

THÉÂTRALITÉ ET ART DU DIALOGUE DANS *LES AMOURS DU CHEVALIER DE FAUBLAS* (1787-1790) DE LOUVET DE COUVRAY

Les romanciers du XVIII^e siècle semblent avoir considérablement emprunté au théâtre afin de renouveler la poétique d'un genre dont les multiples formes témoignent de sa malléabilité. Le roman puise dans le théâtre où il trouve une matière pour le contenu (caractères, type de scène, sujets et visée morale) et pour la forme de son récit (effacement du narrateur au profit du dialogue entre les personnages). Néanmoins, le cas du roman-mémoires est, suivant cette perspective, tout à fait singulier, puisqu'il appartient à une catégorie de romans qui paraît la plus éloignée du genre dramatique. C'est pourquoi la théâtralité du roman-mémoires repose sur un paradoxe selon lequel un récit du « moi », qui se veut intime – narration à la première personne par un « je » qui raconte sa vie sous forme de mémoires –, s'ouvre au spectaculaire. Mais si la théâtralité de ce type de roman se manifeste à différents niveaux, celle des dialogues mérite une attention particulière dans *Les Amours du chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray.

En effet, la théâtralité de ce roman-mémoires repose, entre autres, sur la surabondance des dialogues qui allège et agrmente la lecture des mille soixante-trois pages de l'édition Gallimard. « C'est, ce me semble, où le personnage va parler, que l'auteur doit cesser d'écrire¹ », observe Louvet dans la préface de la troisième et dernière partie du roman. À l'exception de cette brève remarque, l'auteur ne donne aucune explication sur l'omniprésence des dialogues dans la narration et revendique les négligences qu'on y trouve, au nom du vrai, du naturel et de la simplicité². Il n'apporte pas davantage d'éclaircissement sur les dialogues dont les répliques sont disposées typographiquement comme dans une pièce de théâtre. À onze reprises, le récit romanesque devient momentanément dialogue théâtral. Le narrateur cesse de raconter et prend place sur scène où l'action se joue. Le passage du roman au théâtre a lieu, semble-t-il, aux moments les plus critiques des aventures de Faublas qui, soit impuissance à raconter la scène, soit désir d'en rendre la tension sensible au lecteur, préfère céder la parole aux acteurs. Dans ces passages, l'auteur paraît « ironiser sur le décalage entre le récit (qui ne sait pas peindre) et le dialogue (qui reproduit la vie)³ ».

Le dialogue est la forme de narration privilégiée chez Louvet qui l'emploie indifféremment pour un échange de quelques répliques ou une conversation qui s'étend sur dix-huit pages. On ne peut évidemment réduire la notion de théâtralité à l'importance numérique des dialogues dans le roman, mais on ne peut pas nier non plus la place considérable qu'ils occupent dans un genre qui habituellement ne déséquilibre pas autant leur rapport avec la narration. Il convient donc d'étudier leur fréquence, leur insertion (présence ou non d'incises), leur forme (intégrés ou détachés du texte), leur contenu (leur sujet), leurs fonctions et, surtout, leurs effets au sein du

¹ Préface de « La Fin des Amours » dans Jean-Baptiste Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, éd. par Michel Delon, [Paris], Gallimard (Folio classique), 1996, p. 50 [Toutes nos citations des *Amours* sont extraites de cette édition].

² « Quant à moi, je crois fermement qu'il n'y a point de naturel sans négligences, principalement dans le dialogue. C'est là que, pour être plus vrai, sacrifiant partout l'élégance à la simplicité, je serai souvent incorrect, et quelquefois trivial. C'est, ce me semble, où le personnage va parler, que l'auteur doit cesser d'écrire ; et néanmoins je me reconnais très fautif, s'il m'est souvent arrivé de permettre que madame de B*** s'exprimât comme Justine, et Rosambert comme M. de B***. » (*Id.*)

³ Préface de Michel Delon dans *Les Amours*, *ibid.*, p. 18.

récit. Ces dialogues n'ont pas une fonction seulement esthétique, mais aussi informative (ils sont indispensables à la compréhension de l'intrigue et à la caractérisation des personnages) et dramatique, lorsqu'ils participent à la progression de l'action. Il s'agira d'abord de distinguer dialogue romanesque et dialogue théâtral afin de déterminer le type de dialogue que Louvet utilise dans *Les Amours*. Est-ce que la présence de dialogues peut justifier à elle seule la notion de « dialogue romanesque » ? Quelles sont les caractéristiques d'un « dialogue théâtral » ? Nous examinerons ensuite les différents types de dialogue en essayant de dégager leurs principales fonctions au sein d'une œuvre où ils occupent un rôle de premier plan. Nous étudierons enfin les onze dialogues théâtraux dont la présence met en évidence le caractère hybride de ce roman qui se plaît à mélanger les tons (comique et tragique), les influences (libertinage et sensibilité) et les genres (roman et théâtre).

DIALOGUE ROMANESQUE ET DIALOGUE THÉÂTRAL

Cette contamination du roman par le théâtre a été saluée dès sa parution (« Une année de la vie de Faublas », en 1787) dans la *Correspondance littéraire* par Jacques-Henri Meister, le successeur de Grimm et Diderot. J.-H. Meister a souligné la « dimension théâtrale de l'ensemble⁴ » à laquelle les dialogues participent indéniablement. Mais leur présence ne saurait suffire à assurer le caractère théâtral de l'œuvre.

On pourrait d'abord penser que l'évolution de la forme des dialogues romanesques constituerait un premier niveau de théâtralité. En effet, on observe, dans les romans du XVIII^e siècle, une augmentation considérable du nombre de dialogues qui d'ailleurs prennent une certaine autonomie par rapport à la narration. L'emploi du discours direct se généralise en même temps que les verbes introducteurs et les incisives tendent à disparaître. Dans l'article « Direct » de ses *Éléments de littérature* (1787), Marmontel préconise la suppression des incisives qui « ralentissent la vivacité du dialogue, et rendent le style languissant où il devrait être le plus animé⁵ ». Quant au « moyen le plus court et le plus sûr d'éviter en même temps les longueurs et l'équivoque », il propose d'utiliser « un caractère qui marquerait le changement d'interlocuteur, et qui ne serait jamais employé qu'à cet usage⁶ », sans pour autant préciser le caractère en question. L'incise est progressivement remplacée par le tiret et/ou l'alinéa. Alors qu'elle est constamment utilisée dans les romans de Crébillon fils⁷ et de Marivaux⁸, elle se raréfie chez

⁴ « Comptes rendus » cités par M. Delon dans la notice des *Amours*, *ibid.*, p. 1115.

⁵ Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, [1787], éd. par Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 412.

⁶ *Id.*

⁷ Les incisives sont présentes dans toutes les répliques des dialogues des *Égarements du cœur et de l'esprit* : « Cependant une Comédie qu'on jouait alors, et avec succès, lui en fournit l'occasion. Elle me demanda si je l'avais vue : je lui répondis qu'oui. L'intrigue, *dit-elle*, ne m'en paraît pas neuve, mais j'en aime assez les détails ; elle est noblement écrite, et les sentiments y sont bien développés ; n'en pensez-vous pas comme moi ? Je ne me pique pas d'être connaisseur, *répondis-je* ; en général elle m'a plu, mais j'aurais peine à bien parler de ses beautés et de ses défauts. Sans avoir du théâtre une connaissance parfaite, on peut, *reprit-elle*, décider sur certaines parties ; le sentiment par exemple en est une sur laquelle on ne se trompe point ; ce n'est pas l'esprit qui le juge, c'est le cœur ; et les choses intéressantes remuent également les gens bornés et ceux qui ont le plus de lumières. [...] » (Claude Crébillon, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2000, p. 81) [C'est nous qui soulignons].

⁸ Les incisives sont également présentes dans les dialogues du *Paysan parvenu* : « Non, non, *lui dis-je alors*, il ne vient personne, mon frère, et c'est à vous à qui l'on parle. À moi ! *reprit-il*. Eh ! pourquoi cela ? Est-ce que vous ne me connaissez plus, mes enfants ? Ne suis-je pas votre père ? Oh ! leur père, tant qu'il vous plaira, *lui dis-je*, mais il

Diderot⁹ et Restif de la Bretonne. Il y a donc une tentative de la part des romanciers d'effacer les liens qui rappellent la présence du narrateur. L'influence du modèle dramatique est peut-être encore plus prégnante dans la seconde moitié du XVIII^e siècle où l'on voit apparaître une pléthore de romans et de contes dramatiques tels que *Jezennemours, roman dramatique* (1776) de Louis Sébastien Mercier ou *Bianca Capello, roman dramatique imité de l'allemand* (1790) de Rauquil-Lieutaud¹⁰, qui est une traduction du roman d'August Gottlieb Meissner.

Mais la forme de ces dialogues, qui cherchent de plus en plus à se détacher typographiquement du récit, n'est pas un critère suffisant pour définir le dialogue théâtral. Selon P. Larthomas, le langage dramatique a une double fonction, parce qu'il s'adresse à la fois à un personnage et à un spectateur :

[...] il est bien vrai que les personnages essaient par leur propos d'agir les uns sur les autres, vivant, en tant que personnages, la même aventure dans le même temps ; mais le but suprême de leurs paroles, telles que les a écrites l'auteur dramatique, est d'agir sur le public, qui, lui, se contente de regarder et d'écouter cette aventure, c'est-à-dire ne la vit pas. Chaque réplique, de ce fait, a une valeur double : elle est apparemment dite pour un ou des interlocuteurs qu'elle doit renseigner, questionner, indigner, séduire, etc., mais en réalité pour des auditeurs silencieux qu'elle feint pourtant d'ignorer. Cette action indirecte sur le public suffit à distinguer le théâtre et les autres arts que l'on peut dire *de représentation* (cinéma, télévision) non seulement des arts proprement *de parole* (conversation et éloquence improvisée), [...] mais surtout des arts proprement écrits. Dans le roman, par exemple, les dialogues ont bien, comme au théâtre, une double fonction, mais [...] le genre est moins pur dans la mesure où le romancier est obligé de ponctuer les paroles de ses personnages de *dit-il, reprit-elle*, etc., éléments qui introduisent immédiatement une temporalité différente et établissent entre l'auteur et son lecteur des liens particuliers.¹¹

P. Larthomas aperçoit donc les deux fonctions essentielles du langage dramatique à l'œuvre dans le dialogue romanesque, qu'il différencie pourtant du premier par la temporalité qu'il introduit. Cette notion de temporalité comme critère de différenciation entre les deux types de dialogue est importante, mais insuffisante, et peut être complétée par les critères définis par Véronique Sternberg :

[...] le dialogue, pour constitutif qu'il soit des genres dramatiques, n'en est pas pour autant l'exclusivité, et sa présence dans un autre type de texte n'est pas nécessairement le signe d'un emprunt à l'esthétique dramatique. L'application du qualificatif « théâtral » demande des critères d'identification plus précis qui justifient pleinement son utilisation. On pourrait ainsi partir du caractère informatif respectif des dialogues de théâtre et

n'est pas décent qu'ils vous appellent de ce nom-là. Est-ce donc qu'il est malhonnête d'être le père de ses enfants ? *reprit-il* ; qu'est-ce que c'est que cette mode-là ? [...] » (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Le Paysan parvenu*, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1992, p. 8) [C'est nous qui soulignons].

