la *persuasio* artistique parce que, d'après Aristote, on persuade quelqu'un par une passion qu'on lui fait éprouver<sup>2</sup>. Pour atteindre ce but, les auteurs cherchent à obéir aux principes des trois fonctions rhétoriques : le *docere*, le *placere* et le *mouere*. En effet, d'après l'opinion commune sur ce siècle dit philosophe, la raison, comme critère suprême de la création de l'œuvre, exige qu'elle remplisse la fonction didactique. C'est parce que le théâtre de comédie française se refuse d'instruire en se limitant à une pure distraction que Jean-Jacques Rousseau s'oppose avec indignation au projet de fonder à Genève une scène théâtrale. Selon Rousseau, l'amusement ne suffit pas au peuple qui a besoin aussi de l'instruction<sup>3</sup>. On retrouve de pareilles idées chez d'autres théoriciens éminents de l'époque<sup>4</sup>. Ensuite, étant une manifestation du *placere*, le plaisir

---

<sup>1</sup> Ch. Batteux, *De la construction oratoire*, Paris, Desaint et Saillant, 1763, p. 191-192.

<sup>2</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 1403b, éd. M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Gallimard, 2007, p. 205.

<sup>3</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert sur son article « Genève »*, in : *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, t. V, Paris, Gallimard, 1995, p. 15-16.

<sup>4</sup> D. Diderot (*De la poésie dramatique*, in : *Œuvres complètes*, t. VII, éd. J. Assézat, Paris, Garnier Frères, 1875, p. 313) veut « discuter au théâtre les points de morale les plus importants » ; A. Houdar de La Motte (*Discours sur Homère*, in : *Œuvres de M. Houdar de La Motte*, vol. 2, Paris, chez Prault l'aîné, 1754, p. 90) reconnaît l'importance de la morale qui « est nécessaire dans un

esthétique sert *grosso modo* à renforcer l'effet didactique de l'ouvrage, car « le plaisir prépare le cœur à la persuasion »<sup>5</sup>. D'après Marmontel, le plaisir est l'objectif de la poésie<sup>6</sup>. Grâce à cette fonction on atteint plus facilement la *persuasio* artistique que si l'on voulait y arriver par une simple moralisation. La troisième fonction rhétorique, le *mouere*, va nous intéresser particulièrement pour deux raisons. Liée à l'affectivité de l'homme, d'abord elle remet en question le caractère raisonnable de la pensée du siècle des philosophes et puis, elle permet d'expliquer pourquoi l'esprit artistique du XVIII<sup>e</sup> siècle se laisse séduire par l'esthétique de la mélancolie. Celle-ci est un terme indéfinissable car, d'après L'*Encyclopédie*, « on peut en compter autant de sortes qu'il y a des personnes qui en sont atteintes »<sup>7</sup>.

On trouve sa définition précise, sa genèse et la façon de la soigner dans le dictionnaire de Chicaneau de Neuville paru dans les années soixante du XVIII<sup>e</sup> siècle :

La mélancolie est une des quatre humeurs qui entrent dans la constitution de l'homme ; c'est une disposition à la tristesse, qui vient d'un sang desséché ou appauvri, & originairement du vice des solides. Les adversités & la trop grande dissipation des esprits produisent aussi la mélancolie ; & un exercice modéré & un régime convenable en sont le remède<sup>8</sup>.

Parmi les causes de la mélancolie mentionnées par l'*Encyclopédie*, les plus importantes sont « les peines d'esprit, les passions, & sur-tout l'amour & l'appétit vénérien non satisfait »<sup>9</sup>. Pour souligner que la mélancolie n'est pas un phénomène récent, mais qu'il a été diagnostiqué par les médecins en Antiquité, l'*Encyclopédie*, à l'article des symptômes de la mélancolie, se réfère à l'autorité d'Hippocrate qui affirme : « Si la tristesse & la crainte durent long-tems, c'est un signe de *mélancholie* prochaine [...], si quelque partie est engourdie & que la langue devienne incontinente, cela annonce la *mélancholie* »<sup>10</sup>. Bien qu'elle soit incommode ou désagréable, la mélancolie n'est pas une maladie dangereuse et, qui plus est, d'après l'*Encyclopédie*, elle peut procurer du plaisir lorsque quelqu'un dans son délire se croit roi, empereur et en ressent une satisfaction. À part le régime convenable, mentionné par Chicaneau de Neuville comme remède contre la mélancolie et que l'*Encyclopédie* elle aussi trouve efficace,

---

poème » ; L.-S. Mercier (*Du théâtre*, Amsterdam, Harrevelt, 1773, p. 220) affirme que le poète « doit s'enflammer pour la vérité, être enthousiaste de toute vertu ».

