

**" LES CONTES DE LA FONTAINE
OU L'ÉCRITURE VOILÉE "**

Mathieu BERMANN

Université Jean Moulin - Lyon 3

Dans la dernière pièce des *Nouveaux Contes*, publiés en 1674, soit dix ans après ses premiers, La Fontaine expose les paradoxes de sa tâche de conteur licencieux :

On m'engage à conter d'une manière honnête
Le sujet d'un de ces tableaux
Sur lesquels on met des rideaux.
Il me faut tirer de ma tête
Nombre de traits nouveaux, piquants et délicats,
Qui disent et ne disent pas,
Et qui soient entendus sans notes
Des Agnès même les plus sottes¹.

Le poète avoue être soumis à deux impératifs antithétiques, dont l'un concerne la manière, qui doit être honnête, c'est-à-dire bienséante, et l'autre, la matière, qui n'est rien moins que licencieuse. Comment concilier ces deux exigences, de morale, d'une part, et d'immoralité, d'autre part ? En effet, le tableau qui est le point de départ du texte (c'est, d'ailleurs, le titre que La Fontaine confère au conte) s'avère être licencieux, l'un de ces tableaux qu'on voit sans voir puisque celui-ci est chastement recouvert de rideaux. Ces voiles qui empêchent la vue du tableau ne remplissent leur mission qu'à demi – alors qu'ils cèlent ce qui ne doit pas être vu, les voiles envoient le message suivant : ceci est un tableau licencieux. Il y a donc surimpression : dès lors qu'on imprime par-dessus le tableau une autre image, un voile noir, on superpose au signe licencieux un autre signe qui, loin d'annihiler la li-

¹ Jean de La Fontaine, " Le Tableau ", *Contes et nouvelles en vers. Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, 2 vols. (Paris : NRF-Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1991) v. 1-8.

cence, la signale, l'annonce, la met en valeur, la couronne en quelque sorte et donne, au spectateur, une immanquable envie de soulèvement.

Cependant, le tableau et le texte ne fonctionnent pas de manière identique. Le tableau est voilé par des rideaux : ce dispositif forme alors deux entités distinctes – d'un côté, le tableau, de l'autre, les rideaux ; d'un côté, la licence, de l'autre, la censure, qui ne coexistent pas, n'émanent pas de la même personne et ne sont, donc, pas concomitantes. Dans le cas du conte, c'est le texte lui-même qui devient voile, ce qui n'engendre plus deux entités mais une seule : le texte, qui constitue à la fois le voile et ce qu'il faut voiler. Ainsi le conteur redistribue les rôles si bien que le texte forme à la fois, de manière concomitante, un pôle de libertinage et de censure : l'interdit de la censure ne venant pas après le texte, pour le recouvrir *a posteriori* d'un voile pudique, il vient en même temps que lui. Dans un cas, la censure est extérieure ; dans l'autre, elle entre dans une manipulation du sens, qui, à la fois, mime la censure et développe un dispositif stratégique qui renforce l'érotisme. Cette " autocensure " relève de l'ironie et fonde le texte aussi bien que la licence. Les *Contes* de La Fontaine se construisent ainsi dans une perpétuelle tension entre deux tentations qui les définissent de manière complémentaire et contradictoire, entre désir licencieux de dire et besoin censeur, joué et déjoué ironiquement, de ne pas dire.

Dans le cas des *Contes*, ce qu'il ne faut pas dire et qui contamine, bien sûr, l'ensemble du discours, ce sont souvent les choses du sexe qui contreviennent à une double bienséance : une bienséance externe au texte, qui concerne ce qui est dit, et une bienséance interne, qui concerne la façon de le dire. Si La Fontaine ne peut changer la matière de ce qui fait les *Contes*, à moins d'enfreindre les exigences de ce genre littéraire qui accorde un rôle central à l'amour charnel², il peut jouer sur la manière : " Contons ; mais contons bien ; c'est le point principal "³. Il s'agit d'analyser la façon dont le poète énonce les " choses de cette nature "⁴, de telle sorte que soit respectée la bienséan-

² Le conteur se défend contre l'accusation de licence : " je dis hardiment que la nature du conte le voulait ainsi ; étant une loi indispensable selon Horace, ou plutôt selon la raison et le sens commun, de se conformer aux choses qu'on écrit [...]. On me dira que j'eusse mieux fait de supprimer quelques circonstances, ou tout au moins de les déguiser. Il n'y avait rien de plus facile ; mais cela aurait affaibli le conte, et lui aurait ôté de sa grâce " (Préface, 1665).