⁹ Les répliques du premier dialogue de *La Religieuse* sont amenées par des verbes introducteurs : « Elle me dit : Et qu'avez-vous, ma chère enfant ? (Elle savait mieux que moi ce que j'avais.) Comme vous voilà ! Mais on n'a jamais vu un désespoir pareil au vôtre, vous me faites trembler. Est-ce que vous avez perdu monsieur votre père ou madame votre mère ? » Je pensai lui répondre, en me jetant entre ses bras. « Eh ! plutôt à Dieu !... » je me contentai de m'écrier : « Hélas ! je n'ai ni père, ni mère ; je suis une malheureuse qu'on déteste et qu'on veut enterrer ici toute vive. » Mais, quelques pages plus loin, les répliques n'ont plus d'incises et le dialogue se détache de la prose : « [...] Voulez-vous faire profession ? / – Non, madame. / – Vous ne vous sentez aucun goût pour l'état religieux ? / – Non, madame. – Vous n'obéirez point à vos parents ? / – Non, madame. / – Que voulez-vous donc devenir ? / – Tout, excepté religieuse. Je ne le veux pas être, je ne le serai pas. / – Eh bien ! vous ne le serez pas. Voyons, arrangeons une réponse à votre mère... » (Denis Diderot, *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier Frères (Classiques Garnier), 1962, p. 237 et 243).

¹⁰ Rauquil-Lieutaud, *Bianca Capello, roman dramatique imité de l'allemand*, Paris, Didot l'aîné, 1790, 2 vol.

¹¹ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF (Quadrige), 2007 [1972], p. 255.

de roman : alors que le dialogue dramatique doit faire passer toutes les informations nécessaires à une bonne intelligence de l'intrigue – parfois au prix de l'artifice –, le dialogue de roman, lui, peut s'autoriser le luxe d'une fonction exclusivement esthétique : la narration prenant en charge les informations que le lecteur doit posséder, le passage dialogué se limitera aux répliques les plus significatives, les plus denses, de la conversation rapportée.¹²

Véronique Sternberg propose alors « un triple critère de théâtralité du dialogue inséré dans une narration : lorsque ce dernier donne l'impression d'une relative indépendance par rapport au texte narratif », d'abord « par sa longueur », ensuite « par l'absence d'incises du type " dit-il " » et enfin « par une technique d'écriture qui rappelle celle des meilleurs textes dramatiques »¹³.

Par conséquent, la théâtralité du dialogue résiderait théoriquement dans sa fonction informative (par rapport à la fonction esthétique du dialogue romanesque), dans sa forme (sa longueur et l'absence d'incises qui lui assurent une certaine autonomie) et dans une technique d'écriture qui relèverait du théâtre. Cette typologie, qui semble pertinente à plusieurs égards, servira de point de départ pour l'étude des dialogues dans *Les Amours*.

LES DIALOGUES DANS *LES AMOURS*

Étant donné l'abondance des dialogues, nous avons seulement relevé ceux de la première partie. Pour chacun d'entre eux, nous avons indiqué le lieu où ils prenaient place, le nombre de répliques et de pages qu'ils occupent, le nom des interlocuteurs qui conversent, leur sujet, leur fonction, leur ton et l'effet qu'ils produisent. Nous avons compté cent cinquante-neuf dialogues, mais ce nombre peut sensiblement varier en fonction du découpage que l'on effectue. La grande majorité d'entre eux sont au style direct. Ils envahissent le récit sur des dizaines de pages, ou inversement se limitent à quelques répliques.

Les personnages conversent partout et à tous moments de la journée : en ville (Paris) comme à la campagne (Sèvres), à l'aube comme en pleine nuit, dans les lieux publics (au bal, à l'opéra, aux Tuileries), dans les lieux privés (les hôtels particuliers), dans les lieux intimes (les chambres à coucher et les boudoirs) et dans des lieux que l'on pourrait qualifier d'insolites par rapport à ceux que l'on rencontre habituellement dans les romans du XVIII^e siècle. À une époque qui constitue l'âge d'or de la conversation, les personnages romanesques dialoguent davantage dans les salons mondains que dans un placard, une cuisine, une mansarde ou la chambre d'une soubrette. Le sujet des dialogues ne présente pas davantage d'unité ou de cohérence. Leur variété donne l'impression que Louvet les emploie indifféremment selon les besoins du récit.

Alors que dans certains romans, le dialogue constitue une pause narrative dans le récit (l'action s'arrête momentanément pour laisser place à une conversation mondaine), il est dans *Faublas* le lieu d'un échange qui assure différentes fonctions. On peut établir la typologie suivante :

¹² Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie » dans Anne Larue (dir.), *Théâtralité et genres littéraires* (Centre de recherche sur la lecture littéraire), Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers (Publications de la licorne – Hors série – Colloques II), 1996, p. 52.

¹³ *Ibid.*, p. 53.

- les dialogues à fonction exhortative¹⁴, en petit nombre (ordre de Faublas à son valet) :

Monsieur, je vous demande excuse ; j'entendais un vacarme ! j'étais inquiet. – Jasmin, allez tout de suite chez le comte de Rosambert, et priez-le de passer ici demain matin, sans faute.¹⁵

- les dialogues à fonction de redoublement, qui n'apportent pas d'élément supplémentaire par rapport au dialogue précédent :

Je crus de bonne foi qu'elle ne m'avait pas compris ; je baissai la voix : « Je vous demande pardon, madame, je me suis peut-être mal expliqué ; je ne suis pas ce que je parais être : le comte vous a dit la vérité. – Je ne vous crois pas plus que lui, répondit-elle en affectant de parler encore plus bas que moi ; elle me serra la main. – Je vous assure, madame... – Taisez-vous, vous êtes une friponne ; mais vous ne me ferez pas prendre le change plus que lui. »¹⁶

Désireux de provoquer la jalousie de sa maîtresse, la marquise de B***, le comte de Rosambert introduit mademoiselle du Portail (Faublas travesti) qu'il présente comme une parente. Nullement dupe de l'artifice, la marquise décide de le prendre à son propre jeu en témoignant un vif intérêt à la « demoiselle ». Au moment où le comte lui dévoile la vérité sur le travestissement de Faublas, elle feint de ne pas y croire. Le dialogue ci-dessus est en quelque sorte une « réplique » du précédent¹⁷ : Faublas croit qu'elle n'a pas compris et lui répète ce que le comte vient de lui dire. Le dialogue n'apporte donc aucun élément nouveau à l'histoire. En revanche, il met en évidence la naïveté et l'inexpérience de Faublas et l'extrême habileté de la marquise qui, visiblement, a des vues sur lui.

- les dialogues à fonction informative (ou référentielle¹⁸) qui apportent un nouvel élément sur un personnage,

La marquise et moi nous devinâmes aisément que nos femmes de chambre nous avaient bien servis. « Mais, repris le marquis, après un moment de réflexion, comment ont-ils vu que j'avais une bosse au front ? Aviez-vous conté mon accident ? – À personne, je vous assure. – Cela est bien singulier ; ma figure est couverte

¹⁴ Nous reprenons cette dénomination à Gabriel Conesa, qui distingue cinq sortes de répliques courtes dont celles à fonction exhortative qui « visent à influencer le comportement de l'interlocuteur de manière contraignante ou supplicatoire » (Gabriel Conesa, *Le Dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, [Paris], SEDES, 1992, p. 95).

¹⁵ *Les Amours*, op. cit., p. 224.

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷ « Désolé de la vivacité de la marquise, et plus encore de la bonne foi avec laquelle je recevais ses caresses, il se pencha à son oreille, et lui découvrit le secret de mon déguisement. « Bon ! quelle apparence », s'écria la marquise, après m'avoir considéré quelques moments. Le comte protesta qu'il avait dit la vérité. Elle me regarda de nouveau : « Quelle folie ! cela ne se peut pas. » Et le comte renouvela ses protestations. « Quelle idée ! reprit la marquise en baissant la voix ; savez-vous ce qu'il dit ? il soutient que vous êtes un jeune homme déguisé ». Je répondis timidement et bien bas qu'il disait la vérité. La marquise me lança un regard tendre, me serra doucement la main, et feignant de m'avoir mal entendu : « Je le savais bien, dit-elle assez haut ; cela n'avait pas l'ombre de vraisemblance. » Puis, s'adressant au comte : « Mais, monsieur, à quoi cette plaisanterie ressemble-t-elle ? – Quoi ! reprit celui-ci très étonné, mademoiselle prétend... – Comment, si elle le prétend ! mais voyez donc ! une enfant si aimable ! une aussi jolie personne ! – Quoi ! dit encore le comte... – Oh ! monsieur, finissez, reprit la marquise, avec une humeur très marquée ; vous me croyez folle, ou vous êtes fou. » (*Ibid.*, p. 67-68)

¹⁸ Nous empruntons à nouveau cette dénomination à Gabriel Conesa, qui lui-même recourt aux fonctions du langage définies par R. Jakobson. Les répliques à fonction référentielle « ont pour but de transmettre des informations relatives à l'histoire ou au comportement des personnages » (*Le Dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, op. cit., p. 95).

d'un masque, et l'on voit ma bosse ! je me déguise beaucoup mieux qu'à l'ordinaire, et tout le monde me reconnaît ! »¹⁹

ou encore sur l'histoire :

« Voilà une bien singulière aventure ! dit M. du Portail en rentrant. – Très singulière ! répondit mon père ; la marquise est une fort belle femme, le petit drôle est bien heureux ! – Savez-vous, répliqua son ami, qu'il a presque pénétré mon secret ! Quand on m'a annoncé ma fille, j'ai cru que ma fille m'était rendue, et quelques mots échappés m'ont trahi. – Eh bien ! il y a un remède à cela ; Faublas est plus raisonnable qu'on ne l'est ordinairement à son âge ; [...] un secret qu'on devine ne nous lie pas, comme vous savez ; mais un honnête homme se croirait déshonoré s'il trahissait celui qu'un ami lui a confié ; apprenez le vôtre à mon fils ; [...]. – Mais, des secrets de cette importance !... il est si jeune !... – Si jeune ! mon ami, un gentilhomme l'est-il jamais, quand il s'agit d'honneur ? [...] – Mon ami, je me rends. – Mon cher du Portail, croyez que vous ne vous en repentirez jamais. [...] Vous savez que j'ai fait quelques sacrifices pour donner à mon fils une éducation convenable à sa naissance et proportionnée aux espérances qu'il me fait concevoir ; qu'il reste encore un an dans cette capitale pour s'y perfectionner dans ses exercices, cela suffit, je crois ; ensuite il voyagera, et je ne serai pas fâché qu'il s'arrêtât quelques mois en Pologne. – Baron, interrompit M. du Portail, le détour dont votre amitié se sert est aussi ingénieux que délicat ; je sens toute l'honnêteté de votre proposition, qui m'est très agréable, je vous l'avoue. – Ainsi, reprit le baron, vous voudrez bien donner à Faublas une lettre pour le bon serviteur qui vous reste dans ce pays-là ; Boleslas et mon fils feront de nouvelles recherches. Mon cher Lovzinski, ne désespérez pas encore de votre fortune ; si votre fille existe, il n'est pas impossible qu'elle vous soit rendue. Si le roi de Pologne... »²⁰

Dans le premier cas, le dialogue à fonction informative sert à caractériser le personnage du marquis en mettant en évidence sa sottise. Ce dernier ne s'est pas rendu compte que la femme de chambre de la marquise lui a accroché une étiquette dans le dos (« *C'est M. le marquis de B*** qui s'est fait une bosse au front !* ») afin que son épouse et l'amant de celle-ci soient prévenus de son arrivée au bal. Certes, l'information n'est pas inédite – car le lecteur a depuis longtemps compris que le marquis était le « dindon de la farce » –, mais ce dialogue qui montre l'incompréhension du marquis, fait sourire et couronne le succès des amants. Alors que la soirée semble bien se terminer pour eux, la présence de Rosambert à l'hôtel du marquis les replonge dans une angoisse à laquelle ils viennent de se soustraire en quittant le bal. Rosambert connaît le travestissement de Faublas et risque évidemment de les compromettre. Ainsi, les quelques répliques que le marquis et la marquise s'échangent dans la voiture semblent davantage préparer le retournement de situation qui s'ensuit que d'illustrer la bêtise du mari trompé.