<sup>5</sup> *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1751, t. 12, p. 837 ; University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project, éd. R. Morrissey, URL : <http://encyclopedia.uchicago.edu/>.

<sup>6</sup> J.-Fr. Marmontel, *Poétique française*, t. I, Paris, Lesclapart, 1763, p. 78.

<sup>7</sup> *Encyclopédie*, op. cit., t. 10, p. 308.

<sup>8</sup> D.-P. Chicaneau de Neuville, *Dictionnaire philosophique, ou Introduction à la connoissance de l'homme*, Paris, Durand et Guillyn, 1762, p. 384.

<sup>9</sup> *Encyclopédie*, op. cit., t. 10, p. 308.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 309.

celle-ci souligne qu'il faut se concentrer sur l'esprit qui doit être soigné en premier lieu<sup>11</sup>.

En tant que théoricien de l'art, Diderot va plus loin que Diderot encyclopédiste. Or, la mélancolie n'est pas pour lui un état maladif, mais la disposition de l'âme à la tristesse, la capacité de trouver une sorte de joie dans les larmes qu'on verse en apprenant les funestes histoires des héros malheureux. Dans son *Éloge de Richardson*, il retrouve dans les ouvrages du romancier anglais qui lui « a laissé une mélancolie qui [...] plaît et qui dure »<sup>12</sup>, les émotions qui font pleurer le lecteur et, par conséquent, procurent à son âme la satisfaction d'avoir accédé à une communauté de personnes sensibles qui réagissent aux maux éprouvés par les héros fictifs. En effet, on souffre avec ceux qui se trouvent dans une situation douloureuse :

Hommes, venez apprendre de lui à vous reconcilier avec les maux de la vie ; venez, nous pleurerons ensemble sur les personnages malheureux de ses fictions, et nous dirons : « Si le sort nous accable, du moins les honnêtes gens pleureront aussi sur nous ». Si Richardson s'est proposé d'intéresser, c'est pour les malheureux. Dans son ouvrage, comme dans ce monde, les hommes sont partagés en deux classes : ceux qui jouissent et ceux qui souffrent. C'est toujours à ceux-ci qu'il m'associe ; et sans que je m'en aperçoive, le sentiment de la commisération s'exerce et se fortifie<sup>13</sup>.

La question qui va nous intéresser dans le présent article est celle de savoir comment la dernière fonction rhétorique, apparemment inutile dans le siècle de la primauté de la raison qui est une « faculté naturelle dont Dieu a pourvu les hommes, pour connoître la vérité »<sup>14</sup>, sert dans la littérature à réaliser la *persuasio* artistique. Quelle fonction y remplit la mélancolie et pourquoi peut-on la qualifier de paradoxale ? Pour répondre à ces questions, on a choisi un roman épistolaire, *Ainsi finissent les grandes passions ou les Dernières amours du chevalier de...*, paru en 1788. Son auteur est Loaisel de Tréogate, « médiocre et fécond romancier », un écrivain « dont l'historien de la littérature doit se soucier [parce que] toute son œuvre exprime la sensibilité à la mode » au siècle des Lumières<sup>15</sup>. Loaisel concède à ses héros une sensibilité particulièrement disposée à tomber dans le piège de la mélancolie. Celle-ci est commune aux œuvres de Loaisel dont les titres annoncent déjà son eshétisme sensualiste : *Aux âmes sensibles*, *L'amour arrange tout*, *Valrose, ou les Orages de l'amour*, ou bien *Héloïse et Abélard ou les Victimes de l'amour galant et moral*.

<sup>11</sup> Robert Burton, s'inspirant de Galien, suggère la supériorité des exercices physiques par rapport aux spirituels : « L'exercice physique permet d'expulser les excréments par la transpiration et autres vapeurs imperceptibles ; si bien que Galien va jusqu'à le préférer à toute méditation », *Anatomie de la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 242-243.

<sup>12</sup> D. Diderot, *Éloge de Richardson*, in : *Œuvres*, éd. A. Billy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1063.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1062.

<sup>14</sup> *Encyclopédie*, op. cit., t. 13, p. 773.

<sup>15</sup> *Dictionnaire des Lettres françaises*, éd. G. Grente, F. Moureau, Paris, Fayard, 1995, p. 784.

