

## Catriona Seth (université de Lorraine)

### Dire sans dire<sup>1</sup>,

### Le « langage gazé » à l'époque des Lumières.

En proposant pour titre « dire sans dire », je voudrais examiner, sans prétention à l'exhaustivité, différentes manières qu'a le langage de dire autrement, indirectement, implicitement et de procurer ainsi un plaisir particulier au lecteur. Je centrerai mon propos sur le XVIII<sup>e</sup> siècle et sur ce qu'on appelle le « langage gazé », sans m'interdire des excursions vers d'autres siècles ou des incursions dans d'autres types de procédés. Je le ferai en m'appuyant sur une série d'exemples textuels susceptibles d'éclairer ma démonstration. Je rappelle que le « langage gazé » permet de tout dire sans aucun mot compromettant ; il dévoile sans exhiber. Il correspond à ce que l'auteur anonyme – probablement Godard d'Aucour – annonce dans l'avertissement du roman *Thémidore* : « ces mémoires sont écrits avec retenue : il n'y a aucun mot qui puisse blesser la modestie ; mais on ne répond pas des idées qu'ils peuvent faire naître. » Il s'agit d'un code de politesse mondain qui permet d'exprimer allusivement des réalités qu'on ne supporterait pas forcément de montrer en plein jour. L'une des raisons de ce choix, est de contourner la censure, à une époque où les répressions d'intellectuels ne sont pas rares, l'une des autres est de procurer au lecteur ou à l'auditeur un surcroît de plaisir, justement parce que tout est passé sous silence, mais en même temps, tout est dit. Pour reprendre un passage de *La Diva de l'Empire* (paroles de Dominique Bonnard et Numa Blès), chantée avec beaucoup d'esprit par Dominique Lévy en ouverture de la journée, « C'est à la fois très innocent et très très excitant. »

S'il peut y avoir un plaisir à écrire un texte, comme nous le savons tous, et si souvent les textes que nous avons pris plaisir à écrire sont plus réussis que d'autres rédigés sous la contrainte, il s'agit ici de s'intéresser au plaisir du lecteur – ou éventuellement de l'auditeur ou du spectateur – et de moyens de le lui procurer. L'essentiel, bien entendu, c'est de lui donner le sentiment d'être impliqué et de participer ainsi en quelque sorte à la

---

<sup>1</sup> Mes remerciements vont à ceux qui m'ont invitée pour cette journée, en particulier à Denise Espérandieu, Laurent Langlade, Svetlana de Boulatset et Mme Barbé.

fabrique du sens. Il y a donc une gradation : on dévoile juste assez pour que le désir aiguillonné se découvre. C'est une sorte de parole qui se veut provocation, incitation ou invitation.

Évoquons un premier cas, c'est celui d'un texte écrit par Jean-Joseph Vadé intitulé « Lettre à une demoiselle qui prenait pour lors les eaux à Passy ». Rien ne nous laisse entendre d'emblée qu'il y aura un effet particulier dans le texte. Or Vadé, auteur de pièces comiques pour le théâtre de la foire et grand praticien de ce que l'on appelle le « langage poissard », c'est-à-dire une langue populaire reconstituée, donne ici des balises à son lecteur. Prenons l'exemple des deux premières strophes :

Je croyais, sans prévention,  
Mériter votre affection ;  
    Et que mieux que tout autre,  
        Hé bien !  
    J'aurais pu toucher votre...  
        Vous m'entendez bien.

Toucher votre insensible cœur,  
Qui fut pétri par la froideur :  
    Soyez donc moins sévère,  
        Eh bien !  
    Et je pourrai vous faire...  
        Vous m'entendez bien<sup>2</sup>.

Le « vous » de « Vous m'entendez bien » s'adresse bien entendu à la destinataire de la lettre, mais en tant que lecteurs du poème, nous sommes aussi sollicités et, tout naturellement, nous avons envie de relever le défi et de compléter l'avant-dernier vers de la strophe, de montrer donc que *nous* entendons bien. Nous sommes *séduits*, or le locuteur tente de séduire la jeune femme. Nous nous mettons donc en position de destinataires du poème – et de destinataires vaincus par une parole efficace. Après la deuxième strophe, « Et je pourrai vous faire... » vient, me semble-t-il à l'esprit, un complément qui serait « l'amour » : « Je pourrai vous faire l'amour », donc, avec l'ambiguïté de l'expression à l'époque qui peut tout désigner de la galanterie de celui qui est assidu auprès d'une dame, à l'acte sexuel. L'efficacité du poème est de nous avoir fait penser ce que l'auteur n'a pas

---

<sup>2</sup> *Anthologie de la poésie française, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de M. Bercot, M. Collot et C. Seth, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2000, p. 156.