Dans le second cas, le dialogue entre le baron de Faublas (le père du chevalier de Faublas) et son ami, M. du Portail, est indispensable à la compréhension des événements à venir. On apprend d'abord que M. du Portail partage un secret avec le baron. Ce dernier le persuade de révéler ce secret à Faublas, qui est digne de le recevoir. On comprend également que « M. du Portail » n'est qu'un pseudonyme. Son vrai nom est Lovzinski. Il est Polonais et a perdu sa fille qu'il a l'espoir de retrouver. Les deux hommes prévoient d'envoyer Faublas en Pologne où il ira à la recherche de cette fille disparue en compagnie de Boleslas (fidèle serviteur de Lovzinski resté en Pologne). Que d'informations en quelques répliques ! Le dialogue entre les deux amis est le moyen de livrer des renseignements indispensables pour la suite de l'histoire. La fille de Lovzinski se révélera être celle dont Faublas tombera éperdument amoureux. Mais la fonction de ce dialogue n'est pas seulement informative (pour le lecteur), elle est également exhortative (ou rhétorique) : le discours du baron poussera Lovzinski à parler.

¹⁹ *Les Amours, op. cit.*, p. 98.

²⁰ *Ibid.*, p. 81-83.

Les dialogues des *Amours* ont donc une fonction dominante à laquelle s'ajoutent à l'évidence des fonctions subsidiaires. En effet, lorsqu'on les replace dans le contexte, on se rend compte qu'ils sont étroitement liés à la progression de l'intrigue. Chacun apporte un élément plus ou moins important, mais tous sont constitutifs du roman. Sans les dialogues, le récit « boîte ». Ils sont subordonnés l'un à l'autre. Dans cette perspective, la fonction esthétique semble à écarter. Elle correspondrait à un dialogue dont l'objet n'apporte rien à la trame romanesque. Il s'agirait en quelque sorte d'une scène « gratuite » qui trouverait sa légitimité dans le plaisir d'une dissertation sur l'amour et le goût. Ces dialogues à fonction esthétique semblent plutôt l'apanage des romans mondains.

Mais les plus importants à nos yeux sont les dialogues à fonction dramatique, qui constituent une péripétie de l'action romanesque :

Déjà le marquis était entré dans son appartement, et s'y promenait d'un air effaré. Je tremblais qu'il ne m'aperçût dans le boudoir ; il n'y avait pas moyen d'en sortir : comment faire ? Je me jetai sous l'ottomane, et dans une situation très incommode, j'entendis une conversation fort singulière, qui eut un dénouement plus singulier encore.

« Vous voilà de retour de bonne heure, monsieur. – Oui, madame. – Je ne vous attendais pas si tôt. – Cela se peut bien, madame. – Vous paraissez agité, monsieur, qu'avez-vous donc ? – Ce que j'ai, madame, ce que j'ai !... j'ai que... je suis furieux. – Modérez-vous, monsieur... peut-on savoir ?... – J'ai que... il n'y a plus de mœurs nulle part... les femmes !... – Monsieur, la remarque est honnête, et l'application heureuse ! – Madame, c'est que je n'aime pas qu'on me joue !... et quand on me joue, je m'en aperçois bien vite ! – Comment, monsieur, des reproches ! des injures ! cela s'adresserait-il... vous vous expliquerez, sans doute ? – Oui, madame, je m'expliquerai, et vous allez être convaincue ! – Convaincue !... de quoi, monsieur ? – De quoi ! de quoi ! un moment donc, madame ! vous ne me laissez pas le temps de respirer !... Madame, vous avez reçu chez vous, logé chez vous, couché avec vous mademoiselle du Portail ? (La marquise avec fermeté :) – Hé bien ! monsieur ? – Hé bien ! madame, savez-vous ce que c'est que mademoiselle du Portail ? [...].²¹

Ce long dialogue rapporte une scène à témoin caché, caractéristique des pièces de théâtre : un personnage, dissimulé derrière un rideau, dans une armoire ou sous un fauteuil, assiste à une scène qu'il ne devrait pas voir. Un des exemples les plus connus est la scène 5 de l'acte IV du *Tartuffe* où Orgon assiste sous la table à l'entreprise de séduction menée par le faux dévot. La situation de Faublas caché sous une ottomane – à l'insu de la marquise qui le croit parti – annonce une scène éminemment dramatique. Il semble que le narrateur passe naturellement du récit au dialogue pour mieux rendre compte de l'intensité dramatique de la scène. D'ailleurs, il s'efface du discours (absence d'incises) et n'intervient qu'à trois reprises pour indiquer les gestes et les déplacements du couple :

J'entendis quelque bruit ; la marquise se défendait, le marquis l'embrassa. Leur conversation, qui dans les commencements m'avait inquiété, m'amusait au point que je sentais moins la gêne de ma situation. Le marquis reprit ainsi :²²

La marquise, qui me croyait parti, se laissa conduire à son boudoir. Le marquis continua :²³

Elle se laissa tomber sur l'ottomane ; son mari jeta un cri, et puis il embrassa la marquise en lui disant :²⁴

²¹ Le dialogue est reproduit dans son intégralité en annexe aux pages 23 et 24 de cette étude (*Ibid.*, p. 188-189).

²² *Ibid.*, p. 190-191.

²³ *Ibid.*, p. 191.

²⁴ *Ibid.*, p. 192.

Les courtes interventions narratives rendent compte de la situation embarrassante dans laquelle il se trouve. Le dialogue est aussi ponctué de parenthèses en guise de didascalie : « (La marquise avec fermeté :)²⁵ », « (La marquise très vivement :)²⁶ », « (En effet, la marquise se mit à rire de toutes ses forces.)²⁷ », « (Il y eut un moment de silence.)²⁸ ». De la même manière qu'au théâtre, elles apportent des précisions sur la façon dont le personnage s'exprime ou réagit, si bien que le narrateur écrit le dialogue comme s'il était destiné à la scène.

Le parallèle entre ce passage des *Amours* et la scène 7 de l'acte II de *La Folle Journée*, publié trois ans plus tôt, accentue la théâtralité du dialogue. À l'instar de Chérubin qui se précipite derrière le fauteuil à l'arrivée du Comte²⁹, Faublas se jette sous l'ottomane à l'arrivée du marquis. Alors que la situation se complique dans la pièce où le Comte prend la place de Chérubin³⁰, elle prend une tournure plutôt agréable dans le roman où Faublas s'amuse d'une nouvelle méprise du marquis. Mais la scène cesse d'être plaisante lorsque la marquise abandonne la lutte. Les impératifs « laissez-moi » et « finissez » ne sont pas tant un refus qu'un moyen d'obtenir les lettres compromettantes. Louvet opère donc un renversement de la scène de Beaumarchais : tandis qu'elle se termine bien pour Chérubin qui était terrifié à l'entrée du Comte, elle se termine mal pour Faublas qui trouvait la scène divertissante avant d'être trompé par la marquise.

Au début du dialogue, la tension dramatique est à son apogée. La colère du marquis l'empêche de s'expliquer : « – Ce que j'ai, madame, ce que j'ai !... j'ai que... je suis furieux. [...] – J'ai que... il n'y a plus de mœurs nulle part... les femmes !...³¹ ». Les aposiopèses rendent compte de son état de fureur, qui l'empêche de trouver les mots. On peut aisément l'imaginer en train d'arpenter la chambre de long en large et de s'arrêter devant la marquise à chaque fois qu'il prononce un mot. Les bribes de son discours portent à croire qu'il a découvert la véritable identité de mademoiselle du Portail : « Madame, c'est que je n'aime pas qu'on me joue !... et quand on me joue, je m'en aperçois bien vite !³² ». Comme souvent au théâtre, ce dialogue se construit sur la reprise du dernier mot prononcé par l'interlocuteur :

– Comment, monsieur, des reproches ! des injures !... cela s'adresserait-il... vous vous expliquerez, sans doute ? – Oui, madame, je m'expliquerai, et vous allez être convaincue ! – Convaincue !... de quoi, monsieur ? – De quoi ! de quoi ! un moment donc, madame ! vous ne me laissez pas le temps de respirer !...³³

La tension est extrême, lorsqu'il pose la question suivante : « Madame, vous avez reçu chez vous, logé chez vous, couché avec vous mademoiselle du Portail ?³⁴ » On observe une gradation dans le

²⁵ *Ibid.*, p. 189.

²⁶ *Id.*

²⁷ *Id.*

²⁸ *Ibid.*, p. 193.

²⁹ « CHÉRUBIN, voit le Comte entrer ; il se jette derrière le fauteuil avec effroi. » (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Théâtre*, éd. de Jean-Pierre de Beaumarchais, [Paris], Garnier Frères (Classiques Garnier), 1980, p. 186).

³⁰ « LE COMTE / Et pas un lieu pour se cacher ! Ah ! derrière ce fauteuil... assez mal ; mais renvoie-le bien vite. (Suzanne lui barre le chemin ; il la pousse doucement, elle recule, et se met ainsi entre lui et le petit page ; mais, pendant que le Comte s'abaisse et prend sa place, Chérubin tourne et se jette effrayé sur le fauteuil à genoux et s'y blottit. Suzanne prend la robe qu'elle apportait, en couvre le page, et se met devant le fauteuil.) » (*Ibid.*, p. 188).

³¹ *Les Amours*, op. cit., p. 188.