La mélancolie ne concerne pas uniquement ses personnages de romans, mais Loaisel fait croire au lecteur que cet état d'âme le caractérise aussi lui-même. En effet, dans la préface à un recueil de ses nouvelles, *Soirées de mélancolie*, Loaisel avoue se trouver dans un état d'âme particulier lors de leur composition : « Si je suis triste & sombre, il est indubitable que ce n'est pas sans un motif puissant, sans une cause invincible, qui m'éloigne des jeux & des ris »<sup>16</sup>. L'auteur prétend qu'il écrivait les *Dernières amours* sans joie aucune. Les larmes de ses protagonistes qui coulent en abondance résultent de l'intention de nous convaincre qu'il existe une puissante affinité psychologique entre l'auteur et le héros romanesque. Quel est l'objectif de cette démarche ? Et quel rôle jouent les larmes que les lecteurs de ses ouvrages doivent savoir verser ? Déjà, dans la préface à un des contes, l'auteur précise à quel public ce texte est destiné : « Enfants chéris de la nature, vous qui savez aimer, vous attendrir et verser des larmes ; âmes douces et sensibles »<sup>17</sup>.

La mélancolie que Diderot, dans ses ouvrages théoriques, cherche à savourer et dont l'esthétique des Lumières profite de bon gré pour faire pleurer les héros littéraires<sup>18</sup>, constitue le creux générique de la conception du personnage de Loaisel de Tréogate. Bien évidemment, la disposition du protagoniste à la tristesse n'est pas due au hasard, mais strictement liée à la troisième fonction rhétorique, le *mouere*. En effet, parmi les trois « preuves administrées par le moyen du discours » désignées par Aristote, Loaisel choisit celles qui consistent dans « les dispositions où l'on met l'auditeur »<sup>19</sup>. L'objectif est de faire éprouver une affection au lecteur de l'ouvrage. Comme « les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements »<sup>20</sup>, si l'on réussit à nous introduire dans une profonde mélancolie, la voie est ouverte à la persuasion recherchée par l'orateur ou l'écrivain<sup>21</sup>. Les passions dont se sert la rhétorique « ne portent pas sur la cause, mais ne concernent que le juge »<sup>22</sup>. En même temps, Loaisel est conscient que la sensibilité de l'époque exige que les larmes des héros coulent à profusion. Regardons de plus près les motifs qui poussent le héros tréogatien à pleurer.

Pendant une soirée passée chez la baronne De S, le chevalier dont on ignore le nom, fait la connaissance d'une jolie veuve, madame de V. Son identité aussi

<sup>16</sup> *Soirées de mélancolie*, Amsterdam, Arkstée, Mercus, 1777, Préface, p. VIII.

<sup>17</sup> J.-M. Loaisel de Tréogate, *Les Regrets*, in : *Nouvelles françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. J. Hellegouarc'h, t. II, Paris, Le Livre de poche, 1994, p. 446.

<sup>18</sup> L'*Encyclopédie* (*op. cit.*, t. I, schéma de la p. liii) opère une division assez stricte entre trois facultés humaines qui font l'entendement : la mémoire, la raison et l'imagination. Celle-ci comprend la poésie qui contient non seulement les vers lyriques, mais aussi la tragédie et le roman. Le personnage poétique désigne donc le personnage romanesque.

<sup>19</sup> Aristote, *Rhétorique*, I, 1356a, éd. M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Gallimard, 2007, p. 22.

<sup>20</sup> *Ibid.*, II, 1378a, p. 108-109.

<sup>21</sup> *Ibid.*, I, 1356a, p. 23.

<sup>22</sup> *Ibid.*, I, 1354a, p. 17.

nous sera inconnue, sauf le prénom, Eugénie, qui apparaît quelques fois dans le roman. À partir de ce moment-là, les passions du chevalier commencent à s'enflammer. L'objet de ses soupirs ne lui offre que la sympathie que le protagoniste accepte. Ensuite, il prononce un véritable hymne en l'honneur de l'amitié pour mettre en valeur la supériorité de ce sentiment par rapport à l'amour :

Toujours paisible, l'amitié ne connoît point les inégalités ; c'est l'immortelle qui n'a pas l'éclat de la rose, mais dont le doux coloris ne se ternit point. Toujours tendre, toujours attentive, elle guérit les plaies de l'ame en y versant le beaume continuel de la consolation ; c'est une flamme légère et active qui échauffe le cœur sans le brûler, qui l'épure, le remplit, et répand une douceur ineffable sur tous les momens de notre existence. L'amour n'a qu'une sorte de jouissances, l'amitié en a mille. Enfin, ce dernier sentiment me paroît si supérieur à l'autre, si grand, si sublime, quand c'est vous, madame, qui l'inspirez, qu'il est le seul que je veuille éprouver désormais<sup>23</sup>.