³ " Les Oies de frère Philippe ", v. 28.

⁴ Avertissement, 1664.

ce interne et de façon à développer une stratégie de sens oblique qui augmente la suggestion :

Tout y sera voilé, mais de gaze ; et si bien,
Que je crois qu'on n'en perdra rien⁵.

Il faut donc dévoiler les différents voiles mis en place par le poète et observer ce qui se cache sous le voile intertextuel, sous le voile des images et sous le voile du silence, qui sont autant de stratégies visant à mettre sous couvert une vérité qui appelle pourtant à être découverte.

Le voile intertextuel

Écrire, pour La Fontaine, est bien souvent réécrire. C'est le cas pour la plupart des contes qui, dès le titre, exhibent un lien intertextuel en précisant quelles en sont les sources⁶, et c'est le cas notamment de *L'Anneau d'Hans Carvel* sous-titré *conte tiré de R.*, comprendre Rabelais dont La Fontaine emprunte un épisode du *Tiers Livre*, dans lequel " frère Jean reconforte Panurge sur le doute de coquage "⁷. À l'instar de celui-ci, Hans Carvel a une peur obsessionnelle d'être trompé par sa femme si bien qu'une nuit, au cours d'un songe, un diable lui passe un anneau au doigt qui le préviendra des infidélités éventuelles de sa femme :

Tiens cette bague, et ne la lâches.
Car, tandis qu'au doigt tu l'auras,
Ce que tu crains point ne seras,
Point ne seras sans que le saches⁸.

La bague, offerte à Hans Carvel dans son sommeil, est l'objet d'une énigme dont la résolution a lieu, quoique partiellement, au réveil du mari, qui correspond à la fin du conte :

Là-dessus achevant son somme,
Et les yeux encore aggravés,
Il se trouva que le bon homme

⁵ " Le Tableau ", v. 20-21.

⁶ Par exemple : *Joconde*, nouvelle tirée de l'Arioste ; *Richard Minutolo*, nouvelle tirée de Boccace ; *Le Mari confesseur*, conte tiré des *Cent Nouvelles nouvelles* ...

⁷ François Rabelais, *Tiers Livre*, 1552, éd. Jean Céard (Paris : Librairie Générale Française, " Le Livre de Poche ", Bibliothèque classique, 2006) 28.267.

⁸ " L'Anneau d'Hans Carvel ", v. 37-40.

Avait le doigt où vous savez (v. 45-48).

Le dernier vers relève d'une stratégie ambivalente puisque le conteur, alors même qu'il s'apprête à révéler le mystère de l'anneau d'Hans Carvel, se ravise : après la coupe qui frappe la quatrième syllabe du vers mettant ainsi en valeur le substantif " doigt ", dont on attend de savoir, enfin, où il se trouve, la proposition relative (" où vous savez ") renvoie le lecteur à propre sa connaissance. Le conteur, qui se doit d'ordinaire d'apporter les informations liées au récit, délègue ainsi son rôle au lecteur qui doit recourir à l'hypotexte pour résoudre l'énigme de l'anneau. En réalité, cette énigme n'en est pas vraiment une : les gens du XVII^e siècle savent bien ce que peut être un anneau, surtout dans un contexte de contes grivois. Si le conteur simule l'énigme, c'est pour provoquer une double connivence avec son lecteur : d'une part, sur le non-dit et, d'autre part, sur la stratégie artificielle de ce non-dit qui a pour but de renvoyer le lecteur au texte de Rabelais, plus explicite que celui de son imitateur :

Hans Carvel tout joyeux s'esveigla et trouva qu'il avoit le doigt on *comment a nom ?* de sa femme. Je oublois à compter comment sa femme, le sentent, reculoit le cul arriere, comme disant : ' Ouy, nenny, ce n'est ce qu'il y fault mettre ', et lors semblaît à Hans Carvel qu'on luy voulust desrobber son anneau⁹.