écrit – et n’écrit pas<sup>3</sup>. La troisième strophe commence en effet ainsi : « Vous faire entendre que l’amour / Ne peut subsister sans retour ». L’image de l’acte sexuel qui se présente à l’esprit du lecteur n’est donc pas présente dans les *mots* choisis, mais est bien là de manière subliminale pourrions-nous dire. Il y a ainsi un double registre entre les pensées grivoises que peut susciter le texte et le propos moins engagé qui y figure réellement. La suggestion est au cœur du processus, comme elle le sera dans d’autres cas que je souhaite soulever.

Un autre exemple analogue, tiré d’un poème écrit par un contemporain de Vadé, Charles Collé, joue sur différents sens du mot rentrer ou différentes manières de rentrer. Il s’agit du « Vaudeville pour la rentrée d’un théâtre particulier<sup>4</sup> ». Les strophes de trois vers terminent toutes par un vers court construit sur le mot « rentre », conjugué à différentes personnes. Le sujet est directement exploité dans la première strophe :

Dans ce jour, nos auteurs  
Nos acteurs, nos spectateurs,  
Tout rentre.

Par la suite, le poème joue sur d’autres rentrées, la seconde strophe, tout à fait ambiguë dit en effet ceci :

Quel plaisir singulier  
De sentir et de crier :  
Je rentre !

On pourrait avoir de cette strophe plusieurs lectures, mais les mots « plaisir » et « sentir », accompagnés éventuellement de « crier », sont là pour suggérer une fois encore au lecteur l’acte sexuel dont il n’est pas nécessairement directement question ici. Au contraire de l’exemple de Vadé, où nous imaginions, en quelque sorte à partir de rien, la phrase étant laissée en suspens dans un premier temps ; ici nous avons des termes qu’il nous revient de comprendre comme nous le souhaitons et la référence, plus loin, à l’amant qui « rentre » nous invite encore à imaginer autre chose qu’une simple arrivée à la maison.

---

<sup>3</sup> Certains auteurs font un grand usage du point de suspension pour laisser le lecteur comprendre ce qui est suggéré, mais ne complètent pas les phrases. Ici, la particularité est d’offrir un complément inattendu *après* avoir fait surgir des images autres chez le lecteur.

<sup>4</sup> *Anthologie de la poésie française, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> siècles, Op. cit.*, p. 117.

Il en va de même pour un court poème de Stanislas de Boufflers intitulé « Le Boudoir ». Il s'agit, comme les autres poèmes que j'ai cités, d'un texte qui ressortit au genre ou sous-genre de la « poésie fugitive », sans prétention, souvent suscitée par une circonstance particulière. L'argument du texte de Boufflers nous apprend à quelle occasion il fut composé : « Mme de La Reynière, ne voulant pas que son peintre fit un amour pour soutenir le lustre de son boudoir, lui dit : 'Arrangez-vous comme vous voudrez, mais ne me faites point d'enfants.' De là les couplets suivants<sup>5</sup>. » Les quatre sizains partent de la recommandation de la femme du monde qui ne veut pas, malgré la mode du moment<sup>6</sup>, qu'on peigne de petits amours dans son boudoir.



---

<sup>5</sup> Anthologie 1334.

<sup>6</sup> Voir de nombreux tableaux de Boucher, comme « La Cible d'Amour », conservée au Louvre, que nous reproduisons grâce à Gallica.

La recommandation, a priori de l'ordre de la commande artistique, équivalente à un choix de couleurs, « Ne m'y faites pas d'enfant », expression polysémique, permet au poète de laisser entendre une possible relation grivoise entre la dame et l'artiste qui dit : « L'on doutera de mon talent, / Si je ne vous fais pas d'enfant. » On imagine bien de quel talent il s'agit ici ! La polysémie est, comme je voudrais le montrer en m'appuyant sur quelques autres exemples, l'une des grandes ressources de cette langue libertine des Lumières qui dit sans dire.

En effet, l'idée de double sens est essentielle dans le langage gazé. Elle repose sur le fait de « prendre un mot honnête / Au lieu d'un mot qui ne l'est pas », comme l'écrit le chevalier de Boufflers, talentueux praticien du genre. Son poème « Les cœurs » l'indique. Je vous en livre les neuf premiers vers :

Le cœur est tout, disent les femmes.  
Sans le cœur point d'amour, sans lui point de bonheur :  
Le cœur seul est vaincu ; le cœur seul est vainqueur.  
    Mais qu'est-ce qu'entendent ces dames,  
    En nous parlant toujours du cœur ?  
En y pensant beaucoup, je me suis mis en tête,  
Que du sens littéral elles font peu de cas,  
Et qu'on est convenu de prendre un mot honnête,  
    Au lieu d'un mot qui ne l'est pas<sup>7</sup>.