La relation appelée « amitié » ne réside pas longtemps dans le cœur du chevalier et doit vite céder la place aux troubles de son âme qui éclatent. L'absence d'Eugénie fait découvrir au chevalier de nouveaux sentiments qu'il n'est pas capable de définir. En effet, en se souvenant de l'« aimable visage » qui lui « répond par un sourire charmant », de l'« esprit qui ne ressemble à aucun autre », d'une « bonté, qui n'est pas d'une mortelle ; [d'une] sensibilité, source pure de toutes les affections douces ; [d'un] cœur, fait exprès pour servir de temple à l'amitié » (AF I, 47), au lieu d'éprouver de la joie qui devrait dominer son âme, il se rend compte qu'une passion inédite s'empare de lui.

Or, « tout manque à [sa] satisfaction » (AF I, 46). Le chevalier est conscient que la déstabilisation émotionnelle qu'il est en train de vivre est une « situation extraordinaire », mais en même temps équivoque : d'un côté, il n'est pas capable de définir ce nouveau sentiment qui « occupe toutes les avenues de [son] ame » ; de l'autre, il ne lui est point « étranger » (AF I, p. 47). Le protagoniste se rend compte de la disposition de l'âme humaine « où le contentement et la paix devroient résider uniquement » et souffre de la position paradoxale où il se trouve. Au lieu du calme et de la satisfaction, il observe en lui des émotions négatives dont il ne connaît pas la cause : l'inquiétude, l'agitation et l'ennui. Agissant sur le héros, ces émotions font apparaître le facteur décisif dans la technique narrative de Loaisel, les larmes, qui constituent une sorte de couronnement du *pathos* au service du *mouere*. Lorsque l'orateur ou le poète les fait intervenir dans son discours ou dans son texte, on n'est plus capable de nier la sincérité de ses intentions. Effectivement, derrière le masque d'embarras dont il recouvre le visage de son héros, l'auteur cache une intrigue rhétorique adroite

---

<sup>23</sup> J. M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions, ou les Dernières amours du chevalier de...*, Paris et Lausanne, au Café Littéraire, 1789, t. I, p. 35. Dans la suite de notre article les nombres entre parenthèses renvoient aux numéros de pages de cette édition : tome I – AF I, tome 2 – AF II.

qui n'est pas inhabituelle au siècle des Lumières et qu'Anne Coudreuse définit de la façon suivante :

Le pathétique n'est pas un procédé comme les autres car il n'est pas réversible ; on ne peut donc pas en annuler immédiatement l'effet [...]. Le pathétique introduit des dérèglements dangereux dans les belles symétries de l'argumentation rhétorique, car il s'approprie « les esprits et les âmes » qui ne sont plus disponibles pour la savante balistique du débat contradictoire. Dans les feux croisés de la rhétorique, le pathétique fait l'effet d'un gaz asphyxiant – lacrymogène – qui empêche ceux qu'il saisit de relancer la balle<sup>24</sup>.

Manifestation physique de la mélancolie du personnage, les larmes ne disparaissent plus et commencent à influencer sur la sensibilité du lecteur. Tout en restant dans le domaine affectif du protagoniste, elles enrichissent de plus en plus la technique narrative. En effet, dans la lettre 10, composée par le héros qui a passé une nuit blanche parce qu'il avait eu l'impression qu'Eugénie se sentait mal, il lui avoue l'inquiétude qu'il éprouve (AF I, 49). Maintenant il attend un mot susceptible d'adoucir la cuisante incertitude qui le dévore. Mais seules les illusions sont là pour nourrir son cœur :

Dissipez mes alarmes, elles sont en vérité très-vives ; je ne sais quelle idée douloureuse se mêle perpétuellement au délice de penser à vous : délivrez-moi de cette tristesse qui me tue. Un mot, un seul mot suffira, tranquilliserai mon esprit. Pour mon cœur,... il doit se pénétrer dans le silence des attraits du beau, des charmes de la vertu. L'ombre de l'oubli doit cacher tous ses mouvements. Il faut qu'il se familiarise avec les illusions, qu'il s'occupe à les retenir sans cesse, et jouisse du bonheur qu'elles donnent pour ne pas mourir de la privation de celui dont elles tiennent la place (AF I, 49-50).

Dans la lettre 11, le héros observe une passion indéfinissable s'accroître en lui jour après jour. Le processus dont il est sujet influence tout son être : la sphère de ses sentiments et celle de sa raison. La première ravagée par « un feu interne qui n'est pas de nature à s'éteindre jamais » brûle et grandit dans les entrailles du malheureux protagoniste dont l'« humeur s'altère ». L'autre est mise en pièces parce que ses éléments constitutifs, les idées, « circulent péniblement et confusément » dans le cerveau du héros. Les soupirs et les larmes le rendent incapable de définir son identité, il avoue ne plus se reconnaître. Expliquer les sentiments qui brouillent son esprit dépasse ses capacités intellectuelles. La perturbation de son âme atteint le point culminant au moment où au lieu de confesser à Eugénie ce qu'il sent pour elle, il lui demande, rhétoriquement, de déterminer cette affection dont il n'arrive pas à saisir la nature. « Je l'ignore », confesse-t-il avec perplexité. Pourtant, le protagoniste n'est pas assez ravi pour négliger son style dont une litote – conventionnelle il est vrai – « quel que soit ce nouveau sentiment, il ne doit pas vous déplaire » (AF I, 50), constitue un exemple parmi d'autres. Sommes-nous là en présence de passions sincères ? Il