Même si Rabelais dit sans dire en utilisant une expression interrogative (le " *comment a nom ?* de sa femme "), son lecteur n'a aucun doute quant à la localisation de l'anneau – les lettres parlent, d'ailleurs, à la place des mots : si l'on isole la première lettre de l'adverbe " comment " et les deux dernières du substantif " nom ", on parvient à entendre que l'anneau d'Hans Carvel est en réalité le con de sa femme.

L'intertextualité offre, donc, une clef de lecture indispensable pour un texte verrouillé dont la pointe finale est comme une serrure à forcer. En deçà du texte de La Fontaine se cache, en effet, un autre texte, celui qui a servi de source à l'auteur et qui permet d'explicitier ce qu'il est devenu inconvenant de dire au XVII^e siècle. Par conséquent, le dernier vers de *L'Anneau d'Hans Carvel* ne marque pas la fin du conte ; c'est une invitation à lever le voile textuel tissé par-dessus le texte de Rabelais. Le conte de La Fontaine est superposé au texte rabelaisien dans une logique verticale. Il y a une véritable profondeur

⁹ Rabelais 279.

du texte : le conte de La Fontaine est une surface en apparence convexe et bienséante, alors qu'il recouvre, en réalité, un texte concave et un sens interdit. La signification du conte de La Fontaine entre, donc, en résonance avec le texte beaucoup plus explicite de Rabelais, de sorte que les éléments les plus audacieux, même s'ils sont estompés par La Fontaine, ne perdent en rien de leur pouvoir subversif grâce à un phénomène d'écho. En sondant les différentes strates du texte et, notamment l'hypotexte, le sens de ce qui est dit sans être dit est réfléchi, répercuté et, finalement, amplifié. L'intertextualité s'avère être une façon habile de dire sans dire en ayant recours à ce qui a déjà été dit.

Le voile des images

Grâce à l'hypotexte rabelaisien, le lecteur sait, désormais, que l'anneau d'Hans Carvel est, en réalité, une image qui désigne le sexe féminin, audacieusement hissée au rang de titre du conte. Cette image, qui demeure lettre close pour qui ne la décrypterait pas, est implicite. Provenant du latin *implicitus* qui signifie "enveloppé", participe passé du verbe *implicare* qui signifie "plier", "entortiller", l'implicite témoigne parfaitement de la logique textuelle adoptée ici : il s'agit, pour le poète, d'envelopper la chose indécente dans une image en apparence innocente, que le lecteur aura soin de déplier, de désentortiller pour en percevoir le sens caché et prohibé.

Comme *L'Anneau d'Hans Carvel*, *Le Diable en enfer* est l'un de ces titres en apparence anodins : comment savoir, sans lire le texte qu'il introduit, que ces deux substantifs sont ici employés pour désigner les anatomies masculine et féminine ? Une jeune fille nommée Alibech qui souhaite devenir sainte, sans vraiment savoir ce dont il s'agit, se rend chez un jeune ermite, Rustic, qui la garde chez lui pour la nuit :

Couchés à part, Alibech s'endormit :
L'ermite non. Une certaine bête
Diable nommée, un vrai serpent maudit,
N'eut point de paix qu'il ne fût de la fête.
On l'y reçoit. Rustic roule en sa tête,
Tantôt les traits de la jeune beauté,
Tantôt sa grâce, et sa naïveté [...] ¹⁰.

¹⁰ " Le Diable en enfer ", v. 111-17.

Afin de dire sans dire, La Fontaine a recours à des images qui lui permettent de contourner l'interdit verbal concernant les parties du corps que la bienséance défend de nommer. L'enjambement " Une certaine bête/ Diable nommée " marque un temps d'arrêt après la réalité scabreuse à énoncer, comme une sorte de suspens énonciatif qui met ainsi en relief la nouvelle dénomination métaphorique que lui assigne le poète. Une autre métaphore suit cette nouvelle appellation, celle du serpent, doublement motivée : le reptile fait, certes, partie de l'imagerie traditionnellement associée au diable, mais c'est surtout l'aspect physique de l'animal, sa forme longiligne et cylindrique, en quelque sorte phallique, qui sert de motif à la métaphore.

