

LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES 38

**L'ASSIETTE DES FICTIONS  
ENQUÊTES SUR L'AUTORÉFLEXIVITÉ  
ROMANESQUE**

Actes des colloques de Lausanne (mars 2007)  
et de Leuven (juin 2007)

Études réunies et présentées par  
Jan HERMAN, Adrien PASCHOUD, Paul PELCKMANS  
et François ROSSET



PEETERS  
LOUVAIN - PARIS - WALPOLE, MA  
2010

## TABLE DES MATIÈRES

|  |     |
|--|-----|
| Présentation .....   | 1   |
| JAN HERMAN   |     |
| La cuisine de Merlin .....   | 5   |
| VÉRONIQUE DUCHE-GRAVET   |     |
| Le parchemin trouvé «près Constantinoble» .....  | 21  |
| ANNE-ELISABETH SPICA   |     |
| La fiction romanesque au miroir de l'expérience alchimique (fin<br>XVIe-début XVIIe siècle) .....  | 37  |
| MARTIAL MARTIN   |     |
| <i>Le Voyage des Princes Fortunés</i> de Béroalde De Verville ou la<br>réflexivité exhaustive .....  | 55  |
| MICHEL AROUMI  |     |
| Scarron: auto-analyse ou auto-sacrifice? Les symboles dépré-<br>ciatifs de l'harmonie dans les chapitres IV, XIV et XV du <i>Roman<br/>comique</i> ..... | 67  |
| DAGMAR PICHOVÁ   |     |
| Les jeux de trompe-l'œil dans <i>Le Roman comique</i> de Paul Scarron  | 79  |
| BARBARA SELMECI-CASTIONI   |     |
| Entre image sacrée et portrait mondain: le tableau dans le roman<br>hagiographique au XVIIe siècle .....   | 89  |
| MICHEL FOURNIER  |     |
| Autoréflexivité, fiction et croyances: la figure du revenant dans<br>les histoires comiques du XVIIe siècle .....  | 103 |
| PAUL PELCKMANS   |     |
| Les «commencements d'amour» d'Artaxandre: à propos d'un<br>épisode de <i>Clélie</i> .....  | 117 |
| MAX VERNET   |     |
| Pour un roman récursif: <i>La Pretieuse ou le mystere des ruelles</i><br>est-il un hapax? .....  | 131 |

|   |     |
|---|-----|
| ADRIEN PASCHOUD   |     |
| <i>L'Autre monde ou les États et empires de la Lune</i> de Cyrano de Bergerac: tradition alchimique et invention romanesque . . . . . | 145 |
| CAMILLE ESMEIN-SARRAZIN   |     |
| Stylistique romanesque et rhétorique du roman chez Segrais . . . .  | 157 |
| CHRISTIAN ZONZA   |     |
| Les artifices dans la nouvelle historique, mise en image d'un art poétique . . . . .  | 171 |
| MONIKA KULESZA  |     |
| Couvents et déguisements dans quelques romans de femmes de la seconde moitié du XVIIe siècle . . . . .                                | 185 |
| YVES CITTON   |     |
| Trois fois riens: roman, galanterie, scrupule (Bougeant, Bastide, Charrière) . . . . .  | 195 |
| MARC ESCOLA   |     |
| L'atelier du roman: les <i>Journaux</i> de Marivaux ou la fiction à l'essai . . . . .   | 213 |
| UGO DIONNE  |     |
| L'inconnu du Palais-Royal: Roman périodique et autoréflexivité .  | 225 |
| YEN-MAÏ TRAN-GERVAT   |     |
| Figures quichottiques et construction romanesque: le lecteur fou et la conception des personnages, de Cervantès à Jane Austen . . .   | 241 |
| MATHIEU BRUNET  |     |
| Autoréflexivités paradoxales: lire ou ne pas lire? . . . . .  | 253 |
| MICHÈLE BOKOBZA KAHAN   |     |
| La métalepse dans la fiction des Lumières . . . . .   | 265 |
| DOMINIQUE ORSINI  |     |
| Mal voir, trop bien voir, ne pas voir (Prévost, Olivier, Marivaux et Simon): De l'imagination du personnage à celle du lecteur . . .  | 279 |
| HÉLÈNE CUSSAC   |     |
| <i>L'Histoire de Gil Blas de Santillane</i> ou une littérature du refus . .   | 293 |
| NATHALIE KREMER   |     |
| Quand la poupée devient sylphide: poétique de séduction romanesque . . . . .  | 307 |