<sup>24</sup> A. Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1999, p. 99.

semble que c'est plutôt une technique adroite de l'auteur qui cherche à réaliser la *persuasio*. Par ailleurs, le protagoniste se met sous un jour favorable parce que, grâce aux émotions éprouvées, il se perfectionne : elles font naître en lui « des mouvemens dont [son] ame croit pouvoir s'honorer » et suscitent en lui plus de respect pour Eugénie. L'afflux des passions l'amène donc à une observation rationnelle : « Si c'est de l'amour, l'amour est donc la perfection de l'amitié, puisqu'en vous aimant plus, je vous respecte davantage » (AF I, 51).

La mélancolie du protagoniste augmente dans différentes circonstances. En effet, il ne pleure pas uniquement pour manifester son amour. On peut dire que presque chaque opportunité est bonne pour se montrer sensible et verser des larmes. Un jour, il rend visite à un gentilhomme du voisinage, où il a l'occasion d'observer les enfants du hôte. Il admire leur naturel qui l'impressionne, lui fait évoquer son enfance heureuse et nous fait penser au « bon sauvage » rousseauiste : « En observant le bon naturel de ses enfans, leur docilité, leur douceur, leurs manières ingénues et même un peu rustiques, je me disois en soupirant : 'C'est ainsi que je fus élevé', et j'avois de la peine à retenir mes larmes » (AF I, 122). Paradoxalement, le « bon » n'équivaut pas du tout au « sauvage ». Noble, formé et expérimenté, le gentilhomme « sait avoir des mœurs, aimer son roi et adorer le Dieu de ses pères » (AF I, 115) et transmet sa sagesse à ses enfants. La mélancolie subsiste bien que sa cause directe n'existe plus. En effet, non seulement le héros quitte le gentilhomme « avec un grand serrement de cœur », mais cet état d'âme devient plus violent lorsqu'il s'éloigne de la maison de son ami. Les enfants qu'il observe éveillent dans son esprit le souvenir de son enfance, qui bien évidemment va provoquer un torrent de larmes. Cette fois Eugénie joue le rôle de consolatrice et, touchée par la confession du héros qui lui rappelle des souvenirs pareils, se laisse entraîner dans ses larmes vers une charmante scène érotique :

Je repassois dans mon esprit les circonstances les plus attendrissantes de mes jeunes années ; je les comparois à ce que je venois de voir, et ces idées m'oppressoient. — Madame de V... s'en est aperçue à notre retour ; mes yeux étoient humides. Elle m'en a demandé la cause. « Je pense à ces aimables enfans que nous venons de quitter, lui ai-je dit ; je fus élevé comme eux dans une maison de paix ; j'avois comme eux le meilleur des pères. J'eus aussi une mère tendre et une sœur chérie ; ils sont morts... Je n'ai plus que des cendres à visiter et des larmes à répandre dans le lieu de ma naissance : je possédois aussi un petit manoir au milieu des champs, un petit bois, un petit verger. Ces biens touchans, ces jours si doux sont perdus pour moi ; ils n'existent plus que dans ma mémoire, qui se perdra bientôt elle-même dans l'abîme du tems. Mes bons parens, et leur fils et leur malheureux fils, seront oubliés sur la terre... Personne ne se souviendra de nous... » — Là, je me suis mis à fondre en larmes. Eugénie, sans me répondre, y mêloit les siennes, et m'accabloit de baisers. « Je sens, m'a-t-elle dit enfin, je sens comme toi de pareilles pertes ; mais je suis bien malheureuse, si je ne puis les remplacer ». À ces mots, je l'ai pressée sur mon cœur (AF I, 122-124).

Au lieu d'adoucir le chagrin du chevalier, la tendresse d'Eugénie déclenche un vrai déluge de larmes. Ce qui change, c'est uniquement leur cause. Le prota-

goniste arrive au moment où non seulement les tristesses, mais aussi les événements heureux le font pleurer. Il devient dépendant des larmes. Il commente cet instant de douceur :

Mes larmes sont venues avec plus d'abondance, et ce n'étoit plus le souvenir de ma famille qui les faisoit couler. Cette image affligeante s'effaçant même peu-à-peu, et faisant place au charme unique de tenir dans mes bras ma belle maîtresse, de jouir de sa belle ame, de sa sensibilité, je ne pleurois plus que de reconnaissance et de plaisir (*AF I*, 124).

