



Vrai et usage du vrai : les interactions entre fait divers et fiction romanesque au XVIIIe siècle

Shelly Charles

► To cite this version:

Shelly Charles. Vrai et usage du vrai : les interactions entre fait divers et fiction romanesque au XVIIIe siècle. *Etudes Epistémè : revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)*, 2020, 37, <10.4000/episteme.6936>. <halshs-03092777>

HAL Id: halshs-03092777

<https://shs.hal.science/halshs-03092777v1>

Submitted on 17 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Vrai et usage du vrai : les interactions entre fait divers et fiction romanesque au XVIIIe siècle

Nothing but the Truth: Interferences between Actual Facts and Fiction in the Eighteenth Century

SHELLY CHARLES

<https://doi.org/10.4000/episteme.6936>

Résumés

Français English

L'essor du roman au XVIIIe siècle et la reconnaissance progressive de son utilité sont indissociables de l'intérêt grandissant qu'il porte à l'écriture factuelle. Si le refus de la fiction fait partie d'une stratégie de contournement des normes littéraires, la valorisation du fait vrai et le recours à des formes dédiées (nouvelles journalistiques, mémoires, correspondances) jouent un rôle essentiel dans la construction d'une nouvelle logique d'action et d'une nouvelle vraisemblance. La démonstration de l'exemplarité du fait divers et son écriture deviennent alors un enjeu capital. Pour aborder l'évolution de la prise en charge littéraire du fait divers, l'article commence par proposer un aperçu des expérimentations conduites dans la première moitié du siècle : le travail journalistique d'un romancier, l'abbé Prévost, puis l'élaboration, par Samuel Richardson, d'une esthétique documentaire qui s'imposera au roman jusqu'à la fin du siècle. Dans ce contexte, devenu celui d'une extrême perméabilité des frontières entre fait et fiction, est alors analysée la prise en charge romanesque d'un célèbre fait divers : le double suicide de deux amants à Lyon en 1770. Les *Lettres de deux amants, habitants de Lyon, publiées par M. Léonard*, remplies d'allusions à d'autres romans documents (de Richardson, Rousseau, Goldsmith, Goethe), viennent nous éclairer sur le rôle singulier dévolu à l'intertextualité, autrement dit aux expériences livresques évoquées par l'auteur ou par ses personnages,



dans l'élaboration d'une causalité du fait divers. L'intertexte devient non seulement un recueil virtuel de « précédents » et de modèles, mais aussi le symptôme d'une pratique de lecture immersive, elle-même susceptible d'engendrer de nouveaux faits divers.

The rise of the novel in the eighteenth-century and the gradual recognition of its usefulness are inseparable from the growing interest it takes in factual writing. While the denial of fictionality is part of a strategy to circumvent literary norms, the valorisation of actual facts and the use of dedicated forms (journalism, memoirs, correspondences) play an essential part in constructing a new logic of actions and in redefining verisimilitude. Demonstrating the exemplarity of true stories and developing an appropriate documentary aesthetics henceforth become a major issue. In order to examine the evolution of the literary rewriting of facts during the century, this article provides an overview of the experiments conducted by Prévost in his journalistic work and a short description of the model later imposed by Samuel Richardson's "documentary" fiction. It is in the context of this extreme permeability between fact and fiction, that the case of a famous tragic event, the double suicide of two lovers in Lyon in 1770, and its rendering as an epistolary novel are discussed. Léonard's *Lettres de deux amants, habitants de Lyon, publiées par M. Léonard* (1783), filled with allusions to Richardson, Rousseau, Goldsmith and Goethe, sheds light on the particular role played then by intertextuality (viz. the literary experiences to which the author or his characters refer) in establishing causality. Intertexts not only supply a virtual collection of "precedents" and examples, it also becomes the symptom of a generalized practice of immersive reading, likely to generate real events.

Entrées d'index

Mots-clés : Fiction, écriture factuelle, intertextualité, lecture immersive, Prévost, Richardson, Rousseau, Goldsmith, Goethe, Léonard

Keywords: Fiction, factual writing, intertextuality, immersive reading, Prévost, Richardson, Rousseau, Goldsmith, Goethe, Léonard

Texte intégral

- 1 Au XVIII^e siècle, la question de l'intérêt du roman pour le fait divers est indissociablement liée à celle des subterfuges que le genre adopte pour échapper aux normes littéraires. Le recours aux correspondances et aux mémoires supposés authentiques, comme l'intérêt grandissant pour l'écriture journalistique, relèvent, pour ce genre plus ou moins proscrit, d'une même stratégie : le passage par le « vrai » permet à la fois de contourner la contrainte morale et de construire un nouveau vraisemblable. Considérées dans le long terme, les « fictions documentaires » ont joué un rôle essentiel dans la reconnaissance progressive du genre et de ses ambitions.
- 2 Dans ce siècle où la question de l'interférence entre textes littéraires et non littéraires, fiction et document est centrale, la construction de l'exemplarité du fait divers devient évidemment un enjeu capital. C'est dans la première moitié du siècle que se constitue progressivement l'esthétique d'une fiction factuelle, et c'est sur ce moment fondateur que nous nous arrêterons dans un premier temps. Deux auteurs emblématiques nous fourniront, par deux biais différents, mais complémentaires, un éclairage sur cette période. Ce sera, d'une part, l'abbé Prévost et son travail pionnier dans *Le Pour et contre*, périodique où le romancier journaliste s'exerce dans les années 1730 à l'écriture factuelle, en accumulant les faits divers souvent glanés dans les journaux anglais, en les commentant, en les réécrivant, et parfois en les inventant. Ce sera, d'autre part, Samuel Richardson, auteur, dans les deux décennies suivantes, d'une œuvre romanesque dont l'écho fut sans précédent : le modèle richardsonien d'une nouvelle fiction documentaire, avec ses saisissants effets d'illusion, marquera durablement la perception, voire la construction du réel. Au terme de ce premier



parcours, nous serons à même d'appréhender, dans un second temps, une célèbre variation sur le rapport entre fiction et fait divers qui singularise les dernières décennies du siècle : cette sorte de « curiosité » de l'histoire culturelle qu'est la vague de suicides réels dont la cause est attribuée à la lecture d'un roman, *Les Souffrances du jeune Werther* (1774). Pour aborder la constitution de cette *doxa*, nous partirons d'un fait divers devenu célèbre dans toute l'Europe : le double suicide de deux amants dans un village près de Lyon, en 1770. Nous examinerons les variantes de son rendu, ses réécritures et les modèles qui les gouvernent. Le cas d'un roman épistolaire, les *Lettres de deux amants, habitants de Lyons*, consacré à cette histoire en 1783 par le poète Léonard, nous permettra de comprendre les procédés d'exploitation du fait divers dans un contexte culturel devenu celui d'une extrême perméabilité des frontières entre fait et fiction.