³² *Id.*

³³ *Ibid.*, p. 188-189.

remplacement de la préposition « chez » par la préposition « avec ». La question qui s'ensuit est tout aussi cruciale : « – Hé bien ! madame, savez-vous ce que c'est que mademoiselle du Portail ? ³⁵ ». L'interrogative indirecte, telle qu'elle est introduite (« ce que » au lieu de « qui »), témoigne de la fureur et du mépris du marquis. On s'attend alors à ce que la marquise éclate en sanglots d'un moment à l'autre et qu'elle avoue sa liaison. Mais elle reste calme et feint d'être dupe du travestissement pour ne pas apparaître coupable : « – Je le sais... comme vous, monsieur. Elle m'a été présentée par M. de Rosambert ; son père est un honnête gentilhomme, chez qui vous avez soupé encore avant-hier ³⁶ ». Elle garde donc un parfait sang froid et va jusqu'à surenchérir en valorisant mademoiselle du Portail par l'emploi d'adverbes mélioratifs : « – Je vous le répète, monsieur, je sais comme vous que mademoiselle du Portail est une fille bien née, bien élevée, fort aimable ³⁷ ». Devant l'ignorance simulée de son épouse, le marquis est obligé de s'expliquer : « Un moment donc, madame ; mademoiselle du Portail n'est point une fille... ³⁸ ». Par son art de la feinte et sa capacité à s'étonner artificiellement (« N'est point une fille ! »), la marquise possède le talent d'une comédienne dont le jeu repose sur ce que Baldassare Castiglione appelait, dans son *Librio del Cortegiano* (1528), la *sprezzatura* ou la « négligence étudiée » qui consiste à dissimuler l'artifice sous une apparence de naturel. La marquise, comme le lecteur, est alors persuadée qu'il a tout découvert. Mais, lorsque le marquis doit préciser sa pensée, il est moins en colère qu'embarrassé. Il ne parvient pas à appeler les choses par leur nom :

– N'est point une fille bien née, madame ; c'est une fille d'une espèce... de ces filles qui... là...vous m'entendez ? – Je vous assure que non, monsieur. – Je m'explique pourtant bien ; c'est une fille qui... dont... que... enfin suffit, vous y êtes ? – Oh ! point du tout, monsieur, je vous assure. – C'est que je voudrais vous gazer cela... Madame, c'est une p... vous comprenez ? – Mademoiselle du Portail, une... Pardon, monsieur, mais je n'y tiens pas, il faut que je rie. ³⁹

C'est à ce moment du dialogue que la méprise du marquis éclate aux yeux de tous ! La marquise en profite pour se jouer de lui en feignant de ne pas comprendre ce qu'il veut dire (« – Je vous assure que non, monsieur. » et « Oh ! point du tout, monsieur, je vous assure. »). Elle se rit de sa délicatesse en reprenant le mot qu'il n'arrive pas à prononcer et lui substitue « Pardon » dont la consonne initiale « p » rappelle le non-dit du marquis. Touché dans son amour-propre par le rire moqueur de son épouse, il retrouve immédiatement ses moyens et se livre à une démonstration imparable : il a découvert deux lettres compromettantes. Les dites lettres se trouvaient dans un portefeuille renfermé dans une armoire. Or, cette armoire est celle d'un boudoir ! Cette démonstration n'est pas seulement établie par le discours. On est au théâtre : les didascalies internes « là », « celle-ci » et « voici » indiquent des jeux de scènes. Les preuves sont données à voir et s'accompagnent de gestes :

– Riez, riez, madame... tenez, connaissez-vous cette lettre-là ? – Oui, c'est celle que j'ai écrite à mademoiselle du Portail, le lendemain du jour qu'elle a couché chez moi. – Justement, madame. Et *celle-ci*, la

³⁴ *Ibid.*, p. 189.

³⁵ *Id.*

³⁶ *Id.*

³⁷ *Id.*

³⁸ *Id.*

³⁹ *Id.*

connaissez-vous ? – Non, monsieur. – Regardez-*la*, madame ; vous voyez bien l'adresse : [...] Hé bien ! madame, ces deux lettres-*là* étaient dans le portefeuille que *voici*.⁴⁰

En donnant tous les détails de sa découverte, le marquis croit triompher. Mais, dans sa bêtise, il donne des armes à la marquise :

– Madame, et le portefeuille, vous ne devineriez jamais où je l'ai trouvé ? – Dites, dites, monsieur. – Je l'ai trouvé dans un endroit où... là... – Hé ! monsieur, dites tout de suite le mot, vous seriez toujours obligé d'en venir là ; ainsi... – Hé bien ! madame, je l'ai trouvé dans un mauvais lieu ! – Dans un mauvais lieu ! – Oui, madame. – Où vous aviez affaire, monsieur ? – Où la curiosité m'a conduit. Tenez, je vais vous conter cela.⁴¹

La description minutieuse (vingt et une lignes) du boudoir suppose que le marquis a pris le temps de le visiter. Fine mouche, la marquise pose des questions apparemment anodines pour savoir comment il a trouvé les affaires de Faublas. Le mari lui répond sans malice et sans détour (« Quel jour y avez-vous été, monsieur ? – Hier l'après-dînée, madame ; les boudoirs sont en effet charmants !⁴² »). Ainsi, la marquise apprend qu'il s'agit du jour où elle a retrouvé Faublas dans le boudoir. Le marquis, dont on craignait la colère au début de la scène, devient comique en décrivant, sans le savoir, sa propre infortune :

Mais c'est que rien n'y manque ! il y a dans ce boudoir, au premier étage, une porte qui communique chez une marchande de modes qui loge à côté... cela est fort bien imaginé... Vous entendez qu'une femme comme il faut a l'air d'être chez sa marchande de mode ; point du tout, elle monte l'escalier, et puis on vous en plante à un pauvre mari !...⁴³

Au terme de sa longue démonstration, le marquis peut ainsi conclure fièrement : « Ainsi il est clair que mademoiselle du Portail a été là avec ce M. de Faublas !⁴⁴ »

Dans le premier mouvement de ce dialogue (accusation du marquis), on peut d'ores et déjà noter que Louvet utilise différents procédés caractéristiques de l'écriture théâtrale. Il sait faire rebondir le dialogue par des phénomènes de reprise. Il recourt volontiers aux apostrophes (« Hé bien ! », « Hé ! », « Oh ! », « Ah ! », « hein ! »), laisse les phrases inachevées et introduit volontairement des fautes d'expression. Son écriture tend à reproduire le langage parlé d'une scène qui se joue. Outre son caractère théâtral, le dialogue permet également de rendre compte du caractère des personnages : la marquise sait rester maîtresse d'elle-même dans une situation extrêmement critique. Elle joue un rôle, celui d'une femme « comme il faut » qui ne comprend pas qu'elle a été trompée. En revanche, le marquis est un homme qui se laisse dominer par son émotion au point de perdre ses moyens. C'est un personnage comique parce qu'il se croit lucide et grand physionomiste (« Et je n'en ai point été la dupe ! Il y a dans sa figure... vous savez comme je suis physionomiste !...⁴⁵ »), alors qu'il est bien loin de la vérité.

Un mot du marquis va provoquer la réaction de sa femme qui l'écoutait avec prudence et appréhension. Si le marquis parle à M. du Portail (ami du baron de Faublas) et à Rosambert (ancien amant de la marquise), il se ridiculise et risque, pour le coup, d'être informé de la

⁴⁰ *Ibid.*, p. 189-190 [C'est nous qui soulignons].

⁴¹ *Ibid.*, p. 190.

⁴² *Id.*

⁴³ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Id.*

vérité. Il faut qu'elle le convainque de ne pas parler et de lui remettre les objets compromettants. Si le marquis domine jusque-là le dialogue, la marquise va inverser le rapport de force. Parce qu'il veut prouver ce qu'il avance, il accapare la parole : explication de la lettre trouvée (dix lignes), description du boudoir (vingt et une lignes), accusation et portrait défavorable de mademoiselle du Portail (vingt-deux lignes) :

Ainsi il est clair que mademoiselle du Portail a été là avec ce M. de Faublas ! et cela est très vilain à elle, et très malhonnête à M. de Rosambert, qui la connaissait, de nous l'avoir présentée ! et très imprudent à son père de la laisser sortir accompagnée seulement d'une femme de chambre ! Et je n'en ai point été la dupe ! Il y a dans sa figure... vous savez comme je suis physionomiste !... elle est jolie, sa figure ! mais il y a quelque chose dans les traits qui annonce un sang... cette fille-là a du tempérament, et je l'ai bien vu !... Vous souvenez-vous de ce soir que Rosambert lui dit qu'il y avait des circonstances... hein ! des circonstances ! Vous n'aviez pas remarqué cela, vous ! moi je vous ai relevé le mot ! ah ! l'on ne m'attrape pas ! et tenez, le même jour... venez, venez, madame. » [...]

« Elle était ici, dans le boudoir... là ; vous vous étiez couchée sur cette ottomane... je suis arrivé... madame, elle avait le teint animé, les yeux brillants, un air... ! Oh ! je vous le dis, cette fille a un tempérament de feu ! Vous savez que je m'y connais ; mais laissez-moi faire, j'y mettrai bon ordre.⁴⁶

Vexé d'avoir été abusé par la demoiselle, le marquis accable tout le monde. La polysyndète et la répétition de l'adverbe « très » devant les adjectifs péjoratifs montrent à quel point il a été blessé dans son amour-propre (« et cela est très vilain à elle, et très malhonnête à M. de Rosambert [...] et très imprudent à son père »). Mais le marquis qui se pique d'être un grand physionomiste est convaincu d'avoir découvert la vraie nature de mademoiselle du Portail. Il prend soin de faire la différence entre son épouse qui n'a rien vu et lui qui a tout compris depuis le début : « Vous n'aviez pas remarqué cela, vous ! moi je vous ai relevé le mot ! ah ! l'on ne m'attrape pas ! » La répétition du pronom personnel « vous » et le « moi » renforçant le « je » indiquent qu'il se donne le beau rôle. Cependant, la marquise va se montrer très supérieure à lui en récupérant les objets et en obtenant la promesse qu'il ne dise mot à personne. Elle se révèle d'autant plus fine qu'elle va tout obtenir de lui sans qu'il ne s'aperçoive de rien. Sa ruse est à la mesure de l'entêtement de son mari :

Oui, oui, madame : d'abord, je dirai à Rosambert ce que je pense de son procédé ; il y a peut-être été avec elle, Rosambert ! ensuite je verrai M. du Portail, et je l'instruirai de la conduite de sa fille. [...] Je saurai ce que c'est que ce M. de Faublas, et je verrai M. du Portail. – Quoi ! Monsieur, vous pourriez aller dire à un père ?... – Oui, madame, c'est un service à lui rendre ; je le verrai, je l'instruirai de tout. – J'espère, monsieur, que vous n'en ferez rien. – Je le ferai, madame. – Monsieur, si vous avez quelque considération pour moi, vous laisserez tout cela tomber de soi-même. – Point ! point ! je saurai... – Monsieur, je vous le demande en grâce. – Non, non, madame.⁴⁷

Malgré les demandes répétées de la marquise, il est résolu à aller jusqu'au bout (« je dirai », « je verrai », « je l'instruirai », « je saurai », « je le ferai »). Elle décide alors de changer de conduite et inverse les rôles : elle devient l'accusatrice et lui l'accusé. La clairvoyance dont elle fait preuve lui permet de prendre immédiatement le dessus. Le marquis ne supporte pas que mademoiselle du Portail ait donné la préférence à M. de Faublas :

Vous m'éclairiez, monsieur, je vois le motif de l'intérêt si pressant que vous prenez à ce qui regarde mademoiselle du Portail. Je vous connais trop bien pour être la dupe de cette austérité de mœurs dont vous vous parez aujourd'hui ; vous êtes fâché, non pas de ce que mademoiselle du Portail a été dans un lieu

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 192.

suspect, mais de ce qu'elle y a été avec un autre que vous. – Oh ! madame. – Et quand j'accueillais chez moi une demoiselle que je croyais honnête, vous aviez des desseins sur elle !