Les larmes du héros n'apparaissent pas uniquement en présence d'Eugénie, mais c'est le développement de l'intrigue qui le justifie. En effet, l'attitude de son amante a changé : elle coquette d'autres hommes, parle à notre protagoniste sur un ton d'aigreur, lui inspire de la jalousie. Les larmes qu'il verse expriment alors la souffrance d'un amant déçu. Le voici retiré dans un bois, au bord d'une fontaine, en proie au désordre des passions :

« Il me faudra fuir des lieux où ma seule présence autrefois faisoit naître les plaisirs ; et emporter l'affreuse idée d'y répandre la joie par mon éloignement ». — À ces mots, un soupir douloureux m'a coupé la parole ; des larmes sont tombées de mes yeux, et c'étoit pour moi une sorte de soulagement de les sentir et de les regarder couler ; mais en les voyant se mêler et s'enfuir avec les eaux de la fontaine, je disois : pourquoi la douleur ne passe-t-elle pas aussi rapidement que ces marques visibles de la plaie profonde qu'elle creuse et nourrit dans mon sein ? Hélas ! Peut-être va-t-elle s'attacher à mon existence ! Peut-être sera-t-elle la compagne de mes jours jusqu'au moment où mon corps ira se confondre dans l'immensité des êtres, comme ces pleurs vont se perdre dans l'immensité des eaux ! Peut-être l'unique occupation de mon esprit désormais, sera-t-elle de se représenter continuellement celle qui m'avoit paru mériter un culte, métamorphosée en une mortelle ordinaire ! Peut-être suis-je condamné à mésestimer ce que j'honorais, à détester, regretter, plaindre et adorer toute la vie, l'objet autrefois le plus digne de servir de modèle aux tendres amantes, et le moins fait pour s'avilir par l'inconstance et l'infidélité (*AF II*, 16-18).

La fonction suivante des larmes, libératrice, nous mène vers une autre utilité qu'elles représentent : elles invitent le héros à une réflexion sur son existence. Il envisage son avenir à travers des interrogations et surtout des exclamations qui traduisent le trouble de son âme et l'incertitude, renforcée par la répétition de l'adverbe 'peut-être', qu'il éprouve devant l'inconnu. En se demandant si sa vie sera désormais vouée à la souffrance, il en arrive à sa relation avec Madame de V... pour supposer avec désillusion des états psychiques contradictoires : le respect et la haine, le regret et l'amour. Mais la plus poignante dans cette vision du futur est sans doute la nécessité de démystifier celle qu'il tenait pour une déesse. Chose étonnante, la présumée infidélité de sa bien-aimée le conduit à des sentiments presque masochistes qui la lui font disculper, comme si l'inconstance était étrangère à la volonté d'Eugénie :

L'idée même de son infidélité, toute horrible qu'elle me fût, prenoit au fond de mon ame un caractère d'intérêt, et même de tendresse, qui me la rendoit plus chère encore [...]. « Objet de mon adoration, disois-je ! Oui, tu le seras toujours, et tu ne cesseras point d'en être digne. Si tu



me trahis, tu seras emportée par un ascendant que tu n'auras pu vaincre, et ce ne sera jamais volontairement que tu pourras te résoudre à violer la foi des sermens » (AF II, 46).

Quelques heures plus tard, après un entretien avec un sage désabusé par la vie et l'amour, le chevalier erre dans les environs de la demeure de son amante. Tout à coup, quelqu'un lui saute au cou et voici un nouveau spectacle larmoyant :

Nous sommes restés muets, immobiles, et presque inanimés, jusqu'à ce que l'abondance de ses larmes, inondant mes joues et pénétrant jusqu'à mon cœur si resserré par la tristesse, l'eût enfin assez dilaté pour le remplir peu-à-peu de je ne sais quoi de balsamique et de divin, qu'il me sembloit qu'un être environné de gloire et descendu des cieux au même moment, faisoit couler goutte à goutte dans toutes ses blessures... « J'ai donc retrouvé mon Eugénie », lui ai-je dit tout bas ; et elle a continué de pleurer. Ô mon ami ! Quels tourmens ne souffrirait-on pas, ne désirerait-on point de souffrir, quels maux ne seroient pas un bien, si de pareils instans en étoient toujours le prix ? — Nous sommes rentrés au château appuyés l'un sur l'autre, joyeux et satisfaits comme au tems de nos premières amours. J'ai chassé devant moi les noires pensées de l'avenir ; les soupçons ont disparu ; la paix est rentrée dans mon cœur. Eugénie m'aime toujours (AF II, 47-48).