L'essor d'une esthétique factuelle

Le romancier journaliste : Prévost et ses « faits avérés »

- 3 Remontons donc à Prévost, et, pour commencer, à Prévost romancier et à son rôle dans la « factualisation » du roman. C'est le subterfuge des mémoires authentiques qu'il développe à partir de 1728 avec la figure fictionnelle de M. de Renoncour. Auteur d'abord de ses propres *Mémoires*, cet « homme de qualité qui s'est retiré du monde » se spécialise ensuite dans l'enregistrement méticuleux d'« histoires vraies » (ainsi l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*), puis dans la traduction et l'édition de « documents » anglais : les mémoires de *Cleveland* et ceux du *Doyen de Killerine*. Mais l'intérêt de Prévost pour l'écriture (pseudo-)documentaire prend aussi une autre forme. Fasciné par le journalisme anglais, il fonde à Londres, en 1733, son propre hebdomadaire, *Le Pour et contre*, qu'il fera paraître jusqu'en 1740. Selon son propre témoignage, il a su « découvrir que le goût présent se porte aux faits et aux sentiments » et que « tout ce qui est revêtu de ces deux caractères se débite avec succès et se lit par conséquent avec plaisir »¹. Il se dit encore « persuadé [...] que la vérité [d'un récit en] rend chaque circonstance intéressante » (XIII, 62). D'où l'importance qu'il accorde dans son programme à la rubrique des « faits avérés, qui paraîtront surpasser le pouvoir de la nature », rubrique qu'il divise en « article[s] des événements extraordinaires » et « article[s] des caractères extraordinaires » (I, 19-20), ou « monstres de la nature » et « monstres de la morale » (IV, 335-6).
- 4 Son projet, qui consiste non seulement à suivre le modèle du journalisme anglais, mais aussi à rapporter les nouvelles tirées des journaux anglais, fait du *Pour et contre* un terrain d'investigation privilégié. En effet, l'affichage des sources permet une étude comparée qui dévoile la gamme des expériences menées par Prévost sur le récit factuel. Nous découvrons ainsi que l'auteur ne se prive pas de manipuler ses sources, de les réécrire, de s'en servir pour conduire une réflexion sur les limites de la représentation et sur la production du sens².
- 5 C'est, tout d'abord, une nouvelle mise en contexte. Si la rubrique des « faits avérés » se présente au départ comme l'une des douze rubriques du journal, ces dernières ne sont pas étanches, bien au contraire, et le récit des faits divers est toujours pris, de manière explicite ou implicite, dans un vaste réseau de nouvelles culturelles : comptes rendus des productions littéraires, scientifiques,



historiques, ou des débats théologiques récents. Le journaliste se fait volontiers

- 6 avant de divulguer les résultats de l'enquête, montrant que le banquier a été éborgé par ses domestiques non seulement anthropologue, mais ethnologue et intègre le fait divers à la culture qui le produit. Pour dire les choses rapidement, Prévost fait son choix dans la masse d'informations que lui offrent les journaux anglais pour accorder fait divers et information savante. S'agissant des « monstres de la nature », ce sera une catastrophe naturelle et un ouvrage de géologie, une particularité physiologique qui défraie la chronique et un propos sur « les inventions extraordinaires » de la médecine. S'agissant des « monstres de la morale », ce seront encore les livres d'histoire, les ouvrages théologiques, les considérations philosophiques sur les grandes villes qui engendrent ou attirent ces monstres, les productions d'une littérature anglaise ouverte sur le réel et moins soumise aux règles classiques que la française. Ce qui domine ici, ce n'est pas la formulation de liens directs, mais un procédé suggestif de mise en regard, une contextualisation qui vise à construire la crédibilité du fait divers tout en lui laissant son étrangeté, sa non-conformité.
- 7 Cette façon d'inviter le lecteur à une réflexion critique sur le sens à donner au récit factuel se retrouve dans l'autre dimension du travail prévostien : la modification du texte source lui-même. Ici, alors que l'on pouvait s'attendre à ce que « réécriture » rime avec « littérisation », nous découvrons, au contraire, l'accentuation d'une rhétorique propre au fait divers, voire sa fabrication. Parmi ces procédures de « factualisation », on compte notamment la mise en évidence d'une narration « au présent », autrement dit, l'appariement du factuel et de l'indécis. C'est la production d'un effet de récit ouvert, dont l'issue est provisoire, et le sens, par conséquent, toujours en construction. C'est la transformation de la nouvelle en enquête à la fois sur les faits et sur leur logique. Prenons l'exemple du récit d'un procès en impuissance que l'auteur traduit d'un journal anglais et qu'il actualise en lui ôtant sa conclusion (le jugement rendu) et en feignant que le procès est toujours en cours (III, 229-35). Cette ouverture lui permet non seulement d'enrichir le débat en produisant un « précédent » (cas plus ancien tiré d'un journal français), mais d'avertir le lecteur qu'il vient de fournir ce même document au tribunal pour qu'il puisse éventuellement infléchir le jugement. Le lecteur est ici mis dans la même position active que le juge anglais : appelé à se prononcer sur la base d'une jurisprudence, autrement dit à se fonder sur une accumulation d'expériences.
- 8 Dans d'autres cas, cette démarche d'actualisation peut aussi servir à provoquer une réflexion sur la fragilité de l'interprétation conventionnelle des événements, donc de la morale à en tirer. La transformation hâtive du fait divers en *exemplum* est ainsi parodiée dans le récit de la mort d'un banquier londonien dans l'incendie, supposé accidentel, de sa maison. « C'est descendre aux enfers *tout vivant* », conclut le journaliste imprudent, faisant appel, comme par réflexe, à son arsenal de citations bibliques (Psaumes 54 :16), qui n'ont mis le feu à la maison que par la suite (IV, 49-56). Cette mise en scène parodique de la résistance des faits « divers » à l'interprétation, désigne leur « contingence », ou du moins leur non-obéissance à une vraisemblance admise comme un trait définitoire : le fait divers est un récit qui s'impose d'abord non parce qu'il fait sens mais parce qu'il est vrai.
- 9 Et d'une certaine manière, moins il fait sens, plus il est vrai. C'est ce que va nous montrer « l'histoire de Molly Sibilis » (IV, 314-36). « Molly Sibilis, une des plus belles femmes dont on puisse se former l'idée, fut condamnée à mort il y a six semaines, pour quelques vols dont elle s'était reconnue coupable », commence Prévost. Mais la nouvelle ne s'arrête pas là. Premier rebondissement : une fois l'arrêt prononcé, la belle voleuse demande à faire une confession



complète de tous ses crimes pour décharger sa conscience avant de mourir. La requête est accordée, l'exécution différée, et après enregistrement et examen du mémoire, la sentence est mystérieusement changée : « au lieu de mourir par la corde [Molly Siblis doit] être transportée dans une colonie d'Amérique ». Pour certifier l'authenticité de cet enchaînement aussi extraordinaire qu'inexplicable, le journaliste ajoute en annexe de longs extraits du mémoire tiré de la confession de Molly Siblis — où le lecteur découvre que la voleuse était aussi une tueuse en série...

¹⁰ On ne s'étonnera pas d'apprendre que le journaliste trouve utile d'entourer cette histoire, qui accumule horreurs et énigmes, d'un important discours apologétique. En amont, un rappel de la nature de son ouvrage (« *Le Pour et contre* n'est pas un ouvrage d'imagination »), de son engagement (« rapporter les événements extraordinaires », même s'ils ne sont pas toujours « agréables de leur nature, et propres à flatter le goût par la beauté du sujet »). En aval, un plaidoyer pour la légitimation du récit factuel : « Je suis porté à croire [...] que les affreux désordres de Molly Siblis se feront lire avidement [...]. On en aura horreur ; mais cette horreur tombera moins sur la relation que sur le crime ». Le pari de Prévost sera réussi et sa stratégie convaincante. L'histoire de Molly Siblis et son mémoire se feront lire avidement, mieux, le « cas » sera jugé digne d'être largement repris, et il figurera dans divers dictionnaires et recueils de causes célèbres jusqu'à la fin du siècle³.

¹¹ On ne trouve pourtant aucune trace de Molly Siblis dans les journaux anglais : Prévost avait tout inventé. La fiction imite ici les traits du fait divers en les exacerbant — elle met en place une « esthétique de la contingence ». Le récit empile les énigmes et les surprises ; il n'offre, en guise de « raisonnement », que l'esquisse de quelques rumeurs sur des protections en haut lieu, et les laisse finalement sans résolution. Et qu'en est-il du mémoire que le journaliste produit en annexe ? Tout en accentuant l'arbitraire des événements (coupable de vol, Molly Siblis a été condamnée à mort ; coupable de meurtre, elle est condamnée à l'exil), il pourrait aussi participer d'une autre mystification. Pendant que la mise en scène « factuelle » trompe notre vigilance, le mémoire de Molly Siblis nous fournit un accès à l'expérience intime, à la psychologie d'une criminelle à la veille d'être pendue. Le récit pseudo-factuel devient l'occasion de déplacer le centre d'intérêt du lecteur et de construire une nouvelle vraisemblance.