Une seule réplique suffit à inverser le rapport de force. C'est dire l'habileté de la plaignante ! En effet, le ton du marquis n'est déjà plus le même : « Oh ! madame⁴⁸ ». Il ne reste plus qu'à l'accabler davantage pour triompher. Digne d'une grande comédienne, elle joue la victime (« Et vous osez venir vous plaindre à moi-même d'avoir été joué ! c'était moi seule qu'on jouait !⁴⁹ »), avant de feindre un étourdissement. Allongée sur l'ottomane, elle reprend son réquisitoire :

Si vous m'aimiez, monsieur, vous auriez plus de considération pour moi, plus de respect pour vous-même, plus de ménagement pour une enfant, peut-être moins à blâmer qu'à plaindre... Que faites-vous donc, monsieur ? laissez-moi. Si vous m'aimiez, vous n'iriez pas apprendre à un père malheureux les égarements de sa fille ; vous n'iriez pas conter cette aventure à M. de Rosambert qui en rira, qui se moquera de vous, et qui dira partout que j'ai reçu chez moi une fille à intrigue !...⁵⁰

À ce discours habile s'ajoute son pouvoir de séduction. Le marquis la désire, puisqu'il l'embrasse à plusieurs reprises. Alors qu'elle oppose une résistance farouche dans un premier temps (« la marquise se défendait⁵¹ »), elle se montre moins hostile par la suite et favorise le dénouement de la scène. Le fait de défaillir sur l'ottomane est sans aucun doute un moyen de prendre une position lascive de nature à le faire céder. Ce sont visiblement d'autres arguments qu'elle souhaite mettre en avant. La démonstration est efficace, puisque le marquis devient de plus en plus pressant :

Mais, monsieur, finissez donc ; ce que vous faites là ne ressemble à rien. – Madame, je vous aime. – Il suffit bien de le dire ! il faut le prouver. – Mais depuis trois ou quatre jours, mon cœur, vous ne voulez jamais que je vous le prouve. – Ce ne sont pas de ces preuves-là que je vous demande, monsieur... Mais, monsieur, finissez donc. – Allons, madame, allons, mon cœur. – En vérité, monsieur, cela est d'un ridicule ! – Nous sommes seuls. – Il vaudrait mieux qu'il y eût du monde, cela serait décent ! Mais, finissez donc, n'avons-nous pas toujours le temps de faire ces choses-là ?... finissez donc... quoi ! des gens mariés !... à votre âge !... dans un boudoir !... sur une ottomane !... comme deux amants !... et que j'ai lieu de vous en vouloir, encore !⁵²

Il finit par tout accepter pour obtenir ce qu'il veut :

Hé bien ! mon ange, je ne dirai rien à Rosambert, rien à M. du Portail. – Vous me le promettez bien ? – Je vous en donne ma parole... - Hé bien ! un moment ; rendez-moi le portefeuille ; laissez-le-moi. – De tout mon cœur, le voilà. (Il y eut un moment de silence.) – En vérité, monsieur, dit la marquise, d'une voix presque éteinte, vous l'avez voulu ; mais cela est bien ridicule.⁵³

La victoire est complète ! Non seulement le marquis n'a rien découvert de sa liaison (alors qu'elle aurait pu se compromettre), mais il promet aussi de ne rien dire et donne les objets compromettants. Néanmoins cette victoire est à nuancer, car Faublas a assisté à toute la scène. La révélation de sa présence annihile le succès de la marquise, qui réalise l'horreur de la situation. Une querelle se termine, mais une autre commence. La querelle des amants sera à l'origine du

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁵¹ *Ibid.*, p. 190.

⁵² *Ibid.*, p. 193.

⁵³ *Id.*

travestissement que la marquise imaginera pour atteindre Faublas. L'invention de ce personnage (le vicomte de Florville) donnera lieu à de nouvelles péripéties.

À la différence du dialogue informatif qui n'apporte que des renseignements nécessaires à la compréhension de l'histoire, le dialogue dramatique fait donc avancer l'action. Il constitue une péripétie qui fait rebondir l'action romanesque. D'une longueur relative, on le reconnaît surtout à son efficacité dramatique qui repose sur le style. En effet, les mots font le discours et le discours fait l'action. À ce propos, l'abbé d'Aubignac écrivait, dans sa *Pratique du théâtre* (1657), que « *Parler, c'est Agir*⁵⁴ ». Les propos à double entente, les marques d'oralité, les ruptures de syntaxe, les répétitions, les interjections sont autant de marques qui relèvent d'une stylisation du langage propre à l'écriture théâtrale et assurent son efficacité. Ces dialogues à fonction dramatique montrent que la forme (répliques intégrées dans le corps du texte) n'y est évidemment pour rien. Louvet va pourtant préférer une autre forme pour onze d'entre eux.

LES DIALOGUES THÉÂTRAUX

Nous avons distingué deux sortes de dialogues dans *Les Amours* : ceux qui sont insérés dans la prose et ceux qui en sont détachés. Ce sont les dialogues qui sont typographiquement détachés de la prose que nous appelons dialogues théâtraux, parce que les répliques des personnages sont disposées comme au théâtre. Afin de comprendre pourquoi le romancier choisit de les présenter ainsi, il convient de voir si leur unité réside dans la disposition dramatique des répliques (forme) ou si elle se trouve ailleurs. Qu'est-ce que qui permet de délimiter ces dialogues théâtraux ? Ont-ils des points communs qui expliqueraient leur intrusion dans le roman ? Quelles sont leurs fonctions dans le récit et quels effets produisent-ils ?

Nous avons relevé onze dialogues théâtraux qui sont aisément repérables dans le roman, puisqu'ils sont typographiquement détachés du texte. Centrées dans la page, les répliques des personnages sont séparées les unes des autres par un blanc et le nom des interlocuteurs écrit en lettres majuscules précède chaque réplique comme dans une pièce. Il suffit donc de feuilleter l'ouvrage pour les repérer : pages 101-113 (treize pages), 402-413 (douze pages), 417-419 (trois pages), 440-442 (trois pages), 501-502 (deux pages), 792-801 (dix pages), 803-816 (quatorze pages), 818-819 (deux pages), 824-830 (sept pages), 965-976 (douze pages) et 980-989 (onze pages). Bien que leur forme les isole clairement du texte, leur délimitation n'est pas aussi simple. Nous avons réalisé un tableau où sont indiquées les pages qui délimitent le contenu du dialogue et celles qui délimitent sa forme dramatique, afin de voir si le dialogue correspond à sa mise en forme théâtrale :

Dialogues théâtraux	Pages délimitant le contenu du dialogue	Pages délimitant la forme du dialogue
1 ^{er} (1 ^{ère} partie)	p. 99-116	p. 101-113
2 ^e (1 ^{ère} partie)	p. 401-414	p. 402-413

⁵⁴ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. par Hélène Baby, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 2001, IV, 2, p. 407.

3 ^e (1 ^{ère} partie)	p. 417-420 Une réplique du marquis introduit le dialogue.	p. 417-419
4 ^e (1 ^{ère} partie)	p. 439-443 Avant que le dialogue n'adopte la forme théâtrale, le baron de Faublas et M. du Portail tentent de consoler M. de Gorlitz qui vient de surprendre sa fille avec Faublas.	p. 440-442
5 ^e (2 ^e partie)	p. 499-504	p. 501-502
6 ^e (3 ^e partie)	p. 792-801	p. 792-801
7 ^e (3 ^e partie)	p. 803-816	p. 803-816
8 ^e (3 ^e partie)	p. 818-819 La baronne explique à la comtesse pourquoi elle a chassé le comte de la chambre.	p. 818-819
9 ^e (3 ^e partie)	p. 824-832 Une réplique du comte avertit le lecteur qu'il entre à nouveau dans la chambre.	p. 824-830
10 ^e (3 ^e partie)	p. 965-976 Les répliques de Rosambert donnent le ton burlesque de la scène.	p. 965-976
11 ^e (3 ^e partie)	p. 980-991	p. 980-989

Dans la majorité des cas (neuf sur onze), le dialogue commence et s'achève au-delà du cadre théâtral. Les répliques détachées de la forme dramatique introduisent ou concluent le dialogue en facilitant le passage du roman au théâtre (introduction) ou du théâtre au roman (conclusion). À la page 99, par exemple, Rosambert décide de conter son aventure au marquis de B*** :

– Oui, continua le comte, mon aventure est assez drôle ; j'ai rencontré là une fort jolie dame, qui m'estimait beaucoup, mais beaucoup, la semaine passée ! – J'entends, j'entends, dit le marquis. – Cette semaine, elle m'a éconduit d'une manière si plaisante !... Imaginez que j'ai été au bal avec un de mes amis, qui s'était fort joliment déguisé... » La marquise effrayée l'interrompt : « Monsieur le comte soupe sans doute avec nous ? lui dit-elle, de l'air du monde le plus flatteur. – Si cela ne vous embarrasse pas trop, madame... – Quoi ! interrompt le marquis, vas-tu faire des façons avec nous ? [...]

Dès que les domestiques eurent servi le dessert et se furent retirés, le comte commença une attaque plus chaude, qui nous jeta, la marquise et moi, dans une mortelle anxiété.

LE COMTE

Je vous disais, monsieur le marquis, qu'une jeune dame m'honorait la semaine passée d'une attention toute particulière...⁵⁵

Les répliques qui précèdent le dialogue théâtral permettent d'exposer la situation et de préparer la tension dramatique de la scène qui va se jouer. Même si le narrateur reprend momentanément le

⁵⁵ *Les Amours*, op. cit., p. 99-101.

récit afin de préciser la disposition des personnages à table et de décrire le comportement qu'ils adoptent au cours du repas, le comte reprend son histoire là où il l'a laissée : « Je vous disais, [...], qu'une jeune dame m'honorait la semaine passée d'une attention toute particulière... ». Le dialogue commence donc avant qu'il ne prenne la forme théâtrale qui constitue le point culminant de la scène.

Le tableau de la page 14 indique quatre dialogues théâtraux dans la première partie, un dans la deuxième et six dans la troisième. On peut d'abord expliquer cette répartition par la longueur inégale de chaque partie qui compte respectivement 392, 167 et 489 pages. Louvet aurait introduit davantage de dialogues dans les première et troisième parties qui sont plus étendues. À cette première explication, nous proposons une autre hypothèse : les première et troisième parties contiennent les passages les plus dramatiques du roman car elles s'organisent autour du trio « mari, femme, amant » (le marquis, la marquise, Faublas et le comte, la comtesse, Faublas). La tension dramatique est encore plus forte dans la troisième partie où la liaison entre Faublas et la comtesse s'ajoute à celle qu'il a nouée avec la marquise. À titre d'exemple, nous avons choisi de commenter les quatre premiers dialogues théâtraux de la troisième partie.