Les larmes servent aussi à nouer un contact direct avec la bien-aimée, ou, en cas de son absence, avec les objets qui lui appartiennent. L'oncle d'Eugénie vient de mourir, elle part à Strasbourg pour régler les affaires de la succession. Le héros adresse à Eugénie une lettre dans laquelle il exprime le plaisir qu'il éprouve lorsque, après être entré dans l'appartement de son amante, il prend un contact direct avec ses objets personnels. Le chevalier avoue avec sincérité la façon dont il traite les habits de Madame de V :

La porte de ton appartement venoit de s'entr'ouvrir ; je n'ai pu me défendre d'y entrer. Le déshabillé que tu quittas la veille ; des gazes, des rubans que tes femmes avoient oublié de ranger, étoient épars sur ta toilette. Je me suis approché, me suis mis à genoux, et dans une sorte de délire qui a duré près d'un quart d'heure, je les ai couverts de baisers et de larmes, les prenant, les reprenant l'un après l'autre, te voyant, te respirant toute entière, dans chaque chose qui avoit servi à ta parure (AF II, 71-72).

Regardons encore un autre aspect de l'état émotionnel du héros. Chaque larme qu'il verse ou, pour mieux dire, chaque crise de mélancolie est causée par un facteur différent. On peut s'imaginer que le lecteur ressemble à un visiteur d'un salon de peinture singulier. Il se promène dans une galerie présentant les tableaux qui illustrent différentes nuances de la mélancolie. Sur chaque toile figure un personnage en larmes ayant des causes diversifiées. Le peintre aurait estimé difficile, voire impossible à réaliser la tâche de reproduire avec la couleur toutes ces causes. L'écrivain est dans une position plus avantageuse parce que non seulement l'espace, mais aussi le temps est à son service. En effet, par les mots il communique plus que le peintre à l'aide du pinceau. Dans ce contexte l'histoire de notre chevalier est décrite comme un cycle de tableaux qui nous font voir les facettes successives de sa personnalité. Selon l'abbé Dubos, la tragédie n'est qu'une série de peintures représentant les états émotionnels du héros :

une Tragédie renferme une infinité de Tableaux. Le Peintre qui fait un Tableau du sacrifice d'Iphigénie ne nous représente sur la toile qu'un instant de l'action. La Tragédie de Racine met sous nos yeux plusieurs instans de cette action, et ces differens incidens se rendent réciproquement les uns les autres plus pathétiques. Le Poëte nous presente successivement pour ainsi dire cinquante Tableaux qui nous conduisent comme par dégrez à cette émotion extrême, laquelle fait couler nos larmes. Cinquante Scènes qui sont dans une Tragedie doivent donc nous toucher plus qu'une seule Scène peinte dans un Tableau ne sçauroit faire. Un Tableau ne represente même qu'un instant d'une Scène. Ainsi un Poëme entier nous émeut plus qu'un Tableau, bien qu'un Tableau nous émeuve plus qu'une Scène qui représenteroit le même événement, si cette Scène étoit détachée des autres, et si elle étoit luë sans que nous eussions rien vû de ce qui l'a précédée. — Le Tableau ne livre qu'un assaut à notre ame, au lieu qu'un Poëme l'attaque durant long temps avec des armes toujournouvelles<sup>25</sup>.

Dubos met à profit le fait que la « peinture se sert de l'œil pour nous émouvoir » et que la « vûë a plus d'empire sur l'ame que les autres sens »<sup>26</sup>. Il faut donc raconter une histoire de façon concrète et suggestive de sorte que le lecteur puisse voir ce qu'il lit et par là se laisser guider par les émotions. Les larmes du protagoniste, symptôme visuel de l'état de son âme, deviennent dans ce cas une preuve de sa sincérité et un signe rhétorique censé agir sur l'affectivité du destinataire. Loaisel de Tréogate se sert donc de la peinture dans le roman afin d'atteindre la *persuasio* artistique, en l'occurrence de faire pleurer le lecteur. L'écrivain semble appliquer la méthode décrite par Dubos qui consiste à graver dans l'imagination du lecteur des figures sensibles capables de le « toucher » et de l'« intéresser » :

Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne sont que des signes arbitraires. Il faut en suite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, et qu'elles y forment ces Tableaux qui nous touchent et ces Peintures qui nous interessent<sup>27</sup>.

Le roman de Loaisel ressemble alors à la tragedie aussi bien qu'à la peinture qui décrivent les souffrances de son héros. Une telle démarche, liée aux qualités picturales de l'écriture, est « essentielle dans l'esthétique romanesque et dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>28</sup>.