Preuves à l'appui : Richardson et le roman-document

¹² Cet illusionnisme nouveau, né du recours de la fiction à une simulation de plus en plus habile de l'écriture documentaire immédiate et intime, ne sera nulle part mieux mis en œuvre que dans les romans de Samuel Richardson, écrits dans la décennie suivante : *Pamela* (1740) et *Clarisse* (1748)⁴.

¹³ On peut dire, par boutade, que Pamela et Clarisse sont les héroïnes des deux faits divers les plus célèbres du XVIII^e siècle. La première est une femme de chambre qui échappe miraculeusement aux tentatives de viol de son maître et finit par le convertir, l'épouser, et devenir un objet d'admiration universelle — une « curiosité » que l'on vient voir de loin, un « monstre de la morale » en version positive ; la seconde est une jeune fille de bonne famille qui meurt après avoir été enlevée, enfermée dans une maison close et violée. Mais *Pamela* et *Clarisse* ne sont pas seulement des « fictions de faits divers » au sens où ces œuvres seraient fondées sur des faits divers, tels qu'on pouvait les trouver dans la



presse de l'époque. Ce qu'elles ont de particulier, c'est que leur texte, un recueil de lettres, fonctionne, à l'intérieur même de l'univers fictionnel, comme un document performatif, un appareil de preuves à charge ou à décharge. Des pans entiers de ces romans peuvent ainsi se lire en étroite liaison avec la rhétorique judiciaire⁵, où, grâce aux développements récents de la sténographie, se pratique l'enregistrement instantané, exact, détaillé, répétitif et contradictoire des faits, indispensable à l'établissement de la vérité. Les recueils de procès-verbaux à destination du grand public deviennent en Angleterre, dès le début du XVIII^e siècle, un genre de plus en plus populaire.

14 S'agissant d'abord de *Pamela*, la dimension juridique y est omniprésente. Le maître de Pamela est un juge de paix qui l'accuse de comportement sédition. Les lettres que la jeune fille envoie à ses parents, et qu'il confisque et lit à son insu, sont autant de pièces à conviction dont l'effet se retourne et qui finiront par le décider à acquitter la jeune fille et à l'épouser. Dans un deuxième temps, ces mêmes documents seront réclamés par la famille et l'entourage aristocratique du maître afin qu'ils leur permettent de juger si la jeune femme de chambre est digne d'une telle promotion. Ce qui est donné au lecteur réel a déjà circulé et a déjà été discuté et évalué par une multitude de lecteurs fictionnels qui ont pu se convaincre du caractère proprement *extraordinaire* du personnage⁶.

15 Dans son second roman, *Clarisse*, Richardson va encore plus loin. Il fait littéralement jouer au recueil des lettres des différents protagonistes le rôle d'un substitut de procès en enlèvement et viol ayant causé la mort de la victime. En effet, après le viol de Clarisse par le libertin Lovelace, les amis de la jeune fille l'incitent à intenter une action en justice contre son agresseur. Par discrétion, pitié et conscience du peu de chances qu'une telle plainte aura de réussir et du peu de temps qu'il lui reste à vivre, Clarisse rejette l'idée du procès, mais prie son exécuteur testamentaire de rassembler toutes les pièces du dossier. Le roman épistolaire polyphonique qu'est *Clarisse* n'est autre qu'un recueil de témoignages, un dossier contradictoire fait de documents fournis par les différentes parties.

16 Mieux que des Mémoires, et que toute forme de témoignage reconstruit *a posteriori*, les lettres de Pamela et de Clarisse possèdent, en tant que telles, une qualité incomparable : elles sont écrites dans l'ignorance de leur fin, autrement dit, de leur sens. Elles déroulent les éléments d'une histoire non encore construite et laissent au lecteur la délicate tâche de l'organiser et de l'interpréter. L'effet de ce que Richardson nomme sa « nouvelle manière d'écrire », et qu'il continuera à explorer dans son dernier roman, *Grandison* (1752), fut celui d'un véritable brouillage des frontières entre fiction et réalité. Contrairement à Prévost, l'auteur anglais n'avait pas besoin d'user de subterfuges paratextuels ou métatextuels pour affirmer la vérité des faits narrés. Il la laisse certes entendre, ou plutôt supposer, mais compte surtout sur l'illusion produite par ce qu'il nomme « l'écriture instantanée », les « minuties » que l'on enregistre sans sélection apparente quand on ignore encore la « logique » des événements. Il compte aussi sur l'impression de participation que produit un recueil de faits soumis à une quête de sens ouverte, voire contradictoire. « Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on s'indigne ». C'est ainsi que Diderot décrit, dans son magistral *Éloge* du romancier anglais⁷, ce que l'on peut désigner comme « l'effet Richardson », celui d'une illusion parfaite, d'un effacement des frontières entre fiction et réalité.

17 D'autres romans, fortement tributaires du même modèle, vont bientôt venir amplifier le phénomène et, en premier lieu, *La Nouvelle Héloïse* (1761), qui, pour ses contemporains, était surtout une « nouvelle *Clarisse* »⁸. À quelques années d'intervalle, la réception de Rousseau et de Richardson, avec leurs coteries de



lecteurs affidés, prêts à faire des pèlerinages sur les lieux d'une action fictionnelle, est pratiquement la même, et leurs deux univers deviennent indissociablement liés dans l'œuvre des continuateurs.

- 18 Ce que l'on retiendra ici, c'est non seulement que ces fictions immersives sont imitées à l'infini, mais que ces imitations sont de plus en plus souvent données comme le fait des personnages qui les lisent et les reproduisent dans leur propre vie. La représentation fictionnelle de la lecture des romans richardsoniens devient un *topos* et avec elle l'idée que lire *Pamela*, *Clarisse* ou *Julie* et se transformer en Pamela, en Clarisse ou en Julie, ou du moins partager quelque chose de leur destin, ne font qu'un. La représentation des effets de la lecture de ces « fictions documentaires » dans d'autres « fictions documentaires » devient la preuve de leur action dans le réel. On est alors témoin de la constitution de ce que l'on peut appeler un *déterminisme* de la lecture, autrement dit, une *nécessité* issue de l'influence de textes perçus comme transgressant la frontière entre réalité et fiction. On pourrait évidemment considérer qu'il s'agit là simplement d'un nouveau sous-genre romanesque, d'une variante inversée du principe quichottesque : une mise en abyme qui tend au lecteur non pas un miroir déformant, mais un miroir de vérité. Mais cette inversion, cette valorisation extrême de certaines lectures ne sont peut-être pas sans conséquence sur la réalité. Les mises en scène fictionnelles des effets de la lecture contribuent du moins à la construction progressive d'une *doxa* sur la vérité de ces effets.