Boufflers propose ensuite de s'interroger : les cœurs des femmes ne peuvent être faits comme ceux des hommes. Il ajoute :

Nature en fait de cœurs se prête à tous les goûts ;  
    J'en ai vu de toutes les formes,  
Grands, petits, minces, gros, médiocres, énormes<sup>8</sup>.

Le jeu de mots et de rythme est goûteux pour celui qui prononce les sons, en particulier avec la diérèse à « médiocres » et le « é » ouvert en tête d' « énormes ». On le voit, en évoquant les formes, l'auteur donne une consistance physique à ce qui désigne normalement le siège des sentiments (plutôt que l'organe). Il en évoque les mouvements et

---

<sup>7</sup> *Anthologie de la poésie française, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> siècles*, p. 243.

<sup>8</sup> *Ibid.*

assure que le cœur serait un instrument merveilleux (« Il s'élève, il s'abaisse, il s'ouvre, il se resserre<sup>9</sup> »). Nous glissons ainsi d'une abstraction à une réalité physique et on ne s'étonne pas d'apprendre comment les contemporains de Boufflers ont compris le cœur ! Le poème a eu un grand succès puisque Voltaire et Bonnard en particulier y ont répondu. Boufflers connaissait-il le *Vaudeville du mois de mai* de Collé qui évoque un prêtre païen, au Capitole, un printemps qui, « Parlant aux cœurs, sentit le sien / Repousser son étoile<sup>10</sup> » ? Ce n'est pas impossible, cela dit le processus est caractéristique et il se fonde sur une figure comme l'euphémisme pour créer des analogies nouvelles dans lesquelles les deux sens du mot employé ne sont pas équivalents.

D'autres textes proposent des glissements similaires. Nous avons évoqué le boudoir : le XVIII<sup>e</sup> siècle est un grand âge de raffinement en matière d'ameublement. Arrêtons-nous sur l'un des fauteuils du temps : la bergère. Elle donne son titre à un autre bref poème de Boufflers qui débute ainsi :

Dans de riches appartements  
On a vingt meubles différents :  
    Un seul m'est nécessaire.  
Mieux qu'avec un sofa doré,  
Mon petit réduit est paré  
    D'une simple bergère.

La bergère vaudrait mieux qu'un meuble luxueux, le « sofa doré » évoqué par le poète. Progressivement, c'est un des autres sens de bergère qui va s'imposer au lecteur, mais qui n'est jamais exprimé clairement. Tout est laissé à l'imagination dans des strophes comme celle-ci :

Le jour, la nuit, sans embarras,  
Joyeux, je goûte dans ses bras,  
    Un repos salulaire.  
Avec délice je m'étends :  
Ah ! quel plaisir quand je me sens  
    Au fond de ma bergère<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1334.

<sup>11</sup> *Anthologie de la poésie française, op cit.*, p. 245.

Parmi les éléments qui conduisent le lecteur à une prise de conscience du double sens, il y a le retour de « bergère » comme mot à la rime du dernier vers de la strophe. Une attente est engendrée. Elle est d'abord d'ordre sonore, comme pour tous les poèmes qui riment. Elle est ensuite fondée sur un phénomène de récurrence du mot même de « bergère » et elle invite implicitement à reconnaître à l'auteur un travail astucieux qui joue sur les mots. Ce poème de Boufflers est typique du langage gazé en ce qu'il ne s'écarte jamais d'un vocabulaire irréprochable, mais il parvient à suggérer, comme les romans de Crébillon en particulier, des sens sans les imposer. Le lecteur est en quelque sorte piégé, mais piégé avec délices : il devient complice et se réjouit d'avoir deviné le sens caché ou second du texte. Dans cette découverte du secret, il y a une jouissance face à l'intelligence de l'auteur, mais aussi une réjouissance face à sa propre subtilité. Il y a par ailleurs un charme de l'équivoque que n'ont pas les mots propres. Comme le dit un roman libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui se feint correspondance d'une célèbre mère maquerelle, Mme Gourdan : « Que vos propos soient gazés ; une équivoque agréable plaît, et souvent les choses dites par leurs noms, dégoûtent<sup>12</sup>. »