Or, cette démarche sape en même temps la vraisemblance de l'histoire. Les larmes qui coulent à chaque occasion privent en effet le protagoniste de son authenticité psychologique. Mais l'objectif de Loaisel est d'une autre nature que de publier un récit expressif. Ce qui compte pour lui, c'est l'impression. Pour cette raison l'expressivité de ses personnages peut être exagérée jusqu'à l'artifice et, paradoxalement, elle a un but impressif, profondément rhétorique.

<sup>25</sup> J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. Première Partie*, Paris, Jean Mariette, 1719, p. 384-385.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>28</sup> A. Coudreuse, *op. cit.*, p. 85.

L'état mélancolique du personnage malheureux est causé bien évidemment par sa situation sentimentale aussi bien que par sa construction psychique. Mais une telle présentation du protagoniste est avant tout une démarche adroite de l'auteur conscient que « les larmes d'un inconnu nous émeuvent même avant que nous sachions le sujet qui le fait pleurer »<sup>29</sup>. C'est une contradiction dans l'esthétique des Lumières, en apparence favorable à la raison et basée sur sa fonction didactique. En réalité, c'est le *mouere* qui prend la position dominante dans les œuvres d'art afin de réaliser la *persuasio* artistique.

Pour ne pas être accusé de malhonnêteté vis à vis des lecteurs, Loaisel de Tréogate les avertit que, dans la conception de son personnage, il existe un procédé rhétorique. En effet, dans la lettre 48 du livre II, l'auteur donne la voix à son protagoniste pour exprimer son idée de la persuasion basée sur la sensibilité, celle du lecteur et celle du héros romanesque, qui peut s'employer comme une technique argumentative :

J'accuse la nature qui mit un si grand fond de sensibilité dans mon cœur, sans y joindre les moyens de la manifester, avec ces qualités brillantes dont on aime de la voir accompagnée. Il est vrai que les hypocrites de sensibilité qui sont en grand nombre, savent mieux que les autres en imposer par des dehors séduisants. L'homme sensible se montre tel qu'il est, et il se plie difficilement aux formes élégantes et recherchées de la société ; l'homme qui ne l'est point, mais qui cherche à le paroître, étudie, compose ses manières, et leur donne le vernis qu'il veut dans le silence des passions. Faut-il que l'avantage de plaire par des grâces extérieures soit un résultat de l'art ! Et que cet art charmant, à la vérité, soit cependant l'ouvrage des cœurs froids ! Adieu, mon Eugénie ! écris-moi, dis-moi que je te suis cher ; que tu me seras fidelle ; que tu ne veux point le malheur de ton ami<sup>30</sup>.

Celui qui est vraiment sensible ne sait pas manipuler. Si l'on regarde deux personnes, celle qui passe pour sensible et celle qu'on considère comme hypocrite, on arrive à la conclusion que la première est dépourvue de toute sensibilité et que l'autre en déborde. C'est une mélancolie paradoxale qui, entre les mains de l'écrivain, devient un instrument efficace de persuasion. Le héros affirme qu'il ne sait pas exprimer sa sensibilité, et en réalité, il le fait tout le temps.

Au niveau esthétique, le héros de Loaisel de Tréogate ne constitue-t-il pas une réponse au souhait de Jean-Jacques Rousseau : « Ne seroit-il pas à désirer que nos sublimes Auteurs daignassent descendre un peu de leur continuelle élévation et nous attendrir quelquefois pour la simple humanité souffrante, de peur que n'ayant de la pitié que pour des Héros malheureux, nous n'en ayons jamais pour personne ? »<sup>31</sup> Or, selon Rousseau, l'homme qui « tient de bien près à chacun de nous » nous touche et attendrit, contrairement aux héros courageux et vertueux. C'est dans la faiblesse du protagoniste que Rousseau voit la source des

<sup>29</sup> J.-B. Dubos, *op. cit.*, p. 37.

<sup>30</sup> J. M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, *op. cit.*, t. II, p. 73-74.

<sup>31</sup> J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 29.

émotions éprouvées par le public<sup>32</sup>. Pour être plus véritable, l'auteur affirme se trouver dans un état mélancolique, sachant que d'après l'esthétique de l'époque « pour faire pleurer les autres il faut être affligé »<sup>33</sup>.

Au niveau rhétorique, dans l'ouvrage de Loaisel, ce sont la manière de créer le personnage et la façon dont celui-ci s'exprime qui jouent le rôle décisif. Par contre, l'histoire racontée est réduite au minimum parce qu'elle ne persuade pas. Ce sont les larmes, symptôme de la sincérité, qui confirment la vérité de ce que le héros vit. L'absence d'une action rapide et complexe, les longues descriptions des états d'âme du protagoniste renforcent la mélancolie qui devient le facteur essentiel de la *persuasio* artistique.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> J.-B. Dubos, *op. cit.*, p. 395.