Thérèse et Faldoni : histoire littéraire d'un fait divers

- 19 Après ce rapide parcours, examinons de plus près un fait divers attesté et l'accueil qui lui fut réservé dans le contexte littéraire qui vient d'être décrit. À partir du mois de juin 1770, une macabre nouvelle défraie la chronique. Journaux et correspondances privées colportent, avec de légères variantes, le récit d'un double suicide : un maître d'armes italien et sa maîtresse, fille d'aubergistes lyonnais, viennent de se donner mutuellement la mort. La cause du suicide : une rupture d'anévrisme qui condamne le maître d'armes à une mort imminente et, selon certains, l'opposition des parents au mariage de leur fille. Le lieu : au pied de l'autel, dans la chapelle d'un village près de Lyon. Le moyen : deux pistolets attachés l'un à l'autre et aux bras des amants par un ruban couleur de rose. La renommée des amants tragiques, Thérèse et Faldoni, ne tardera pas à gagner l'Europe entière, comme en atteste Masson de Pezay dès 1771 :

La France est encore étonnée, mais convaincue du fait que je vais rapporter. Il est extraordinaire, mais authentique. Des bords du Rhône, qui lui ont servi de théâtre, mille voix l'ont reporté dans tous les coins de l'Europe.⁹

- 20 Aussitôt enregistré, le fait divers est interprété en termes littéraires.¹⁰ « Voici le plus fort de tous les suicides », écrit Voltaire qui l'intègre, la même année, à l'article « De Caton et du suicide » de ses *Questions sur l'Encyclopédie*¹¹. Les amants lyonnais y sont comparés aux célèbres époux romains, Arrie et Pétus, et Thérèse, d'abord perçue comme jeune fille sous influence, se transforme aussitôt en amante résolue et active. Quant à Rousseau, présent à Lyon au moment des faits, une rumeur persistante lui attribue la rédaction d'une épitaphe à leur mémoire. Que cette attribution soit vraie ou fausse, le lien entre le fantasme de Saint-Preux, tenté un moment par un double suicide avec Julie, et le passage à



l'acte des amants lyonnais s'établit progressivement dans diverses reprises plus ou moins romancées. La raison du suicide, l'anévrisme de Faldoni et son désir de voir sa maîtresse partager son destin, s'efface pour céder la place au motif romanesque de la tyrannie des familles et des rangs que les nouveaux amants bravent héroïquement. Le geste de Thérèse et Faldoni a-t-il été facilité par la posture littéraire que leur offrait le roman de Rousseau ? L'exemple sublime et minutieusement documenté de Clarisse se laissant volontairement mourir pouvait-il exercer un attrait sur la fille de l'aubergiste ? Nul ne saurait évidemment y répondre. Reste que la réception du fait divers en a été indubitablement marquée et que de proche en proche il finit par rejoindre les romans épistolaires dont il était perçu comme l'émanation.

21 En 1783 paraissent ainsi les *Lettres de deux amants, habitants de Lyon, publiées par M. Léonard*, la prise en charge littéraire la plus riche et la plus instructive du fait divers. Suivant et accentuant la tendance générale, l'auteur, Nicolas Germain Léonard, supprime totalement le fait essentiel, la rupture d'anévrisme qui rend la mort de Faldoni inéluctable. Il ne garde que la problématique de l'interdit parental et y ajoute le projet d'un mariage forcé, dont la menace imminente accélère le passage à l'acte des deux amants. De la même manière, il modifie le contexte social : les aubergistes deviennent des aristocrates (Thérèse Meunier devient Thérèse de Saint-Cyran) et le maître d'armes italien un voyageur exilé, un intellectuel aux origines indéterminées.

22 Si Léonard calque littéralement son titre sur le titre original de *La Nouvelle Héloïse* (*Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes. Recueillies et publiées par J. J. Rousseau*), s'il reprend la formule épistolaire polyphonique que ce dernier partageait déjà avec l'auteur de *Clarisse*, c'est directement vers le roman de Richardson, et plus précisément vers sa version française, qu'il revient pour trouver le format propice à l'intégration et à la mise en valeur du fait divers à proprement parler : en l'occurrence, l'issue tragique des événements. En effet, tandis que Rousseau offre à Léonard un personnage qui médite sur le suicide, Richardson lui fournit non seulement l'histoire d'un couple qui s'inflige une mort quasi volontaire, mais un modèle de rédaction propre à sa mise en valeur factuelle. Attribué à des observateurs au statut quasi officiel (l'exécuteur testamentaire de *Clarisse*, le témoin au duel de *Lovelace*), d'une part, soutenu par des documents enchâssés, d'autre part, ce modèle se retrouve chez Léonard sous une forme simplifiée. L'auteur place ainsi sous la plume naïve de la femme de chambre de Thérèse le récit des dernières heures de sa maîtresse, ainsi que la description de la scène du suicide, et accentue encore l'effet des documents dans le document en adoptant la disposition particulière que leur a donnée la traduction française de *Clarisse* : les « *Lettres posthumes de Thérèse et de Faldoni* » sont publiées en annexe comme l'étaient dans cette version les « *Lettres posthumes de Clarisse Harlove* ».

Intertextualisation et vraisemblance

23 Si ces éléments de reprise formelle n'ont pas été relevés par les lecteurs contemporains, le savant mélange fait par Léonard des motifs richardsoniens et rousseauistes ne leur a pas échappé. Le *déjà-vu* frappe ainsi de prime abord le critique de *L'Année littéraire*¹² :



J'admire surtout comme [le roman de Léonard] ressemble entre autres à deux romans célèbres, *Clarisse* et *La Nouvelle Héloïse*, tant par les caractères que par l'intrigue. Par les caractères, M. de Saint-Cyran, père de notre amante, est grand seigneur infatué de ses titres, comme le baron

d'Étange, incapable de changer de sentiment, ainsi que M. Harlove ; son épouse est plus douce, plus indulgente, mais a peu de crédit. Choisissez pour la ressemblance entre Mme Harlove ou la baronne d'Étange. Thérèse a la franchise de Julie et les talents de Clarisse ; son amant est un jeune homme sans naissance, fier, ami de l'indépendance, bien fait, d'une mâle beauté, d'une haute stature, plein d'énergie, philosophe : à ces traits [...], vous reconnaissez Saint-Preux ; si celui-ci est le précepteur de Julie, Faldoni est musicien. La cousine de Thérèse, quoique faiblement prononcée, n'en rappelle pas moins la cousine Claire ; il y a aussi une petite sœur qui aime Thérèse, qui la console, la caresse, et qui fait songer à la petite cousine Hervey de Clarisse [...]. Pour l'intrigue ; Thérèse aime d'abord, et est aimée à l'insu de ses parents comme Julie : elle a, comme Clarisse, la faiblesse de répondre à une lettre de son amant. Sa mère protège leurs amours comme dans *La Nouvelle Héloïse*. Le père propose à sa fille un époux révoltant par sa figure, odieux par ses mœurs, mais riche : tel est le choix que M. Harlove fait de Solmes. La haine de Thérèse pour lui éclate, son amour pour un autre se découvre, le père est furieux comme le baron d'Étange ; il enferme sa fille : M. Harlove en a fait autant. Enfin, il ne reste plus à Thérèse d'autres ressources que d'épouser celui qu'elle n'aime pas, comme a fait Julie, ou de mourir comme Clarisse ; elle meurt, mais avec son amant, et ils se tuent l'un l'autre, comme dans les tragédies.¹³

- 24 « J'ai malheureusement trop de mémoire, ou M. Léonard trop de réminiscences », se plaint l'auteur du compte rendu, submergé par les parallèles qui lui viennent à l'esprit. Nous allons pourtant voir que sa mémoire, du moins telle qu'il l'expose, reste bien en deçà des réminiscences de l'auteur et de la multiplicité de ses références. Ainsi, obnubilé par la reprise conjuguée de *Clarisse* et de *La Nouvelle Héloïse*, dont la juxtaposition est alors topique, le critique croit repérer le seul personnage qui n'en fait pas partie :

Le curé est le seul caractère qui soit neuf dans ce roman, et ce n'est pas en faire l'éloge ; car jamais curé n'a joué entre deux amants un personnage aussi pitoyable. Ici l'auteur a voulu inventer, et il s'est égaré¹⁴.

Jamais ? Le curé, complice malheureux d'amours illicites, conseiller et ami de deux amants victimes d'un interdit familial, n'est pourtant pas un personnage inédit. En effet, Léonard interprète le suicide de Thérèse et Faldoni au terme d'une décennie où paraissent la première traduction française de *Roméo et Juliette* ainsi que ses adaptations « bourgeoises » — adaptations qui, tout en rapprochant le personnage de Juliette de celui de Clarisse et de Julie, amplifient le rôle tenu par le frère Laurent, confident et ami du couple maudit dans la pièce de Shakespeare. Le curé permet à Léonard d'associer les amants de Lyon aux amants de Vérone¹⁵.