Une œuvre célèbre qui joue sur des effets de piège pour que le lecteur s'associe à des propos en apparence innocents, mais en réalité loin de l'être, est le roman de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*. Nous devenons, en effet, en nous plongeant dans le livre, des tiers indiscrets, détenteurs d'une information dont ne dispose pas le destinataire apparent des propos. Il y a plusieurs occurrences de cela dans le livre puisque le couple de libertins, Merteuil et Valmont, détourne les courriers de personnages vertueux. Je voudrais m'arrêter sur un épisode connu. La lettre XLVII, du vicomte de Valmont à la marquise de Merteuil, offre un guide de lecture pour comprendre celle qui suit, envoyée par le libertin à la vertueuse présidente. Le vicomte de Valmont y explique en effet qu'il a écrit à Mme de Tourvel une lettre d'amour dans des circonstances un peu particulières. Il entend la faire capituler et il est prêt à tout pour cela. Il rédige ainsi une déclaration mais en jouant sur les mots car, comme il l'explique à celle qu'il prend en témoin, la marquise de Merteuil, véritable avatar du lecteur ici, il était alors dans le lit d'une prostituée, Émilie, qui lui a servi de « pupitre », et il a fait alterner ses élans épistolaires et ses moments de jouissance avec sa partenaire d'un soir, au point où, il lui a fallu interrompre sa missive. Or il rend à la présidente « un compte exact de [s]a situation et de [s]a conduite<sup>13</sup>. ». La lettre XLVIII, qui

---

<sup>12</sup> p. 131 de la Correspondance de Mme Gourdan dans les *Instructions pour une jeune demoiselle qui entre dans le monde, et veut faire fortune avec les charmes qu'elle a reçus de la nature*.

<sup>13</sup> *Les Liaisons dangereuses*, éd. citée, p. 118.

aurait paru parfaitement innocente si elle n'était pas accompagnée de cette espèce de guide de lecture, en devient un chef-d'œuvre de double langage. Au lecteur de comprendre à la fois le sens très terre-à-terre du « trouble » que dit évoquer Valmont au moment d'écrire, et la lecture moins concrète qu'aura naturellement Mme de Tourvel. L'alternance entre « l'agitation d'une ardeur dévorante, ou [...] l'entier anéantissement de toutes les facultés de [s]on âme » est également à comprendre comme désignant les moments où, tour à tour, Valmont faisait l'amour à Émilie et se reposait de sa fatigue physique. Il y a surtout un moment où l'idée de « dire sans dire » atteint un sommet : Valmont écrivait à la marquise, dans la lettre XLVII, que la lettre XLVIII n'avait pas été rédigée d'une traite : elle a été « interrompue même pour une infidélité complète ». Nous la voyons – ou du moins nous savons où elle prend place. Voici en effet un court extrait de la lettre XLVIII de Valmont à la présidente de Tourvel :

Pardonnez, je vous en supplie, au désordre de mes sens. Je devrais peut-être m'abandonner moins à des transports que vous ne partagez pas : il faut vous quitter un moment pour dissiper une ivresse qui s'augmente sans cesse, et devient plus forte que moi.

Je reviens à vous, Madame, et sans doute j'y reviens toujours avec le même empressement. Cependant le sentiment du bonheur a fui loin de moi ; il a fait place à celui des privations cruelles<sup>14</sup>.

L'« infidélité complète » vient s'inscrire dans le saut de ligne entre les deux paragraphes de la lettre de Valmont. Grâce aux explications que nous avons reçues, nous pouvons comprendre. Ce blanc est parlant, mais il parle sans mots – ou du moins les mots qui nous ont expliqué sa valeur sont ailleurs. Rien ne nous oblige à comprendre. Si nous comprenons, cela dit, nous ne pouvons que nous sentir d'autant plus complices et fins, grâce à cette érotisation d'un marqueur silencieux : le retour à la ligne, parfait marqueur de l'ellipse lors de laquelle les étreintes ont eu lieu. Laclos fait participer son lecteur à la manipulation des personnages faibles comme Mme de Tourvel en leur offrant ce guide de lecture, mais il nous met clairement du côté des individus informés, sans que nous assistions directement à l'effet du propos sur la présidente.