Face aux interdits langagiers imposés par la bienséance, le poète fait acte de baptême en renommant les choses : si la référence ne change pas (l'objet auquel il réfère : le sexe masculin), la manière de référer passe, quant à elle, par le truchement d'une image. Le conteur insiste sur le fait que le serpent, nouvelle appellation pour référer au sexe masculin, est " maudit ", c'est-à-dire " mal dit ", dit à défaut de pouvoir nommer explicitement la chose : cet adjectif polysémique souligne que le serpent n'en est pas vraiment un, qu'il s'agit d'une image implicite, d'une image autorisée qui enveloppe la réalité trop audacieuse à énoncer.

Ne résistant pas à la tentation (d'où l'image du serpent qui rappelle celle d'Ève), Rustic propose à Alibech de faire " une œuvre à Dieu fort agréable " (v. 134) :

Emprisonnant en enfer le Malin ;
Créé ne fut pour aucune autre fin.
Procédons-y. Tout à l'heure il se glisse
Dedans le lit. Alibech sans malice
N'entendait rien à ce mystère-là (v. 135-36).

La métaphore consacrée au sexe masculin se poursuit grâce à un synonyme du diable, " le Malin ", dont la majuscule, qui s'élève au début du substantif, matérialise les capacités érectiles du sexe de Rustic – la graphie permet, ici, de dire ce que les mots eux-mêmes ne disent pas : le signifiant parle davantage que le signifié. Le sexe féminin, quant à lui, est enveloppé par la métaphore infernale : le motif commun au comparant et au comparé est celui du gouffre, de l'abîme qui entraîne la chute. Alibech ne parvient pas à traduire les métaphores employées par Rustic et ne perçoit pas immédiatement la réalité cachée sous le voile des images, ce qui constitue une mise en abyme de la situation de déchiffrement dans laquelle est placé le lecteur.

Dire l'acte sexuel par le biais de métaphores, c'est trouver l'un de ses traits " qui disent et ne disent pas ". Néanmoins, pour les traduire, il faut en posséder le code – assez convenu ici, puisque les images sont empruntées à Boccace qui sert d'hypotexte et que le motif entre le comparant et le comparé est aisément identifiable –, capacité qui fait, pourtant, défaut à Alibech à qui son compagnon s'applique, donc, à traduire en gestes le sens de ses paroles voilées :

[Elle] Sut ce que c'est que le diable en enfer (v. 146).

Reprise par le conteur, puis par Alibech, la métaphore du " diable en enfer " devient une métaphore filée et, par-là même, d'autant plus explicite :

[Alibech] Dit : Il faut bien que le diable en effet
Soit une chose étrange et bien mauvaise :
Il brise tout ; voyez le mal qu'il fait
À sa prison : non pas qu'il m'en déplaise
Mais il mérite, en bonne vérité,
D'y retourner. Soit fait, ce dit le frère.
Tant s'appliqua Rustic à ce mystère,
Tant prit de soin, tant eut de charité,
Qu'enfin l'enfer s'accoutumant au diable
Eût eu toujours sa présence agréable
Si l'autre eût pu toujours en faire essai (v. 152-62).

Chaque mot est un voile à soulever – rappelons qu'Alibech entend prendre le voile et devenir sainte – pour percevoir le sens dissimulé sous chaque image : la douleur de la défloration se dit à travers le verbe " briser ", le sexe féminin acquiert une nouvelle dénomination en devenant une " prison ", l'acte sexuel un " mystère ", l'ardeur de l'amant s'exprime au travers de termes religieux tels que le " soin " et la " charité ", qui rappellent plaisamment la condition de Rustic et la vocation d'Alibech.

L'auteur use, donc, d'un trope pour narrer la relation sexuelle qui s'avère être un dépucelage – degré supplémentaire dans la licence où le fait de parler à mots couverts peut entraîner des conséquences irréversibles. Le mot pour dire la chose résulte d'un détour par l'image, laquelle doit être décodée et non comprise dans son sens littéral. La compréhension suppose avec le lecteur une certaine connivence, terme dont l'étymon provient d'un verbe latin qui signifie " fermer les yeux ", et c'est bien de cela qu'il s'agit : il faut fermer les yeux sur le

sens littéral et avoir un regard qui traverse le voile de l'image pour appréhender son sens véritable, fermer les yeux également pour laisser agir l'imagination secrète et voir ce qu'il est interdit de voir à travers les mailles du voilage.