- 25 Si le personnage du curé complaisant déplaît au critique, tout ce qui, dans le roman, rappelle la manière authentique de Léonard, poète réputé, émule de Gessner, attire, par contre, ses bonnes grâces. Il déplore donc les égarements du poète bucolique et imagine l'excellence d'un ouvrage qui aurait été entièrement fidèle à cette manière. Or, les lettres qu'il plébiscite, celles où Faldoni décrit ses promenades dans la nature, renvoient justement à celles du personnage romanesque le plus sombre de l'époque, Werther – lui-même, comme on sait, héritier de Saint-Preux et de Rousseau promeneur solitaire. Les détails sont nombreux qui attestent du filtre spécifiquement wertherien employé par Léonard, notamment dans le récit des rencontres que fait Faldoni lors de ses excursions et où domine, entre autres, le même intérêt déjà porté par le héros allemand aux enfants et aux fous. Ainsi, quand le critique explique l'erreur de Léonard :

Il a voulu se traîner sur les traces des romanciers sombres et extravagants ;



il n'aurait jamais dû perdre de vue Gessner, son modèle, ni sortir de son caractère. Quand il y revient, il est naïf, il est vrai, il est touchant, il va au cœur ; les moindres détails s'embellissent sous sa plume¹⁶,

il décrit en réalité l'état d'esprit de Werther, tel que ce dernier le confie à son correspondant :

Ai-je besoin de te le dire, à toi qui as eu si souvent le déplaisir de me voir passer tout à coup de la tristesse aux transports de la joie, et d'une douce mélancolie à une passion funeste ? Je traite mon cœur comme un enfant malade, tout ce qu'il veut lui est accordé.¹⁷

Les contrastes déplorés par le critique ne sont donc pas (ou pas uniquement) la conséquence de l'hétérogénéité de ses sources, mais celle d'un modèle esthétique déjà constitué et interprété en termes psychologiques, voire pathologiques. La surcharge intertextuelle des *Lettres de deux amants*, comme de nombreux autres romans-documents de la même époque, n'est pas seulement le fait d'une littérature opportuniste, épigonale, qui chercherait à faire feu de tout bois. La sédimentation des réécritures du modèle consacré (*Clarisse*, puis *Julie*), signalées par des références plus ou moins explicites, est aussi un moyen économique pour produire un univers dont on maîtrise les règles, pour construire une logique événementielle et psychologique du passage à l'acte, et inscrire le fait exceptionnel, en l'occurrence le fait *divers*, dans une série de « cas », dont l'effet est d'autant plus prégnant qu'ils sont pour ainsi dire synthétisés, unifiés par la réécriture.

²⁶ C'est ce que confirme un autre morceau de bravoure largement cité dans *L'Année littéraire* : la « romance » que Faldoni envoie à Thérèse dans la première lettre qu'il lui adresse. Cette romance, dont l'originalité est plébiscitée par le critique, est en réalité extraite du *Vicaire de Wakefield* d'Oliver Goldsmith (1766). C'est une adaptation de la ballade chantée par Burchell, philosophe vagabond, amant et futur époux de Sophie, la fille cadette du vicaire¹⁸. Que vient faire l'aimable *Vicaire* dans notre histoire tragique ? Il vient convoquer *Werther* par son propre intertexte et signaler la présence d'un univers partagé. Rappelons en effet que c'est sous l'égide du très célèbre roman de Goldsmith qu'a lieu la première rencontre entre Werther et Charlotte. Quand celle-ci avoue être une lectrice passionnée de ce roman domestique (traduit en allemand en 1770, à peine un an avant les événements narrés dans *Werther*), quand elle justifie son goût en plaidant, tel Diderot à propos de Richardson, « L'auteur que j'aime par préférence, est celui où je retrouve mon monde »¹⁹, le jeune homme la voit aussitôt transformée en Sophie et lui-même en son amant Burchell²⁰. La référence au *Vicaire* lu par Werther va permettre à Léonard, à l'instar de Goethe, d'inscrire l'histoire « singulière » de Thérèse et Faldoni dans l'univers d'un ouvrage qui était alors considéré comme l'expression par excellence du naïf, du simple et du familier ; autrement dit, de faire sortir l'extraordinaire du sein même de l'ordinaire. En déconstruisant l'intertexte de *Werther* et en l'injectant dans les *Lettres de deux amants*, cette référence vient approfondir le lien entre ces deux textes, unifier leurs univers et créer un effet de répétition qui a force de loi.

²⁷ Nous ne serons donc pas étonnés de retrouver le recours à ce même moyen de « familiariser » le fait divers dans ce « document » crucial qu'est le compte rendu minutieux, rédigé par la femme de chambre, des occupations de Thérèse dans les heures qui ont précédé le suicide. Le rappel du palimpseste Thérèse/Charlotte/Sophie et la construction du personnage de la jeune fille modèle qui se serait suicidée avec son amant passent ici par l'évocation d'une scène de jeu. Il s'agit là d'un motif emblématique de l'univers du *Vicaire*, célèbre pour ses descriptions



des passe-temps innocents et ancestraux de la famille Primrose, et surtout d'un motif déjà exploité par Goethe pour rattacher l'univers de son roman à celui de Goldsmith. Revenons ainsi à la soirée où Werther fait la connaissance de Charlotte, tombe amoureux de la lectrice du *Vicaire* et l'accompagne à un bal à la campagne. Au milieu de la danse, un orage éclate, qui oblige les participants à rentrer à l'intérieur. Werther voit alors Charlotte, pleine d'entrain et de ressources, réunir la compagnie autour d'un jeu à gages auquel il va prendre part. Sous sa plume émerveillée, l'univers représenté par la jeune fille est encore et toujours celui du *Vicaire*, et lui-même encore et toujours un Burchell, poète, ami des enfants, amateur des vieilles coutumes et des jeux naïfs²¹. Or, c'est ce motif « identificateur » du *Vicaire*, passé au filtre des souffrances wertheriennes, que Léonard reprend dans le compte rendu du dernier soir de la vie de Thérèse :

Il commençait à se former un orage épouvantable qui a duré toute la nuit.
[...] Nous étions rangés auprès du feu : on proposa des jeux ; on folâtra ; on rit, et on oublia l'orage. Mademoiselle était de notre partie : elle eut un gage à payer, et on lui commanda de déclarer à quoi elle pensait : elle répondit, à demain. Nous ne fîmes pas d'attention à ce mot, et le jeu continua gaiement.²²

28 « Je connais la maison des Harlove comme la mienne ; la demeure de mon père ne m'est pas plus familière que celle de Grandisson », écrivait Diderot dans son *Éloge de Richardson*. Persuadé que cette familiarité était le fruit des fameuses « longueurs » de l'auteur, Diderot déplorait vivement la réaction des lecteurs qui jugeaient celles-ci insupportables. Cependant, les émules mêmes de Richardson les ont rarement imitées. Prudents et économes, ils ont préféré ces raccourcis que sont les allusions à l'auteur emblématique et à ceux qui s'en étaient déjà réclamé avant eux. D'où la construction progressive d'un réseau de références intertextuelles qui sont autant de signaux d'« effet de réel ». C'est de la même manière que, du *Vicaire* à *Werther* et de *Werther* aux *Lettres de deux amants*, la description de la scène de jeu peut progressivement s'amenuiser pour devenir enfin ce clou sur lequel on doit inéluctablement finir par trouver un pendu.