Il y a, dans des cas comme ceux de Laclos, de Boufflers, de Collé ou de Vadé, une véritable jouissance du langage. Le feu d'artifice des mots vient contrer un climat parfois pesant. Le texte libertin s'oppose à l'écrit pornographique – et il y en a à l'époque<sup>15</sup>. Il se présente comme la face acceptable d'un discours autrement mal toléré à une époque de

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>15</sup> On lira avec profit l'ouvrage de Patrick Wald Lasowski, *Dictionnaire libertin. La langue du plaisir au siècle des Lumières*, Paris, Gallimard, 2011.



censure, de poids véritable de l'église, de dénonciations potentielles. C'est la contrainte qui est responsable en grande partie de cette inventivité et de cette énergie du langage libertin. C'est ce que laisse entendre un abbé italien des plus francophiles, le spirituel Galiani, dans une lettre à Louise d'Épinay :

Dieu vous préserve de la liberté de la presse établie par édit. Rien ne contribue davantage à rendre une nation grossière, détruire le goût, abâtardir l'éloquence, et toute sorte d'esprit. Savez-vous ma définition du *sublime oratoire*. C'est l'art de tout dire sans être mis à la Bastille dans un pays où il est défendu de rien dire. Si vous ouvrez les portes à la liberté du langage au lieu de ces chefs-d'œuvre d'éloquence[,] les Remontrances des Parlements ; voici les remontrances qu'un parlement fera [:] « Sire, vous êtes un sacré j. f. ». Au lieu de ces chefs-d'œuvre de polissonnerie du jeune Crébillon, on lira dans un roman[,] un amant dire à sa dame *je voudrais* Mlle vous *enfiler*[,] fi l'horreur. / La contrainte de la décence, et la contrainte de la presse ont été les causes de la perfection de l'esprit, du goût, de la tournure chez les Français. Gardez l'une, et l'autre, sans quoi vous êtes perdus. Une liberté telle quelle est bonne[,] on en jouit déjà. Elle doit exister par le fait, et ne doit être fondée que sur les vertus personnelles du ministre tolérant, et magnanime. Par là la nation chérira davantage le ministre qui pardonne lorsqu'il pourrait sévir. Si vous accordez par un édit la liberté, on n'en saurait plus aucun gré au ministère et on l'insultera comme on fait à Londres. La nation deviendra aussi grossière que l'anglaise, et le point d'honneur (l'honneur le pivot de votre monarchie) en souffrira. Vous serez aussi rudes que les Anglais sans être aussi robustes. Vous serez aussi fous, mais beaucoup moins profonds dans votre folie<sup>16</sup>.

Je voudrais évoquer un autre fonctionnement possible dans lequel le spectateur (puisque c'est d'une pièce de théâtre qu'il s'agit) est pris à témoin et seul détenteur, une fois de plus, d'informations. Je prendrai pour exemple une petite comédie du XIX<sup>e</sup> siècle, *À la Fenille de rose, maison turque*. Nous ne sommes plus dans les boudoirs de la haute société parisienne. Le texte est volontairement plus grivois. Maupassant, car c'est lui qui en est l'auteur, met en scène un couple de province qui pense avoir réservé dans un hôtel tranquille, mais se retrouve dans une maison close. Mme Beauflanquet, la femme du maire de Conville, a une conversation avec des dames qu'elle prend pour les femmes du sérail d'un dignitaire turc de passage, logé à la même enseigne, alors que ce sont en réalité les prostituées du bordel qui la prennent pour une nouvelle recrue pas tout à fait comme elles. La conversation est savoureuse car le lecteur, qui connaît l'identité des protagonistes, fait l'aller-retour entre deux sens de différents mots, le sens premier, qui est celui que connaît

---

<sup>16</sup> Abbé Galiani à Louise d'Épinay, 24 septembre 1774 (t. IV, p. 186 de l'édition de Paris, Desjonquères, 1992-97).

Mme Beauflanquet, et des sens allusifs courants pour les femmes de petite vertu. Toute étrangeté est recevable pour l'épouse de l'édile de province car pour elle les dames qu'elle croise sont étrangères et donc susceptibles d'avoir des références et des mœurs différentes des siennes. Le spectateur, lui, se réjouit du quiproquo sur lequel est fondé la conversation. Voici un extrait de la scène XII :

MADAME BEAUFLANQUET

Mesdames, j'avais beaucoup entendu parler de l'intérieur des harems, mais je n'avais jamais eu l'occasion d'en visiter.

RAPHAËLE

Ah ! c'est la première fois que vous entrez dans une maison.

MADAME BEAUFLANQUET

Turque... oui. Madame.

RAPHAËLE

Cependant vous avez souvent vu du monde.

MADAME BEAUFLANQUET

Ah ! oui Madame.

RAPHAËLE

Vous avez fait toutes les positions ?

MADAME BEAUFLANQUET

Non, Monsieur Beauflanquet n'en a jamais changé.

RAPHAËLE

Qui ça Beauflanquet ? Connais pas ce maquereau-là.