Le trope est une façon oblique de voir les choses. Sous le voile de l'image, les réalités les plus scabreuses se dissimulent en même temps qu'elles s'exposent. L'image n'est pas un écran qui cache les réalités les plus graveleuses ; c'est un miroir déformant qui fait mine de refléter un diable ou un serpent à la place d'un sexe d'homme, et l'enfer au lieu d'un sexe féminin – reflets dont le lecteur n'est pas dupe, sauf s'il ne possède pas le code qui permet de décrypter l'image, et qui ne contreviennent pas à la bienséance langagière. Au travers de ce miroir déformant, l'image permet de biaiser le lien entre la chose indécente et la décence du mot, changeant seulement la surface et l'apparence du mot alors que, en profondeur, la chose demeure toujours aussi transgressive. Ainsi La Fontaine peut dévoiler, dès le titre, les *pudenda* de ses amants qu'il convient normalement de voiler.

Le voile du silence

Dire, on l'a vu, n'est pas toujours tout dire. L'énonciateur choisit parfois d'interrompre son énoncé lorsque celui-ci s'avère trop inconvenant. Il peut s'agir d'un mot, par exemple, comme dans *Les Lunettes* où un jeune homme déguisé en fille, ayant mis en enceinte une nonne, pour éviter d'être pris doit se déshabiller et celer tant bien que mal son anatomie trop encombrante :

Nécessité mère de stratagème
Lui fit... eh bien ? lui fit en ce moment
Lier... : eh quoi ? foin, je suis court moi-même :
Où prendre un mot qui dise honnêtement
Ce que lia le père de l'enfant ?
Comment trouver un détour suffisant
Pour cet endroit ? [...] ¹¹.

À deux reprises le conteur ne parvient pas à dire ce qu'il a à dire. Les points de suspension témoignent de son embarras, mis en scène par le narrateur, à énoncer le sexe masculin. Alors que le jeune homme cherche à lier son sexe, à l'écourter pour mieux le dissimuler, le narrateur se prétend, lui aussi, " court " : à la castration physique et sexuelle correspond une castration verbale qui impose silence et détour. L'apo-

¹¹ " Les Lunettes ", v. 53-59.

siopèse est, donc, le contraire de la censure : il ne s'agit pas d'évincer un mot, une expression que condamnerait la pudeur langagière, mais de le souligner par son absence. Le silence est choisi pour son éloquence, comme dans *Le Cuvier* :

Un drôle caressait Madame Anne.
Ils en étaient sur un point, sur un point...
C'est dire assez de ne le dire point¹².

Le " point " où en sont les amants ne se dit point. Cependant, le lecteur le comprend grâce à la maladresse feinte du narrateur, répétant ce qui est insignifiant (" sur un point, sur un point... ") pour ne pas énoncer ce qui est, peut-être trop, signifiant (l'acte sexuel). La logique textuelle est, ici, proche de la prétériton où le discours annonce avec insistance que le dire n'aura pas lieu, qu'il ne dira pas, pour enfin mieux dire.

Quand il s'agit d'évoquer des sexualités jugées marginales, La Fontaine opte à nouveau pour les points de suspension. C'est le cas dans " Le Petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries " où un génie propose un pacte à un vieux barbon :

Je ne ris point ; tu pourras être
De ces lieux absolu seigneur,
Si tu me veux servir deux jours d'enfant d'honneur.
... Entends-tu ce langage,
Et sais-tu quel est cet usage¹³ ?

C'est l'homosexualité qui est, ici, évoquée à mots couverts, si couverts qu'ils ont disparu et qu'un hémistiche entier a été évacué, sans doute parce qu'il a été jugé trop cru par l'auteur¹⁴, et remplacé par des points de suspension. En réalité, les points de suspension n'annulent pas vraiment l'hémistiche puisqu'ils témoignent avec force de sa disparition. Ceux-ci ont, pour ainsi dire, parasité l'information contenue dans l'hémistiche effacé ; cependant, l'effacement n'est pas total : les points de suspension, à la manière d'une rature, soulignent ce qu'ils contribuent à cacher. La Fontaine accentue ainsi une absence, ce qui a pour effet de rendre cet hémistiche invisible encore plus présent que

¹² " Le Cuvier ", v. 22-24.

¹³ " Le Petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries ", v. 419-423.