29 Mais ce n'est pas seulement pour « épaissir » le palimpseste et, avec lui, les indices de familiarité susceptibles de vraisemblabiliser les *Amants*, que Léonard renvoie au *Vicaire* afin d'évoquer *Werther*. Une autre dimension du fonctionnement de l'intertextualité tient ici au genre : le roman-document et le subterfuge du personnage auteur qui lui est alors inhérent. Les « réminiscences » de Léonard doivent ainsi céder le pas à celles des deux amants, les supposés auteurs des lettres dont nous lisons le recueil. Dans ce cadre générique, la vaste gamme des références de l'auteur réel ne fait que doubler celle, plus restreinte, des auteurs fictionnels : Thérèse et Faldoni. Si Thérèse mentionne ouvertement les romans de Richardson et ignore celui de Rousseau, c'est sans doute parce que, de l'aveu même de ce dernier, « celle qui [...] en osera lire une page est une fille perdue ». Et si Faldoni, dont la correspondance date de 1770, cite *Le Vicaire* et non *Werther*, c'est que, étant donnée la chronologie, il a pu lire le premier mais pas le second — paru quatre ans après son propre suicide...

30 Cette prise en charge fictionnelle de l'intertextualité renforce évidemment la vraisemblance psychologique et événementielle dont il a été question plus haut. Dans un contexte où il est admis que Julie est une nouvelle Clarisse, la construction explicite d'une relation directe entre Thérèse et Clarisse contribue à faire de la ressemblance implicite entre Thérèse et Julie la preuve d'une « nécessité » du sort de toutes celles qui ressemblent à Clarisse — une conséquence d'autant plus forte que sa construction est laissée à la charge du



lecteur. Ce dernier est ainsi conduit à se servir de ses propres réminiscences (sollicitées par l'auteur réel) comme d'un recueil de « cas » ou de « précédents » à l'appui du jugement qu'il doit porter sur l'histoire en question. Aux mêmes effets, les mêmes causes : la logique, suggérée par les lectures des personnages, selon laquelle la mort tragique des enfants est due à l'intransigeance des parents, est ainsi étayée par l'expérience (littéraire) du lecteur lui-même. Le rapprochement entre Faldoni et Burchell fonctionne d'une manière semblable : ce « paravent » permet au lecteur de construire lui-même une affinité entre les débuts de la passion de Werther et ceux de la passion de Faldoni et d'en déduire, de manière quasi subliminale, la logique inéluctable du destin tragique de ce dernier.

De l'effet de réel à l'effet réel

31 Mais il y a plus. L'attribution de la référence intertextuelle explicite au personnage auteur fait nécessairement de ce dernier un personnage lecteur au sens fort du terme : un lecteur pour qui l'univers romanesque est « vivant, vrai, présent », un lecteur disposé à « laisser les œuvres d'art agir sur [lui] comme des productions naturelles »²³. Constitutive de son univers, la lecture devient un événement de sa vie²⁴. Elle détermine sa psychologie, ses affects, son comportement social, ses actions. Faire assumer l'intertextualité explicite aux personnages donne à la référence littéraire un sens nouveau : non seulement les protagonistes du fait divers sont placés par l'auteur réel dans une chaîne d'expériences (ou d'exemples) qui les rend vraisemblables aux yeux du lecteur réel, mais ils sont représentés comme ayant eux-mêmes eu accès, par leurs propres lectures, à certaines de ces expériences, qui auraient nourri leur vision du monde. Ces personnages agissent en connaissance de cause ; ils agissent parce qu'ils ont lu et se sont identifiés à leurs modèles.

32 On pense ici évidemment à l'« effet Werther » : la vague de suicides induite par le roman de Goethe, comme semble le prouver sa présence constatée sur les lieux de l'acte, telle une lettre d'adieu. Mais l'« effet Werther » n'est lui-même qu'une émanation de l'« effet Clarisse » ou de l'« effet Julie ». Le roman de Goethe participe directement de la vogue, née à la fin des années 1760, des fictions documentaires qui mettent en scène la lecture comme motif déterminant des actions et du destin du personnage. Ainsi, on peut considérer que si *Werther* a provoqué un « effet Werther », c'est parce que son protagoniste — dont tous les tournants de la vie sont placés sous le signe de la lecture — en a déjà été la victime. Il y a d'abord sa communion avec Charlotte lectrice du *Vicaire de Wakefield*, et le passage de l'autre côté du miroir que cette première sortie de soi-même (« *kam ich ganz ausser mich* ») provoque. Il y a ensuite le moment où il troque Homère contre Ossian, qui le « transporte » littéralement dans son univers ; Ossian, qu'il assimilera en faisant de ses vers une traduction dont il lira des extraits à Charlotte avant de se donner la mort. Il y a enfin le signalement de la présence d'un livre ouvert sur la scène du suicide : *Emilia Galotti*, la tragédie bourgeoise de Lessing, dont l'héroïne se suicide par l'entremise de son père.

33 Qu'en est-il des effets de la lecture sur le suicide de Thérèse et Faldoni selon Léonard ? La variante proposée par l'auteur des *Lettres de deux amants* ne manque pas d'intérêt. Si l'on ne trouve pas de livres sur la scène de leur suicide commun, ces derniers sont bel et bien présents dans une autre scène, précocement, qui la prépare. C'est Faldoni, obsédé (tel un Lovelace ou un Saint-Preux) par des songes sur la mort de sa maîtresse, qui pénètre dans la demeure campagnarde déserte de la famille de Saint-Cyran et croit y voir le « tombeau » de Thérèse :



La solitude qui m'environnait, le vent qui soufflait dans les corridors et les galeries, l'obscurité de ces chambres, dont les volets pour la plupart étaient fermés, cette image d'abandon que je trouvais partout, m'a glacé d'effroi ; dans ce moment, je me suis peint Thérèse mourante ; cette maison m'a paru son tombeau : j'étais si frappé de cette idée, elle me poursuivait avec tant de force, que j'ai été contraint de sortir pour échapper aux fantômes de mon esprit.²⁵

34 Bientôt, il surmonte son effroi et entre dans la chambre même de la jeune fille :

J'ai cru entrer dans un temple : j'étais tenté de me prosterner. Quel charmant asile ! des rideaux de taffetas blanc, relevés par des rubans, couleur de rose, descendaient en festons autour d'une couche modeste enfermée dans une alcôve ; quelques livres sont épars sur une tablette : *Clarisse*, *Grandisson*, Racine, Deshoulières et le *Spectateur anglais* composaient une partie de cette collection. J'ai trouvé sur son bureau une écriture et du papier ; un tiroir était entr'ouvert ; une chaise placée tout près et tournée de côté : on eût dit que Thérèse venait de la quitter, et je croyais l'y voir : il y avait dans le désordre de ces meubles un certain air animé qui me frappait.²⁶

Un « tombeau » en effet. Le « temple » aux « rideaux de taffetas blancs, relevés par des rubans couleur de rose », où l'amant est tenté de se prosterner, annonce la scène du futur suicide : la chapelle, et l'autel devant lequel, attachés l'un à l'autre et à leurs pistolets respectifs par un ruban rose, pareil à ceux qui ornent la robe blanche de Thérèse, ils s'agenouilleront et tireront simultanément sur la détente. C'est donc au cœur de cette vision précise de la scène du suicide futur que sont placés les livres qui préparent le drame : *Grandisson*, que Faldoni lit à Thérèse, provoquant aussitôt sa comparaison par cette dernière au héros éponyme, et surtout, en première position, *Clarisse*, auquel Thérèse empruntera, sans doute sciemment, la fameuse « robe de satin blanc » que l'héroïne richardsonienne portait en permanence depuis qu'elle se préparait à mourir²⁷.