MADAME BEAUFLANQUET

Maquereau. Ce doit être un titre turc.

RAPHAËLE

Faites-vous bien feuille de rose ?

MADAME BEAUFLANQUET

Feuille de rose ! (*à part*) ah oui des confitures de Turquie (*haut*) je n'en ai jamais mangé.

(*Les femmes se mettent à rire*)

FATMA

Elle ne connaît pas feuille de rose ! Qu'est-ce qu'elle fait alors ?

RAPHAËLE

Et petit salé alors ?

MADAME BEAUFLANQUET

Ah ! ça oui.

RAPHAËLE

Vous connaissez la levrette ?

MADAME  
BEAUFLANQUET

Oui.

## RAPHAËLE

Le postillon – le gamin – soixante-neuf – la paresseuse – la brouette ?

MADAME BEAUFLANQUET

(*étonnée*) Oui, je connais ces choses (*à part*) quelles drôles de question font les femmes de Turquie. On m'avait dit aussi que les odalisques étaient d'une ignorance.

On observe que le premier échange porte sur deux visions de la « maison » : la maison close ou la maison turque. L'exotisme est, depuis l'époque classique au moins, associée souvent à l'érotisme et beaucoup de bordels du XIX<sup>e</sup> siècle avaient des décors à l'orientale. La maison *close*, terme qu'on pourrait attendre de Raphaële, est en effet turque, mais selon des turqueries de pacotille. S'enchaînent ensuite des quiproquos autour des positions, que Mme Beauflanquet, en bonne bourgeoise, comprend comme les postes occupés par son époux, alors que les prostituées envisagent les différentes manières de s'accoupler.

Un dernier exemple du « dire sans dire » (ou peut-être en feignant de ne pas dire), serait à rechercher dans la figure de style de la prétérition dont la caractéristique est justement d'exprimer ce qu'elle feint de passer sous silence. Pour l'écriture libertine, on en trouve un cas clair chez un autre grand auteur, du début du XX<sup>e</sup> siècle, celui-là, Pierre Louÿs. Proposant des *Civilités pour les petites filles, à l'usage des maisons d'éducation* parodiques qui détournent les manuels de comportement, il adopte par endroits les formulations des guides de langue : « Ne dites pas X, dites Y », mais il le fait pour des cas tout à fait particuliers comme ceux-ci – il y en a toute une litanie, donc j'en choisis deux au passage :

Ne dites pas : « J'ai douze godemichés dans mon tiroir. » Dites : « Je ne m'ennuie jamais toute seule. »

Ne dites pas : « Les romans honnêtes m'emmerdent. » Dites : « Je voudrais quelque chose d'intéressant à lire<sup>17</sup>. »

J'aurais peut-être dû prévenir les oreilles chastes avant... comme vous le voyez Louÿs joue de l'alternance entre le langage gazé recommandé et son décryptage : le vocabulaire plus précis déconseillé à toute personne bien élevée.

Je voudrais, pour terminer, en retournant vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, mentionner brièvement deux éléments extérieurs au texte même d'un ouvrage qui peuvent parfois aider à dire sans dire. L'un d'eux, vous vous en doutez, est l'iconographie. En effet, on peut, pour un roman illustré, mettre en valeur tel ou tel aspect du texte. Un ouvrage comme *Les Liaisons dangereuses* est illustré de nombreuses fois au cours des siècles. Selon les éditions, le lecteur peut croire avoir affaire à un roman pornographique ou à une fiction sentimentale. Voici deux exemples de planches, l'une de l'édition de 1792, l'autre de celle de 1796, qui viennent étayer cette remarque :

---

<sup>17</sup> Pierre Louÿs, *Manuel de civilités pour les petites filles, à l'usage des maisons d'éducation*, (1926), cit. in *Les plus grands textes libertins*, textes choisis et présentés par Catriona Seth, Paris, Garnier, 2011, p. 13.