¹⁴ Nous partageons l'avis d'Alain-Marie Bassy qui, dans les notes de son édition des *Contes*, affirme que c'est bien l'auteur et non pas un censeur extérieur qui a supprimé et remplacé cet hémistiche par des points de suspension.

s'il avait été tout simplement énoncé. Ce que les mots ne parviennent pas – ou ne sont pas autorisés – à dire, d'autres signes, qui ne sont pas des lettres et qui ne forment pas des mots, ici la ponctuation, s'en charge. En tronquant, en rongant une moitié de vers, la censure devient, paradoxalement, un acte créatif : au lieu de taire et de cacher les aspects licencieux du texte, ce qui est le rôle généralement dévolu à la censure, elle signale que ce qui était dit, et a été supprimé, est scandaleux. Demeure donc l'idée de transgression alors même qu'on ignore précisément en quoi elle consistait. Par conséquent, la suspension du dire n'est pas celle du sens et la suppression est, en réalité, porteuse d'un message qui annonce ostensiblement le caractère sulfureux du récit et qui, sous prétexte de bienséance, n'est rien d'autre qu'une invitation à la licence. Cette béance, que représentent les points de suspension, est, en effet, un véritable accès au lecteur qui s'engouffre dans cet espace textuel laissé vide pour le combler grâce à son imagination. Le silence acquiert ainsi une obscénité plus grande encore que n'aurait pu avoir une description réaliste et détaillée de la chose à taire. Ainsi le texte, déconstruit par le silence, se reconstruit avec l'aide du lecteur qui en rétablit le sens. L'ordre, qu'est censée ré-introduire la censure grâce à une mise sous silence, accentuée, en réalité, le désordre licencieux de ce qui est dit sans être dit.

*

Dans " Les Oies de frère Philippe ", La Fontaine s'adresse ouvertement aux censeurs :

Censurez tant qu'il vous plaira
Méchants vers, et phrases méchantes ;
Mais pour bons tours, laissez-les là¹⁵.

L'écriture de La Fontaine est, en effet, une écriture du bon tour, du détour, qui use de voiles multiples pour dire sans dire, celui de l'intertextualité, de l'image, du silence, qui appellent à être dévoilés grâce à la connivence instaurée par le conteur avec le lecteur, indispensable au bon fonctionnement du texte.

Chacune des stratégies de recouvrement choisies par La Fontaine correspond à un double mouvement qui vise à voiler et à dévoiler dans un même temps, dans une équation qui consiste à dire moins

¹⁵ " Les Oies de frère Philippe ", v. 31-33.

pour dire davantage. Crypter une information, une réalité indicible, un passage obscène, revient à les mettre en valeur. Comme le voile de Poppée qui, alors même qu'il les dissimule, augmente ses charmes et sa beauté, le voile textuel cache la chose licencieuse pour mieux la divulguer, l'efface pour mieux la révéler, la rend absente pour qu'elle soit plus présente encore. Le voile employé par La Fontaine est une gaze, combinant opacité et transparence, dans une logique ambivalente engendrant chez le lecteur désir et frustration. Dire sans dire relève, dès lors, d'une érotique, comme l'entend Roland Barthes, où " c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition "¹⁶.

L'écriture voilée de La Fontaine se caractérise par cette concomitance qui recouvre et découvre en même temps, habille et déshabille, éclaire et obscurcit les audaces d'un texte qui s'abandonne à la licence pour aussitôt se ressaisir – à moins qu'il ne se ressaisisse qu'afin de mieux s'y abandonner.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

La Fontaine, Jean de. *Contes et Nouvelles en vers. Œuvres complètes*. Vol. 1. Éd. Jean-Pierre Collinet. Paris : NRF-Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1991.

Sources secondaires

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, " Arguments ", 1957.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*. 3 vols. Paris : Éditions Gallimard, 1976-1984.

¹⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris: Éditions du Seuil, " Points ", 1973) 17-18.

Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. 1905.
Trad. Denis Messier. Paris : Éditions Gallimard, " Folio Essais ",
1992.

Jeanneret, Michel. *Eros rebelle : Littérature et dissidence à l'âge
classique*. Paris : Éditions du Seuil, 2003.

Pelous, Jean-Michel. *Amour précieux, Amour galant, essai sur la re-
présentation de l'amour dans la littérature et la société mondai-
nes*. Paris : Éditions Klincksieck, 1980.

Viala, Alain. *La France galante*. Paris : PUF, " Les Littéraires ",
2008.