35 Cependant, comme dans les cas précédemment analysés, ici encore l'auteur double les références du personnage par les siennes propres, qu'il partage avec le lecteur réel. La vision de Faldoni renvoie donc de nouveau à *Werther*, et ce d'une manière particulièrement subtile. Notre attention est d'abord orientée vers les détails que la chambre abandonnée, mais encore « animée », de Thérèse partage avec la chambre de Werther après le suicide : l'écritoire, le papier, la chaise tournée de côté, et *Clarisse* comme équivalent, voire comme texte source, d'*Emilia Galotti*. Mais le sens de l'« air animé » qui frappe Faldoni est ambigu. Il permet à cette scène précoce d'être à la fois un renvoi morbide à la présence d'un corps qui « respire encore » et à un dialogue entre amants bien vivants. La bibliothèque de Thérèse, témoin de ses goûts littéraires et de la communion qu'ils créent entre les deux amants (ainsi, c'est après ce songe que Faldoni lira à Thérèse des passages de *Grandisson*), serait, selon cette hypothèse, l'équivalent *in absentia* du dialogue inaugural *in praesentia* entre Charlotte et Werther, que nous avons plusieurs fois mentionné.

36 Or, quelle (re)lecture de cette fameuse scène de *Werther* (1774) pourrait nous proposer l'interprétation tardive (1783) par Léonard du suicide de Thérèse et Faldoni (1770) ? Plaçons-nous de nouveau à l'endroit où le drame wertherien commence : le coup de foudre littéraire entre Werther et Charlotte (décrit dans une lettre datée du 16 juin 1771) et le basculement qu'opère la référence de la jeune fille à un auteur qui lui fait « retrouver son monde ». Un détail attire maintenant notre attention : la tenue que porte alors l'héroïne, cette « simple robe blanche garnie de nœuds couleur de rose »,²⁸ dont une partie, le nœud de ruban rose, deviendra une précieuse relique et se retrouvera dans les dernières



volontés de Werther :

Je veux, Lolotte, être enterré dans ces mêmes habits, tu les as touchés, sanctifiés. [...] On ne doit point chercher dans mes poches. Ce nœud de rubans couleur de rose [*Diese blassrothe Schleife*] que tu avais la première fois que je te vis [...] Ah ! comme je m'étais attaché à toi ! [*Ach wie ich mich an dich schloss !*] Depuis le premier moment il me fut impossible de te quitter. Ce nœud de rubans, je veux qu'il soit enterré avec moi. Tu m'en fis présent le jour de ma naissance !²⁹ !

37 La robe portée par Charlotte/Sophie en juin 1771 serait-elle venue rappeler le « déshabillé blanc avec des rubans blancs et couleur de rose »³⁰ notoirement porté par Thérèse au moment de sa mort en mai 1770 ? La vision tragique d'une Charlotte/Thérèse aurait-elle parasité d'emblée, aux yeux de Werther, la vision bucolique d'une Charlotte/Sophie ? Sans doute, car le ruban rose de la robe est un *lien*, dans tous les sens du terme. Tous les rapports sur la scène du suicide de Thérèse et Faldoni font ainsi état du rôle des rubans dans la mort simultanée des amants : « de pareils rubans attachaient au poignet du bras droit de chacun d'eux les pistolets dont ils se sont entre-tués ».³¹ Conserver un ruban rose dans la poche d'une tenue de suicide que l'on demande à garder comme linceul, filer la métaphore du ruban comme attache (« *Ach wie ich mich an dich schloss* »), n'est pas un geste anodin à une époque où le suicide de Thérèse et Faldoni était, rappelons-le, célèbre dans toute l'Europe. Bref, si Thérèse et Faldoni n'ont pas pu lire *Werther*, Werther, lui, avait toute chance de connaître au moins l'une des multiples versions du fait divers dont ils étaient les héros.

38 Le suicide solitaire de Werther semble ainsi porter en lui la réminiscence d'un suicide à deux. C'est le sens de l'improbable passage par les mains de Charlotte des pistolets que Werther emprunte à Albert (« Albert qui, se tournant froidement vers sa femme, lui dit : " Donne-lui les pistolets " »)³², et qui justifie la note que Werther écrit juste avant de se donner la mort : « et toi, Charlotte, tu me présentes cette arme, toi des mains de qui je désirais recevoir la mort. Ah ! et je la reçois en effet de toi ! »³³. Pour faire adhérer l'histoire de Thérèse et Faldoni à celle d'Arrie et Pétus, Voltaire avait naguère transformé un détail du premier récit du fait divers : « L'Italien ne tarde pas à s'y rendre muni de deux pistolets », lisait-on dans le *Journal encyclopédique*, tandis que dans l'article « De Caton et du suicide », c'est « sa maîtresse [qui] lui donne un rendez-vous avec deux pistolets ». De la même manière, pour conformer le suicide de Werther à celui de Faldoni (dans sa version voltairienne justement), Goethe aurait à son tour transformé sa source documentaire directe, le fameux rapport de Johann Christian Kestner sur le suicide de leur ami commun, Karl Wilhelm Jérusalem. À la scène authentique de l'emprunt direct des pistolets, il ajoute ainsi le passage de ces derniers par les mains d'une maîtresse qui, telle Arrie à Pétus, apprend à son amant à ne pas craindre la mort : « O Lolotte ! Je prends d'une main ferme et assurée ce calice froid et effrayant où je dois boire le vertige de la mort. Tu me le présentes, et je le reçois sans trembler »³⁴.

39 Supposer que l'image de Thérèse se superpose dans l'esprit de Werther à celle de Sophie quand il voit Charlotte pour la première fois, considérer *Werther* comme une étape dans la prise en charge littéraire du fait divers lyonnais, c'est mettre en évidence l'extrême perméabilité entre fait et fiction à l'époque qui nous intéresse. Y ajouter le recours de Léonard au même *Werther* pour établir la vraisemblance de la destinée macabre de Thérèse et Faldoni, retrouver enfin le ruban/relique d'un Werther/Faldoni dans la lettre posthume attribuée par Léonard à un Faldoni/Werther (« viens sur mon cœur, cher et précieux ruban qui couvrirait un sein pur et virginal [...], tu me suivras dans le tombeau »),³⁵ c'est observer la construction circulaire d'un univers littéraire unifié qui, tout en



valorisant le singulier, ne laisse aucune place au hasard. La démarche intertextuelle, avec son palimpseste aux couches toujours plus nombreuses, devient alors l'instrument d'une prophétie autoréalisatrice sur le déterminisme de la lecture.

40 Si le lien entre lecture et action que ces textes conjuguent et suggèrent de multiples manières est un lieu commun qui ne date évidemment pas de la seconde moitié du XVIII^e siècle, on peut néanmoins considérer qu'il a été réactualisé et refaçonné par la vague de lectures immersives associée à l'esthétique illusionniste du roman richardsonien au sens large. La représentation littéraire de ce lien, de plus en plus fréquente, à la fois rend compte d'une *doxa* partagée et l'alimente. Ainsi, l'on ne sera pas étonné d'apprendre que le volume d'*Emilia Galotti* que Goethe pose sur le bureau de Werther se trouvait sur celui de Karl Wilhelm Jérusalem au moment de son suicide bien réel. En atteste le rapport déjà mentionné, envoyé à Goethe par Kestner, témoin oculaire de la scène. Témoin consciencieux qui a appris à considérer le « livre ouvert » comme un indice essentiel et qu'il regrette ne pas avoir su faire parler : son état émotionnel, explique-t-il, l'avait empêché de retenir à quelle scène le volume était ouvert : « malgré l'attention que j'y avais mise. Pourtant je l'ai regardé exprès »³⁶. En amont, dans la reconstitution des faits et gestes de Jérusalem pendant la période qui a précédé le passage à l'acte, les références à sa passion livresque occupent plus de place que les mentions de sa passion amoureuse : « Il dévorait beaucoup de romans, et il disait lui-même qu'il n'y avait presque pas de roman qu'il n'eût lu. Les tragédies les plus lugubres lui étaient les plus chères »³⁷.