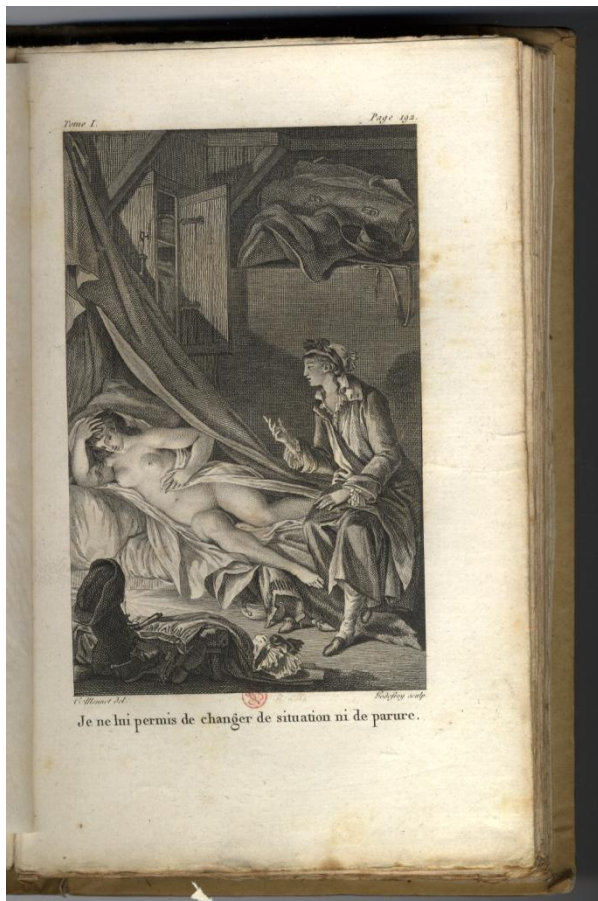


En 1792, le talentueux Le Barbier, gravé par Damburn<sup>18</sup>, montre un Valmont à genoux devant une présidente de Tourvel des plus décentes. Nous sommes dans un intérieur élégant, tout juste suggéré, grâce à la table à ouvrage, aux boiseries, au tableau et au lit de repos. La citation est extraite de la lettre CXXV dans laquelle Valmont raconte à la marquise la séduction enfin réussie de la présidente. Nous pourrions être dans le plus édifiant des romans. La citation va dans ce sens-là.

C'est un autre épisode dont je vais maintenant vous montrer l'illustration, extraite de l'édition de 1796<sup>19</sup>. Valmont a demandé à son chasseur Azolan de séduire la domestique de Mme de Tourvel pour les « surprendre » au lit et exiger, en échange de son silence, que la jeune femme fasse les poches de sa maîtresse et lui communique ses courriers. Une fois de plus, la légende est extraite du texte. Sur l'image, un Valmont entièrement habillé confronte la domestique Julie, entièrement nue et tournée vers le spectateur qui devient ainsi directement voyeur. Nous sommes dans la tradition des peintures de cabinet qui, avec l'excuse de représenter une scène mythologique ou biblique, comme la chaste Suzanne, exposaient un corps de femme nu. Le lecteur qui achetait cette édition-là des *Liaisons dangereuses* ne pouvait pas s'attendre à une fiction sentimentale courante. L'illustration se fait promesse d'un plaisir de lecture à venir. Les mots auront donc à rivaliser avec l'image et à offrir une expérience comparable à celle de voir la scène représentée.

<sup>18</sup> Coll. part.

<sup>19</sup> L'illustration figure dans l'édition Pléiade des *Liaisons dangereuses* citée ci-dessous n. 21.



Je voudrais prendre un exemple supplémentaire des manières dont les livres du XVIII<sup>e</sup> siècle annoncent un plaisir à venir, mais de manière indirecte. Pour cela, il faut regarder l'objet livre en lui-même. Il y a en effet des pages de titre parlantes soit qu'elles nous laissent entendre une relation avec une œuvre existante, soit qu'elles livrent, par le biais d'une adresse et d'un nom d'éditeur fictifs, un clin d'œil pour le lecteur averti. Si nous avons l'habitude de livres imprimés à Paris, chez Gallimard, par exemple, le lecteur du XVIII<sup>e</sup> siècle pouvait en découvrir qui venaient d'officines bien documentées, mais aussi d'autres qui arboraient des indications visiblement fausses.

En voici un exemple qui conjugue une illustration libre à une référence à un classique de l'érotisme<sup>20</sup> :

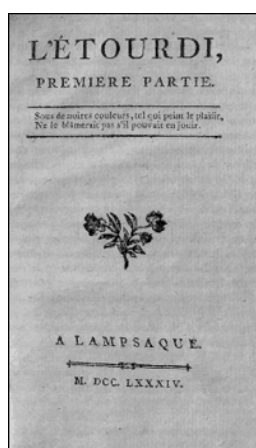
---

<sup>20</sup> Source de l'exemple : Daniel Droixhe, « Liège au catalogue de l'enfer de la BNF », article consulté le 11 février 2013 : <http://www.swedhs.org/ebibliotheque/articles/enferliege.html>



Il n'y a pas d'hésitation possible sur l'aspect scandaleux de l'ouvrage au vu de l'illustration à la fois pornographique et anticléricale. L'adresse, inscrite sur un ruban sous le blason orné d'un sexe masculin, dit « A Venise Chez Pierre Arretin », ce que le lecteur cultivé – ou du moins cultivé dans le domaine des livres dits de « second rayon » – ne pouvait manquer de comprendre comme offrant un clin d'œil supplémentaire. Cette tradition des fausses pages de titre offre un moyen de faire signe au lecteur, sans lui livrer une accroche aussi parlante que la gravure de *L'Académie des dames* ci-dessus. Prenons un autre exemple, destiné à susciter des attentes analogues, mais obtenu avec des moyens nettement plus limités.