Ces dialogues forment une unité, dans la mesure où ils prennent place dans la chambre de la comtesse, dans son château du Gâtinais. Ils interviennent tout au long d'une longue scène qui débute à la page 776 et s'achève à la page 843. Parmi les dialogues que l'auteur introduit dans cette scène, pourquoi choisit-il de disposer ceux-là comme au théâtre ? Avant cette scène dans le château du Gâtinais, la situation est critique : Faublas poursuit son beau-père, qui a enlevé son épouse. Il perd leur trace et s'arrête dans une auberge, épuisé et désespéré. Sa maîtresse, la comtesse de Lignolle, arrive à temps pour l'empêcher d'attenter à sa vie. Elle le console, mais ils sont surpris par le vicomte de Florville (la marquise travestie). Gravement malade, Faublas est conduit par ses deux maîtresses au château où il reçoit les premiers soins. La situation est périlleuse : la comtesse ne sait pas que la marquise est travestie en vicomte et le comte ignore que Faublas est à la fois l'amant de sa femme et la demoiselle de compagnie de celle-ci (mademoiselle de Brumont). La multiplication des travestissements rend la situation particulièrement délicate.

Le premier dialogue (p. 792-801) donne immédiatement le ton en exposant le danger de la situation. La baronne de Fonrose, ennemie de la marquise, arrive au château pour prendre des nouvelles de Faublas. Au moment où elle entre dans la chambre, la marquise dort dans une pièce voisine. Si la baronne découvre la présence de sa rivale, elle risque de tout révéler à la comtesse. Et si cette dernière apprend que le vicomte n'est autre que la marquise travestie, elle se trahira par un accès de fureur. Il s'agit d'un enchaînement de scènes en cascade : un mot de la baronne entraînerait irrévocablement le scandale. C'est dans ce contexte extrêmement tendu que Louvet introduit les dialogues théâtraux. Dans le premier dialogue, Faublas et la comtesse tentent de dissimuler la présence de la marquise à la baronne, mais leurs précautions sont inutiles puisqu'elle a été informée par le comte. Dans le deuxième dialogue, on assiste à une joute verbale entre la marquise et la baronne qui menace de tout dire. Seule la présence du comte l'en empêche. Elle refuse d'abandonner la partie, mais veut épargner la réputation de la jeune comtesse. Elle trouve alors un stratagème pour éloigner le comte de la chambre et dévoile la vérité à la comtesse. Le scandale a d'autant plus d'impact que tout est dit en quelques mots :

« Ce n'est rien, rien qu'une ruse tout à l'heure imaginée pour éloigner votre mari malgré vous, et malgré vous chasser votre rivale.

LA COMTESSE

Ma...

LA BARONNE

Eh ! oui, malheureuse enfant que vous êtes ! vous vous laissez duper ainsi ! Regardez donc ce prétendu jeune homme. À sa taille, à ses traits, pouvez-vous méconnaître une femme ? À son adresse, à sa perfidie surtout, à son inconcevable audace, pouvez-vous méconnaître ?...

LA COMTESSE

La marquise de B*** ! grands dieux !

LA MARQUISE, à Faublas.

Mon ami, je vous quitte à regret ; mais je saurai de vos nouvelles. (*À madame de Fonrose, d'un ton menaçant.*) Baronne, comptez sur ma reconnaissance, et cependant respectez mon secret ; gardez-vous d'essayer de me compromettre en divulguant cette aventure. (*À madame de Lignolle.*) Adieu, madame la comtesse ; si vous êtes assez raisonnable pour ne garder au vicomte de Florville aucun ressentiment, il vous promet de ne point révéler vos faiblesses à la marquise de B***. »

Elle sortit, suivie de la baronne.⁵⁶

Les efforts de Faublas, de la marquise et de la comtesse⁵⁷ sont anéantis en un instant. Les groupes « votre rivale », « ce prétendu jeune homme », « son adresse », « sa perfidie », « son inconcevable audace » ainsi que les verbes « duper » et « méconnaître » sont sciemment utilisés pour augmenter la colère de la comtesse dont la naïveté éclate par contraste avec l'ingéniosité de la marquise. Hors d'elle-même, la comtesse exige des explications de la part de Faublas. S'engage alors un long dialogue entre les amants. Les répliques restent intégrées au récit jusqu'à ce que le comte revienne dans la chambre. À son entrée, le dialogue se poursuit, mais on retourne au théâtre. Le changement de forme du dialogue est la marque du retour de l'intensité dramatique :

Monsieur, dites-moi ce que vous avez fait ensemble... Parlez... Tandis que je dormais, que s'est-il passé ? – Rien, mon amie, nous avons causé. – Oui, oui, causé ! Ne croyez pas m'en imposer encore... Dites la vérité, dites ce que vous avez fait ensemble ; j'exige... [...] Je suis sûre que pendant mon sommeil... Oui, j'en suis sûre ; mais j'en attends l'aveu de votre bouche, je l'exige... J'aime mieux ne pouvoir plus douter de mon malheur, que de rester dans la plus affreuse des incertitudes... Faublas, dis ce que vous avez fait ensemble. Tiens, si tu l'avoues, je te le pardonne... Convenez-en, monsieur... convenez-en, ou je vous donne votre congé... Oui, c'est un parti pris, je vous renvoie, je vous chasse.

– Pourquoi donc la chasser ? dit M. de Lignolle en entrant. Il ne faut pas. Je suis même très fâché d'être sorti, car vous avez renvoyé le vicomte... – Le vicomte !... Monsieur, je vous déclare une fois pour toutes qu'il ne faut jamais prononcer son nom devant moi. – Eh ! mais, madame, qu'avez-vous donc ? Votre visage !... – Mon visage est à moi, monsieur, j'en puis faire tout ce qu'il me plaît, mêlez-vous de vos affaires. – À la bonne heure... Je me repens d'avoir quitté cet appartement ; on a profité de mon absence...

LA BARONNE

Elle n'a pas été longue. Le braconnier s'est laissé prendre beaucoup plus tôt que je ne l'espérais.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 818-819.

⁵⁷ En entendant la baronne arriver, Faublas fait croire à la comtesse que le vicomte de Florville est un de ses anciens amants. Il la persuade ainsi de dissimuler la présence de la marquise à la baronne.

LE COMTE, *se jetant dans un fauteuil.*

Oui, prendre ; je le donne en vingt-quatre heures au plus habile. Ah ! le chien d'homme ! puisque ce n'est pas un oiseau, il faut que ce soit le diable. [...]⁵⁸

Notre hypothèse se confirme : le narrateur recourt au dialogue théâtral, lorsque la tension dramatique est à son acmé. La présence du comte relance la tension marquée typographiquement par un retour au théâtre. Ce dernier semble donc être le genre le plus apte à rendre compte de l'intensité dramatique de ces scènes qui constituent les *climax* d'un long épisode romanesque. Mais cet enchaînement de scènes que l'on observe dans la troisième partie avec les 6^e et 7^e dialogues qui préparent le scandale des pages 818-819 ne se vérifie pas dans l'ensemble de l'œuvre. Si les 1^{er} et 2^e dialogues sont bien des scènes de comédies où le marquis de B*** manque de peu d'apprendre son cocuage, elles n'amènent pas pour autant le scandale des pages 417-420. En revanche, les dialogues où la vérité éclate (3^e et 8^e dialogues) sont systématiquement précédés de dialogues où la comédie menace de tourner au drame. Le drame succède à la comédie, comme si celle-ci ne pouvait trop durer. On peut alors distinguer les dialogues de préparation qui sont généralement très longs (1^{er}, 2^e, 6^e, 7^e, 10^e et 11^e dialogues) des dialogues de révélation (3^e et 8^e dialogues) dont la brièveté renforce le choc de la découverte.

Comment expliquer alors l'absence (ou presque) de dialogue théâtral dans la deuxième partie des *Amours* ? La diégèse du roman apporte une explication : à la suite d'un duel avec le marquis de B***, Faublas est interdit de séjour dans la capitale. Il fuit avec Sophie qu'il épouse à Luxembourg. À la sortie de l'église, la mariée est enlevée et disparaît. Quelques semaines plus tard, il apprend qu'elle est retenue à Paris et décide d'y aller malgré le danger d'y paraître. Pourchassé par la police, il passe les murs, saute de jardin en jardin et monte sur les toits. Il multiplie les rencontres et manque à plusieurs reprises de se faire prendre par la maréchaussée. Sa fuite incessante empêche le narrateur de développer l'intrigue comme dans les première et troisième parties du roman. Mais il est aussi possible que l'auteur ait voulu mettre l'accent sur une nouvelle caractéristique du héros. Au moment où le dialogue prend place, Faublas fuit un couvent où il a été enfermé par erreur et se retrouve nez à nez avec une jeune femme. Trois hommes lui « tombent dessus », puis un duel s'engage entre Faublas et le chef de la bande (le vicomte de Valbrun). Admirant son courage, le vicomte lui propose son amitié. C'est alors que Justine (ancienne soubrette de la marquise) le reconnaît :

FAUBLAS

Quoi ! vraiment c'est toi, ma petite ?

JUSTINE

Oui, monsieur de Faublas, c'est moi.

LE VICOMTE DE VALBRUN

M. de Faublas !... il est joli, noble, vaillant et généreux. Il croyait toucher à son heure suprême, et nommait Sophie ! Cent fois j'aurais dû le reconnaître. (Il vint à moi et me prit la main.) Brave et gentil chevalier, vous justifiez de toutes les manières votre réputation brillante ; je ne suis point étonné qu'une charmante femme se soit fait un grand nom pour vous. Mais, dites-moi, comment êtes-vous ici ? Comment, après l'éclat du plus fameux duel, osez-vous paraître dans la capitale ? Il faut qu'un grand intérêt vous y entraîne... Monsieur le chevalier, donnez-moi votre confiance, et regardez le vicomte de Valbrun comme le plus dévoué de vos amis. D'abord où allez-vous ?

⁵⁸ *Les Amours, op. cit.*, p. 823-825.

FAUBLAS

À l'hôtel de l'Empereur, rue de Grenelle.

LE VICOMTE

Un hôtel garni, et dans le quartier de Paris le plus habité ? Gardez-vous-en bien. Dans celui-ci, d'ailleurs, vous êtes connu, vous oseriez vous y montrer pendant le jour ? Hé ! vous n'y feriez point vingt pas sans être arrêté.⁵⁹

Dans ce court dialogue, la flatteuse réplique du vicomte est sans doute la plus importante. Les adjectifs mélioratifs (« joli, noble, vaillant et généreux »), les syntagmes (« brave et gentil chevalier », « votre réputation brillante »), l'hyperbole (« cent fois j'aurais dû vous reconnaître ») et les superlatifs (« l'éclat du plus fameux duel », « le plus dévoué de vos amis ») présentent Faublas comme un personnage dont la renommée n'est plus à faire. À Paris, le chevalier est considéré comme un héros, mais sa popularité est un danger : s'il est reconnu, il sera arrêté. Le dialogue met donc en évidence la notoriété que Faublas a acquise. Le passage du roman au théâtre permet la reconnaissance et l'éloge du chevalier dont l'histoire est désormais connue de tous. L'information est notable, car Faublas ne pourra plus paraître dans la capitale sans recourir au travestissement. À la fin de la deuxième partie, il prendra l'habit de mademoiselle de Brumont (femme de compagnie de la comtesse) autour de laquelle s'organise l'intrigue de la troisième partie des *Amours*.