41 En guise de conclusion, un dernier fait divers. En avril 1779, à Londres, le pasteur James Hackman tente un double suicide. Il tue la femme qu'il aime, Martha Ray, maîtresse de lord Sandwich, mais se rate et ne la rejoint qu'après avoir été condamné pour meurtre et pendu. Hackman connaissait-il Thérèse et Faldoni ? avait-il lu *Werther* ? C'est ce que dévoile la correspondance de l'assassin suicidaire, publiée directement dans la foulée du procès. Elle nous révèle un grand lecteur, fasciné par les histoires de suicide en général, factuelles et fictionnelles. Le futur criminel y étudie, entre autres cas célèbres, les effets comparés, sur d'éventuels candidats au suicide, de différentes versions du récit des amants de Lyon : le fait divers brut et le poème *Faldoni and Teresa* publié en Angleterre en 1773. Quant à *Werther* — un roman dont Martha Ray, sa future victime, se méfiait et dont elle tentait de lui interdire la lecture — il le lit pourtant, juste avant de passer à l'acte non pas comme un Werther, mais comme un Faldoni.

42 Donné sous le titre de *Love and Madness*, le recueil fait quelque temps illusion, mais se révèle vite être une fiction : une fiction documentaire inventée pour « motiver » un suicide réel par un suicide fictionnel inspiré de suicides réels (qui eux-mêmes...). Un faux document qui expose les effets potentiellement délétères d'une culture du faux document.

Notes

1 *Le Pour et contre, ouvrage périodique d'un goût nouveau*, Paris, Didot, 1733-1740, 20 vol., vol. V, p. 202-203. Toutes nos références, désormais dans le corps du texte, renvoient à cette édition.

2 Voir S. Charles, *Récit et Réflexion : Le Pour et contre de Prévost*, Oxford, SVEC 298, 1992.

3 Voir Dictionnaire portatif des faits et dits mémorables de l'histoire ancienne et moderne, Paris, 1768, t. II, p. 638-647 et Essai sur l'histoire générale des tribunaux des peuples tant

anciens que modernes, ou Dictionnaire historique et juridique, par M. Des Essarts, avocat, Paris, 1780, t. VI, p. 183-192.

4 Traduction française : *Pamela ou la Vertu récompensée* [1741], Paris, Classiques Garnier, 2018, et *Lettres anglaises ou Histoire de miss Clarisse Harlove* [1751], Paris, Desjonquères, 1999.

5 Dans Richardson's « *Clarissa* » and the Eighteenth-Century Reader, Thomas Keymer parle à ce propos de « *Forensic realism* » (Cambridge University Press, 1992, chap. 4).

6 Voir S. Charles, *Pamela et les Vertus du roman*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

7 *Éloge de Richardson, Journal étranger*, janvier 1762. L'*Éloge* servira plus tard de préface à toutes les éditions de la traduction française du roman. Voir *Clarisse*, éd. cit., t. II, p. 685-697.

8 Voir le « Parallèle entre la *Clarisse* de Richardson et *La Nouvelle Héloïse* de M. Rousseau », paru en anglais dans *The Critical Review* (septembre 1761) et aussitôt traduit en français dans le *Journal étranger* (décembre 1761).

9 *Les Tableaux*, Amsterdam, 1771, p. 52.

10 Les premiers comptes rendus, à partir du mois de juin, sont à lire dans le *Journal Encyclopédique*, le *Mercury*, la *Correspondance littéraire*. Les reprises littéraires en tout genre sont immédiates et la vogue dure jusqu'aux premières décennies du XIXe siècle. Voir F. Baldensperger, « Les "Deux amants de Lyon" dans la littérature », *Revue d'Histoire de Lyon*, I, janvier 1902, p. 33-50.

11 *Questions sur l'Encyclopédie*, 1770, p. 237. Voyant son époux, Caecina Paetus, hésitant à se tuer après avoir été condamné à mort par l'empereur Claude, Arria lui arrache son couteau, se poignarde elle-même, puis lui rend l'arme en l'assurant que cela « ne fait pas mal » (« *non dolet, Paete !* »). L'association voltairienne entre les époux romains et les amants lyonnais passe sans doute par la tragédie *Arrie et Pétus* d'Anne-Marie Barbier (1702), où les deux personnages sont amants et non époux et où Arrie est menacée d'un mariage forcé avec l'empereur.

12 *L'Année littéraire*, 1783, t. VII, p. 73-106.

13 *Ibid.*, p. 74-76.

14 *Ibid.*, p. 75.

15 Pour l'historique, voir notre édition des *Tombeaux de Vérone* (1782) de L. S. Mercier (*Théâtre complet*, dir. J.-C. Bonnet, Paris, Champion, 2014, t. III).

16 *L'Année littéraire*, *op. cit.*, p. 96.

17 Goethe, *Les Passions du jeune Werther*, trad. Aubry, Mannheim, 1777, p. 9. Toutes nos références, désormais dans le corps du texte, renvoient à cette traduction, sans doute celle lue par Léonard.

18 La première traduction française du roman (1767), seule disponible à l'époque, rend cette ballade par un texte en prose.

19 *Les Passions du jeune Werther*, *op. cit.*, p. 28.

20 Outre la posture du philosophe vagabond, Werther emprunte à Burchell sa tendresse pour les enfants et notamment pour les frères et sœurs de Charlotte. La lecture « réaliste » que fait Werther du *Vicaire*, largement contestée aujourd'hui, est un trait d'époque. Dans *Dichtung und Wahrheit* (liv. X) Goethe raconte longuement sa propre expérience de lecture et la façon dont il l'a ensuite projetée dans le réel.

21 Voir *Le Vicaire de Wakefield*, chap. XI.

22 *Lettres de deux amants*, Londres, 1783, t. III, p. 137.

23 *Poésie et vérité*, trad. Pierre du Colombier, Aubier, 1991 [1941], p. 275.

24 « Ses lectures produisaient sur elle une impression extraordinaire. Elle a dit [...] que l'enlèvement de Clarisse avait été un des événements de sa jeunesse », écrivait Mme Necker de Saussure dans sa « Notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël », *Œuvres complètes*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1820, t. I, p. xxviii-xxix.

25 *Lettres de deux amants*, *op. cit.*, t. I, p. 159.

26 *Ibid.* p. 160-161.

27 « Elle m'a demandé sa robe blanche de satin des Indes [écrit la femme de chambre dans son rapport] : je lui ai dit qu'elle avait gardé cette robe pendant tout le printemps et une partie de l'automne, et qu'elle n'était plus portable » (*Ibid.*, t. III, p. 141).

28 Werther, *op. cit.*, p. 28.



29 *Ibid.*, p. 216-217.

30 Les Tableaux, *op. cit.*, p. 58.

31 *Ibidem.*

32 Werther, p. 211.

33 *Ibid.*, p. 184

34 *Ibid.*, p. 216.

35 Lettres de deux amants, t. III, p. 186.

36 « Notes de Kestner sur la mort de Jérusalem » dans Goethe et Werther. Lettres inédites de Goethe, trad. L. Poley, Paris, Glaeser, 1855, p. 79.

37 *Ibid.*, p. 70.

Pour citer cet article

Référence électronique

Shelly Charles, « Vrai et usage du vrai : les interactions entre fait divers et fiction romanesque au XVIIIe siècle », *Études Épistémè* [En ligne], 37 | 2020, mis en ligne le 01 octobre 2020, consulté le 13 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/6936> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.6936>

Auteur

Shelly Charles

Shelly Charles est chargée de recherches au CNRS (CELLF 16-18, UMR 8599 du CNRS et de l'Université Paris-Sorbonne). Ses travaux portent sur le genre romanesque au XVIIIe siècle, les rapports entre textes littéraires et non littéraires, la traduction, la réécriture et l'intertextualité. Elle a récemment publié une édition critique de *Pamela ou la Vertu récompensée* (Classiques Garnier, 2018) et un ouvrage consacré à la poétique du roman et à sa réception (*Pamela ou les Vertus du roman*, Classiques Garnier, 2018).

Droits d'auteur



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