Parmi les fausses adresses de prédilection pour les ouvrages libertins il y a la ville de Lampsaque, du nom d'un sanctuaire de Priape, situé dans l'actuelle Turquie, mais où on n'imprimait pas de romans légers français malgré la page de titre de celui-ci par exemple<sup>21</sup> :



<sup>21</sup> Source de l'exemple : Pierre Mouriau de Meulenacker, « Attribution à l'imprimerie Hayez de trois ouvrages sous fausses adresses », consulté le 11/2/2013 <http://www.gedhs.ulg.ac.be/ebibliotheque/articles/mouriau/hayez.html>.

Pour le lecteur, qui rentre chez son libraire pour jeter un œil sur les nouveautés, une telle adresse fait sens. Elle lui apprend par exemple que *L'Étourdi* n'est pas un roman édifiant, mais une fiction libertine. Cette fausse adresse est le seul indicateur de cette réalité-là. Elle se substitue à nos références de collections (les romans policiers en « série noire » par exemple) ou à nos illustrations de couverture.

Les illustrations et fausses adresses se font donc promesses de ce que le livre peut apporter, des plaisirs que le lecteur goûtera grâce aux mots à venir. Avec le recours aux suggestions et à un érotisme discret, la langue se fait rivale des jeux de l'amour, y participe et peut même s'y substituer. C'est bien ce que laisse entendre le long poème d'un abbé de Cour, dont vous connaissez tous au moins une œuvre par cœur, « J'ai du bon tabac dans ma tabatière », l'abbé de Lattaignant (1697 ?-1779). On lui attribue en effet un long texte en vers non rimés qui s'intitule « Le Mot et la chose ». Il ouvre par une question qu'un homme pose en apparence à une femme : « Madame, quel est votre mot, et sur le mot et sur la chose. » La « chose » est implicitement ici l'acte sexuel, le « mot », la déclaration ou la suggestion de la liaison : le libertinage, tel qu'il s'entend au XVIII<sup>e</sup> siècle, dépend du langage, de la parole et de l'écrit, au moins autant que du contact entre les corps. Lorsque Valmont, dans *Les Liaisons dangereuses*, sent la chute de la présidente de Tourvel proche, il écrit : « elle use trop de forces à la fois ; je prévois qu'elle les épuisera pour la défense du mot, et qu'il ne lui en restera plus pour celle de la chose<sup>22</sup>. » La rivalité entre les deux est de tous les temps, comme l'indique la reprise du texte de l'abbé de Lattaignant par Juliette Gréco, à la grande époque du Saint-Germain des Prés d'après la seconde guerre mondiale, sous forme de chanson. La force aussi de ce texte, qui ouvre sur une question, est de faire de chacun d'entre nous le destinataire de la question, mais aussi de nous entraîner à adhérer au propos du locuteur qui joint l'esprit à la lettre :

J'avouerai que j'aime le mot,  
J'avouerai que j'aime la chose.  
Mais, c'est la chose avec le mot  
Et c'est le mot avec la chose [...].

L'idéal serait donc la conjonction entre les deux, le véritable plaisir ne se passant pas des paroles, comme si la joute amoureuse par les mots, déclarations, surnoms, taquineries... était ce qui donnait au plaisir un poids nouveau par rapport à celui qu'aurait l'amour physique. De plus, selon le locuteur du poème, le mot peut encore se dire même si l'impuissance guette. Le mot aurait donc encore la capacité de rendre heureux, quand le corps défaille. Le verbe peut encore consoler. Le texte ne finit pas sur cette constatation somme toute désabusée, mais sur une déclaration à la destinataire des propos, pour laquelle le locuteur serait prêt à tout, déclaration qui attend un plaisir d'une parole à venir et qui répond ainsi à la question posée par cette journée d'étude (les mots peuvent-ils rendre heureux ?) par l'affirmative : « Madame, passez-moi le mot et je vous passerai la chose. »

Catriona Seth (université de Lorraine)

---

<sup>22</sup> Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, éd. Catriona Seth, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 83.