Mais si la tension est particulièrement forte dans les dialogues théâtraux, c'est aussi parce que Louvet recourt à des canevas et procédés dramatiques dont l'efficacité est reconnue. On note ainsi la présence d'un personnage trompé (le marquis dans les 1^{er}, 2^e et 3^e dialogues, la comtesse dans les 6^e, 7^e et 8^e dialogues, le comte dans les 6^e, 7^e, 9^e, 10^e et 11^e dialogues) et d'un personnage susceptible de tout révéler (Rosambert dans le 1^{er} dialogue, le baron de Faublas dans les 2^e et 3^e dialogues, la baronne dans les 6^e, 7^e et 8^e dialogues et la comtesse dans le 9^e dialogue). Le tableau ci-dessous précise, pour chaque dialogue, les personnages qui créent la tension de la scène :

Dialogues théâtraux	Personnages qui créent la tension de la scène
1 ^{er}	Le marquis, la marquise, Rosambert et Faublas
2 ^e	Le marquis, le commissaire, Faublas et le baron de Faublas
3 ^e	Le marquis, Faublas, le baron de Faublas et M. du Portail
4 ^e	M. du Portail et le baron de Gorlitz
5 ^e	
6 ^e	Le comte, la comtesse, la baronne et Faublas
7 ^e	Le comte, la comtesse, la marquise, la baronne et Faublas
8 ^e	La comtesse, la marquise, la baronne et Faublas

⁵⁹ *Ibid.*, p. 501-502.

9 ^e	Le comte, la comtesse et Faublas
10 ^e	Le comte, la comtesse, Rosambert, madame d'Armincour, la baronne et Faublas
11 ^e	Le comte, la comtesse, Rosambert, le capitaine, madame d'Armincour et Faublas

Or, parmi les personnages qui suscitent la tension dramatique, on retrouve six fois sur onze le traditionnel trio de la femme, du mari et de l'amant :

Dialogues théâtraux	Trio traditionnel (souligné)
1 ^{er}	<u>Le marquis</u> , <u>la marquise</u> , Rosambert et <u>Faublas</u>
2 ^e	Le marquis, le commissaire, Faublas et le baron de Faublas
3 ^e	Le marquis, Faublas, le baron de Faublas et M. du Portail
4 ^e	M. du Portail et le baron de Gorlitz
5 ^e	
6 ^e	<u>Le comte</u> , <u>la comtesse</u> , la baronne et <u>Faublas</u>
7 ^e	<u>Le comte</u> , <u>la comtesse</u> , la marquise, la baronne et <u>Faublas</u>
8 ^e	La comtesse, la marquise, la baronne et Faublas
9 ^e	<u>Le comte</u> , <u>la comtesse</u> et <u>Faublas</u>
10 ^e	<u>Le comte</u> , <u>la comtesse</u> , Rosambert, madame d'Armincour, la baronne et <u>Faublas</u>
11 ^e	<u>Le comte</u> , <u>la comtesse</u> , Rosambert, le capitaine, madame d'Armincour et <u>Faublas</u>

Ce trio correspond à un canevas dramatique bien connu, qui était déjà utilisé dans les farces et les fabliaux du Moyen Âge où l'on mettait en scène des maris trompés et des femmes rusées. Ce canevas est un moyen efficace pour amener une intrigue dont le comique est assuré. Ce trio est d'autant plus comique dans *Les Amours* que les deux cocus (le marquis de B*** et le comte de Lignolle) sont des barbons monomaniaques : l'un dit exceller dans la science physionomique et l'autre dans la composition de charades. Ils assurent la double fonction de provoquer le rire et de créer la tension dramatique des dialogues théâtraux. Le lecteur est alors partagé entre le désir de rire de leur ridicule et la crainte de voir la comédie virer au drame.

À ce schéma caractéristique de la comédie classique s'ajoute la multiplication des travestissements et des déguisements :

Dialogues théâtraux	Travestissements et déguisements
1 ^{er}	Faublas travesti en mademoiselle du Portail

2 ^e	
3 ^e	
4 ^e	
5 ^e	Faublas travesti en religieuse
6 ^e	Faublas travesti en mademoiselle de Brumont
7 ^e	La marquise travestie en vicomte de Florville et Faublas travesti en mademoiselle de Brumont
8 ^e	La marquise travestie en vicomte de Florville et Faublas travesti en mademoiselle de Brumont
9 ^e	Faublas travesti en mademoiselle de Brumont
10 ^e	Rosambert déguisé en docteur et Faublas travesti en mademoiselle de Brumont
11 ^e	Rosambert déguisé en docteur et Faublas travesti en mademoiselle de Brumont

Le travestissement est, on le voit, à l'origine de la tension dramatique de la plupart des dialogues théâtraux : à tous moments, le marquis et le comte risquent de découvrir l'identité de mademoiselle du Portail et de mademoiselle de Brumont qui ne sont qu'une seule et même personne. Faublas use et abuse du travestissement dont il n'est pourtant jamais l'initiateur.

Huit dialogues sur onze mettent en scène un ou plusieurs personnages travestis. Dans ceux de la troisième partie des *Amours*, les personnages recourent systématiquement au travestissement : dans les 7^e et 8^e dialogues, les travestissements de Faublas et de la marquise de B*** compliquent la situation et provoquent le scandale que l'on connaît. Dans les 10^e et 11^e dialogues, seul Faublas est travesti, Rosambert, lui, est déguisé. Tandis que l'un augmente la tension dramatique de la scène, l'autre l'annihile en provoquant le rire de l'assistance : déguisé en médecin, il doit convaincre la comtesse de coucher avec son époux avant qu'il ne s'aperçoive de sa grossesse et décider le comte à boire une potion qui doit rétablir l'équilibre entre l'âme et le corps :

Dès qu'il fut parti, la baronne, qui n'en pouvait plus, éclata de rire. « Où donc avez-vous déterré ce médecin vraiment aimable ? me demanda-t-elle. – En effet, interrompit la comtesse, qui riait et pleurait en même temps, il est bien amusant, votre ami ! bien amusant ! il a trouvé le moyen d'égayer l'un des plus pénibles moments de ma vie.⁶⁰

Mais l'utilisation de ces procédés dramatiques ne peut suffire à garantir le succès des dialogues théâtraux. Le style est indispensable pour assurer leur efficacité. Si ces dialogues sont susceptibles d'être adaptés à la scène, c'est parce que Louvet connaît la « recette » pour marier les différents « ingrédients » dont l'association est sans aucun doute une réussite. On peut même penser que le romancier veut pousser la gageure jusqu'au bout, lorsqu'un des personnages invite son auditoire à jouer la scène qu'il raconte :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 976.

LE COMTE

Monsieur le marquis, je ne pourrai jamais finir ce récit, on m'interrompt à tout moment ; mais je vais rentrer chez moi, et, demain matin, je vous enverrai tous les détails par écrit.

LA MARQUISE

Bonne plaisanterie !

LE COMTE, *au marquis.*

Non, je vous l'enverrai, parole d'honneur, et je mettrai les lettres initiales de chaque nom... à moins qu'on ne me laisse finir ce soir.

LE MARQUIS

Hé bien, allons donc, finis.

LA MARQUISE

À la bonne heure, finissez ; mais songez...

LE COMTE

La dame fort émue prodiguait au jeune Adonis les confidences flatteuses, les doux propos, les petits baisers tendres... c'était vraiment une scène à voir... on ne peut la peindre... mais on pourrait la jouer... Tenez, jouons-la.

LE MARQUIS

Tu badines !

LA MARQUISE

Quelle folie !

MADemoiselle DU PORTAIL

Quelle idée !

LE COMTE

Jouons-la ; madame sera la dame en question ; moi, je suis le pauvre amant bafoué... Ah ! c'est qu'il nous manquera une comtesse !... (*À la marquise.*) mais madame a des talents précieux, elle peut bien remplir à la fois deux rôles difficiles.

LA MARQUISE, *avec une colère contrainte.*

Monsieur !...

LE COMTE

Je vous demande pardon, madame, ce n'est qu'une supposition.

LE MARQUIS

Mais sans doute, il ne faut pas que cela vous fâche.

LA MARQUISE, *d'une voix éteinte, et les larmes aux yeux.*

Il s'agit bien des rôles qu'on m'offre, monsieur... mais c'est qu'il est bien cruel que je me plains depuis une heure d'être fort mal, sans qu'on daigne y faire la moindre attention. (*Au comte en tremblant.*) Peut-on, monsieur, sans vous offenser, vous observer qu'il est tard, et que j'ai besoin de repos ?⁶¹

Le comte met au supplice la marquise en proposant de jouer l'histoire de son adultère devant son époux qui ne comprend pas que la comédie se déroule sous ses yeux. À un premier niveau de lecture, la tension de la scène s'en trouve augmentée : on craint à tout moment que le marquis ne

⁶¹ *Ibid.*, p. 110-112.

fasse le rapprochement entre l'histoire contée et la situation dans laquelle il se trouve. Sans le savoir, il rit de son propre malheur. Mais, à un second niveau de lecture, l'auteur semble vouloir montrer les limites du dialogue théâtral : « c'était vraiment une scène à voir... on ne peut la peindre... mais on pourrait la jouer... Tenez, jouons la.⁶² » C'est dire que le théâtre ne se borne pas à la diction, aussi efficace soit-elle, mais qu'il exige la représentation.

En ce sens, on peut se demander finalement s'il n'y a pas un désir de faire rivaliser les genres au sein d'une même œuvre, l'un accomplissant ce que l'autre ne parvient pas à faire. *A priori*, le théâtre semble être le genre le plus à même de rendre l'intensité des scènes où il se substitue au roman. Mais, au-delà d'un souci de clarté dans des dialogues où le nombre d'interlocuteurs risque de gêner le lecteur, la forme théâtrale paraît correspondre davantage à une volonté d'« éclairage ». Dans la mesure où l'enchaînement des dialogues théâtraux n'est pas systématique (comme le montrent l'isolement du 5^e dialogue et l'absence de dialogue de révélation pour les 10^e et 11^e dialogues), il est possible que cette intrusion du théâtre dans le roman soit un moyen pour l'auteur de mettre en lumière des scènes clefs des *Amours*. Ainsi, au lieu d'une confrontation entre le roman et le théâtre qui ont souvent été considérés comme des genres fondamentalement opposés, on pourrait plutôt y voir une collaboration à une époque où les frontières génériques tendent à s'estomper.

Charlène Deharbe
Université de Reims Champagne-Ardenne
Université du Québec à Trois-Rivières

⁶² *Ibid.*, p. 111.

ANNEXE

J'entrai dans la chambre à coucher ; ma belle maîtresse vint à moi. « Ah ! maman, c'est donc ici que pour la seconde fois... » Elle m'interrompit : « Mon Dieu ! je crois entendre le marquis ! le voilà revenu pour toute la soirée ; sauvez-vous, partez ! » D'un saut, je regagnai le boudoir ; mais je ne songeai pas à tirer sur moi la porte de la chambre à coucher ; elle resta entrouverte ; et pour comble de malheur, cette étourdie de Justine avait fermé à double tour l'autre porte qui conduisait à l'escalier dérobé. La marquise, qui ne pouvait deviner que la retraite me fût fermée, s'était assise tranquillement. Déjà le marquis était entré dans son appartement, et s'y promenait d'un air effaré. Je tremblais qu'il ne m'aperçût dans le boudoir ; il n'y avait pas moyen d'en sortir : comment faire ? Je me jetai sous l'ottomane, et dans une situation très incommode, j'entendis une conversation fort singulière, qui eut un dénouement plus singulier encore.

« Vous voilà de retour de bonne heure, monsieur. – Oui, madame. – Je ne vous attendais pas si tôt. – Cela se peut bien, madame. – Vous paraissez agité, monsieur, qu'avez-vous donc ? – Ce que j'ai, madame, ce que j'ai !... j'ai que... je suis furieux. – Modérez-vous, monsieur... peut-on savoir ?... – J'ai que... il n'y a plus de mœurs nulle part... les femmes !... – Monsieur, la remarque est honnête, et l'application heureuse ! – Madame, c'est que je n'aime pas qu'on me joue !... et quand on me joue, je m'en aperçois bien vite ! – Comment, monsieur, des reproches ! des injures ! cela s'adresserait-il... vous vous expliquerez, sans doute ? – Oui, madame, je m'expliquerai, et vous allez être convaincue ! – Convaincue !... de quoi, monsieur ? – De quoi ! de quoi ! un moment donc, madame ! vous ne me laissez pas le temps de respirer !... Madame, vous avez reçu chez vous, logé chez vous, couché avec vous mademoiselle du Portail ? (La marquise avec fermeté :) – Hé bien ! monsieur ? – Hé bien ! madame, savez-vous ce que c'est que mademoiselle du Portail ? – Je le sais... comme vous, monsieur. Elle m'a été présentée par M. de Rosambert ; son père est un honnête gentilhomme, chez qui vous avez soupé encore avant-hier. – Il ne s'agit pas de cela, madame. Savez-vous ce que c'est que mademoiselle du Portail ? – Je vous le répète, monsieur, je sais comme vous que mademoiselle du Portail est une fille bien née, bien élevée, fort aimable. – Il ne s'agit pas de cela, madame. – Hé ! monsieur, de quoi s'agit-il donc ? Avez-vous juré de pousser ma patience à bout ? – Un moment donc, madame ; mademoiselle du Portail n'est point une fille... (La marquise très vivement :) – N'est point une fille ! – N'est point une fille bien née, madame ; c'est une fille d'une espèce... de ces filles qui... là... vous m'entendez ? – Je vous assure que non, monsieur. – Je m'explique pourtant bien ; c'est une fille qui... dont... que... enfin suffit, vous y êtes ? – Oh ! point du tout, monsieur, je vous assure. – C'est que je voudrais vous gazer cela... Madame, c'est une p... vous comprenez ? – Mademoiselle du Portail ! une... Pardon, monsieur, mais je n'y tiens pas, il faut que je rie. (En effet, la marquise se mit à rire de toutes ses forces.) – Riez, riez, madame... tenez, connaissez-vous cette lettre-là ? – Oui, c'est celle que j'ai écrite à mademoiselle du Portail, le lendemain du jour qu'elle a couché chez moi. – Justement, madame. Et celle-ci, la connaissez-vous ? – Non, monsieur. – Regardez-la, madame ; vous voyez bien l'adresse : À Monsieur, monsieur le chevalier de Faublas ; et lisez dedans : " Mon cher maître, j'ai l'honneur de prendre la liberté d'oser vous interrompre pour vous souhaiter que cette année qui commence vous soit belle et bonne, etc. J'ai l'honneur d'être avec un profond respect, mon cher maître, etc. " C'est une lettre de bonne année d'un domestique à son maître, qui est ce M. de Faublas. Hé bien ! madame, ces deux lettres-là étaient dans le portefeuille que voici. – Enfin, monsieur ? – Madame, et le portefeuille, vous ne devineriez jamais où je l'ai trouvé ? – Dites, dites, monsieur. – Je l'ai trouvé dans un endroit où... là... – Hé ! monsieur, dites tout de suite le mot, vous seriez toujours obligé d'en venir là ; ainsi... – Hé bien ! madame, je l'ai trouvé dans un mauvais lieu. – Dans un mauvais lieu ! – Oui, madame. – Où vous aviez affaire, monsieur ? – Où la curiosité m'a conduit. Tenez, je vais vous conter cela. Une femme a fait courir depuis quelques jours des billets imprimés, par lesquels elle donne avis aux amateurs qu'elle peut leur offrir de charmants boudoirs qu'elle louera à tant par heure ; moi, j'ai été voir cela par curiosité, uniquement par curiosité, comme je vous le disais tout à l'heure. – Quel jour y avez-vous été, monsieur ? – Hier l'après-dînée, madame ; les boudoirs sont en effet charmants !... il y en a un surtout au premier étage... il est vraiment joli !... on y voit des tableaux, des estampes, des glaces, une alcôve, un lit... ah ! c'est le lit surtout ! figurez-vous que ce diable de lit est à ressorts !... ah ! c'est très plaisant.

J'entendis quelque bruit ; la marquise se défendait, le marquis l'embrassa. Leur conversation, qui dans les commencements m'avait inquiété, m'amusait au point que je sentais moins la gêne de ma situation. Le marquis reprit ainsi :

« Mais c'est que rien n'y manque ! il y a dans ce boudoir, au premier étage, une porte qui communique chez une marchande de mode qui loge à côté... cela est fort bien imaginé... Vous entendez qu'une femme comme il faut a l'air d'être chez sa marchande de modes ; point du tout, elle monte l'escalier, et puis on vous en plante à un pauvre mari !... Mais, écoutez-moi, madame ; dans ce boudoir j'ai ouvert une petite armoire, et,

dans cette armoire, j'ai trouvé ce porte-feuille. Ainsi il est clair que mademoiselle du Portail a été là avec ce M. de Faublas ! et cela est très vilain à elle, et très malhonnête à M. de Rosambert, qui la connaissait, de nous l'avoir présentée ! et très imprudent à son père de la laisser sortir accompagnée seulement d'une femme de chambre ! Et je n'en ai point été la dupe ! Il y a dans sa figure... vous savez comme je suis physionomiste !... elle est jolie, sa figure ! mais il y a quelque chose dans les traits qui annonce un sang... cette fille-là a un tempérament, et je l'ai bien vu !... Vous souvenez-vous de ce soir que Rosambert lui dit qu'il y avait des circonstances ! Vous n'aviez pas remarqué cela, vous ! moi je vous ai relevé le mot ! ah ! l'on ne m'attrape pas ! et tenez, le même jour... venez, venez, madame. »

La marquise, qui me croyait parti, se laissa conduire à son boudoir. Le marquis continua :

« Elle était ici, dans ce boudoir... là ; vous vous étiez couchée sur cette ottomane... je suis arrivé... madame, elle avait le teint animé, les yeux brillants, un air... ! Oh ! je vous le dis, cette fille a un tempérament de feu ! Vous savez que je m'y connais ; mais laissez-moi faire, j'y mettrai bon ordre. – Comment ! Monsieur, vous y mettez bon ordre ? – Oui, oui, madame : d'abord, je dirai à Rosambert ce que je pense de son procédé ; il y a peut-être été avec elle, Rosambert ! ensuite je verrai M. du Portail, et je l'instruirai de la conduite de sa fille. – Quoi ! monsieur, vous ferez à M. de Rosambert une mauvaise querelle ? – Madame ! Madame ! Rosambert savait ce qui en était ; il était jaloux de moi comme un tigre. – De vous ! monsieur. – Oui, madame, de moi, parce que la petite avait l'air de me préférer... Elle me faisait même des avances, et c'est en cela qu'elle m'a joué, elle ! car elle avait alors ce M. de Faublas. Je saurai ce que c'est que ce M. de Faublas, et je verrai M. du Portail. – Quoi ! Monsieur, vous pourriez aller dire à un père ?... – Oui, madame, c'est un service à lui rendre ; je le verrai, je l'instruirai de tout. – J'espère, monsieur, que vous n'en ferez rien. – Je le ferai, madame. – Monsieur, si vous avez quelque considération pour moi, vous laisserez tout cela tomber de soi-même. – Point ! point ! je saurai... – Monsieur, je vous le demande en grâce. – Non, non, madame. – Vous m'éclairiez, monsieur, je vois le motif de l'intérêt si pressant que vous prenez à ce qui regarde mademoiselle du Portail. Je vous connais trop bien pour être la dupe de cette austérité de mœurs dont vous vous parez aujourd'hui ; vous êtes fâché, non pas de ce que mademoiselle du Portail a été dans un lieu suspect, mais de ce qu'elle y a été avec un autre que vous. – Oh ! madame. – Et quand j'accueillais chez moi une demoiselle que je croyais honnête, vous aviez des desseins sur elle ! – Madame ! – Et vous osez venir vous plaindre à moi-même d'avoir été joué ! c'était moi, c'était moi seule qu'on jouait ! »

Elle se laissa tomber sur l'ottomane ; son mari jeta un cri, et puis il embrassa la marquise en lui disant : « Si vous saviez comme je vous aime ! – Si vous m'aimiez, monsieur, vous auriez plus de considération pour moi, plus de respect pour vous-même, plus de ménagement pour une enfant, peut-être moins à blâmer qu'à plaindre... Que faites-vous donc, monsieur ? laissez-moi. Si vous m'aimiez, vous n'iriez pas apprendre à un père malheureux les égarements de sa fille ; vous n'iriez pas conter cette aventure à M. de Rosambert qui en rira, qui se moquera de vous, et qui dira partout que j'ai reçu chez moi une fille à intrigue !... Mais, monsieur, finissez donc ; ce que vous faites là ne ressemble à rien. – Madame, je vous aime. – Il suffit bien de le dire ! il faut le prouver. – Mais, depuis trois ou quatre jours, mon cœur, vous ne voulez jamais que je vous le prouve. Ce ne sont pas de ces preuves-là que je vous demande, monsieur... Mais, monsieur, finissez donc. – Allons, madame, allons, mon cœur. – En vérité, monsieur, cela est d'un ridicule ! – Nous sommes seuls. – Il vaudrait mieux qu'il y eût du monde, cela serait décent ! Mais finissez donc, n'avons-nous pas toujours le temps de faire ces choses-là ?... finissez donc... quoi ! des gens mariés !... à votre âge !... dans un boudoir !... sur une ottomane !... comme deux amants !... et quand j'ai lieu de vous en vouloir, encore ! – Hé bien ! mon ange, je ne dirai rien, à Rosambert, rien à M. du Portail. – Vous me le promettez bien ? – Je vous en donne ma parole... – Hé bien ! un moment ; rendez-moi le portefeuille ; laissez-le moi. – De tout mon cœur, le voilà. (Il y eut un moment de silence.) – En vérité, monsieur, dit la marquise, d'une voix presque éteinte, vous l'avez voulu, mais cela est bien ridicule. »

Je les entendis bégayer, soupirer, se pâmer tous deux : on ne peut se figurer ce que je souffrais sous l'ottomane pendant cette étrange scène ; j'aurais étranglé les acteurs de mes mains et, dans l'excès de mon dépit, j'étais tenté de me découvrir, de reprocher à la marquise cette infidélité d'un nouveau genre, et de rendre au marquis l'amère mystification qu'il me faisait essayer sans le savoir. Justine vint terminer mes irrésolutions ; elle ouvrit tout à coup la porte de l'escalier dérobé. La marquise jeta un cri ; le marquis se sauva dans la chambre à coucher pour y réparer son désordre. Justine, apercevant un mari au lieu d'un amant, demeura stupéfaite, et la marquise ne fut pas moins étonnée qu'elle ne me voyant sortir de dessous l'ottomane.⁶³

⁶³ *Ibid.*, p. 188-194.