|   |     |
|---|-----|
| NICOLAS VEYSMAN   |     |
| Le prodige moral dans les contes et romans de Marmontel . . . . .   | 325 |
| STÉPHANE LOJKINE  |     |
| La scène absente: Autoréflexivité narrative et autoréflexivité fictionnelle dans <i>Jacques le Fataliste</i> . . . . .  | 337 |
| MARIANNE CHARRIER-VOZEL   |     |
| <i>De l'autoréflexivité romanesque à la métaphore chez Mme Riccoboni</i> . . . . .  | 353 |
| YOUMNA CHARARA  |     |
| Nature et corruption sociale: réflexion sur les signes dans <i>Paul et Virginie</i> . . . . .   | 365 |
| JACQUES BERCHTOLD   |     |
| Aspects de la réflexivité dans <i>La Nouvelle Héloïse</i> de Rousseau .   | 387 |
| FRANÇOIS ROSSET   |     |
| L'histoire des faux-monnayeurs et quelques autres du même genre: de Sorel à Potocki . . . . .   | 399 |
| CENDRINE PAGANI-NAUDET  |     |
| Jeux de miroirs dans le <i>Manuscrit trouvé à Saragosse</i> : Étude de la dixième journée . . . . .   | 409 |
| MLADEN KOZUL  |     |
| Fiction sadienne, ou l'argumentation par une <i>mimésis</i> fantasmée .   | 421 |
| CATHERINE RAMOND  |     |
| Quand le roman se met en scène: théâtralité et réflexivité au XVIIIe siècle . . . . .   | 433 |
| CHRISTIAN ANGELET   |     |
| L'autoréflexivité dans <i>le fils naturel</i> de Diderot . . . . .  | 445 |
| JEAN-PAUL SERMAIN   |     |
| Trois champs de lecture réflexive dans le roman de <i>Don Quichotte à Madame Bovary</i> : le mode fictionnel, les symboles de l'histoire et les relations inter-littéraires . . . . . | 449 |
| JAN HERMAN  |     |
| L'assiette des fictions. Un mode d'emploi . . . . .   | 461 |
| Personalia . . . . .  | 475 |

## TROIS FOIS RIENS: ROMAN, GALANTERIE, SCRUPULE (BOUGEANT, BASTIDE, CHARRIÈRE)

Yves CITTON

Grenoble

Il sera question dans les pages qui suivent, littéralement, de *trois fois rien*: trois émergences de la référence aux «riens» dans l'univers romanesque du XVIIIe siècle. Trois parmi des dizaines, voire des centaines, d'autres bien entendu – mais trois références aux riens qui me semblent pouvoir éclairer de façon suggestive la question de l'auto-réflexivité dans le roman de l'âge classique. La problématique du «livre sur rien» a bien sûr souvent été évoquée dans la théorie littéraire contemporaine, mais on en situe généralement l'émergence vers le milieu du XIXe siècle, avec la célèbre phrase où Flaubert écrit à Louise Collet en 1852 qu'il aimerait faire

un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut<sup>1</sup>.

On suit alors le déploiement de ce motif depuis Rimbaud, avec le «Ce n'est rien. J'y suis, j'y suis toujours. » qui clôt son furieux poème sur la Commune, en répondant par le rien à sa question initiale *Qu'est-ce pour nous mon cœur?*, à Mallarmé, qui ouvre son recueil de poésies en saluant ce «*Rien, cette écume, vierge vers* » autour duquel sa parole se cristallise, et jusqu'à la raréfaction tous azimuts qui poussera Beckett à publier en 1950 un ensemble de *Textes pour rien*.

Dans sa réflexion récente sur l'esthétique littéraire, Jacques Rancière a montré que les poèmes et les romans des principaux écrivains modernes (Flaubert, Proust) se voient accuser au XIXe siècle d'un *mécompte* fondamental, sous la double inculpation symétrique d'employer *un excès de mots et de détails* ou de masquer par leur art *un manque de substance*, sacrifiant à «la volonté nihiliste de ne rien dire». Au terme de ces accusations, la littérature moderne remet sensiblement en cause le présupposé

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, «Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852» in *Préface à la vie d'écrivain (Extraits de la correspondance)*, G. Bollème éd., Paris, Seuil, 1963, p. 62.

selon lequel le compte des mots devrait (ou pourrait) correspondre harmonieusement au compte des choses: loin de décrire la plénitude, la complétude et la suffisance du «bel animal» bien proportionné qu'étaient censés constituer le monde et la société, romanciers et poètes de la modernité paraissent s'ingénier à ébranler notre «partage du sensible» en nous confrontant alternativement à des surplus de descriptions sans objets ou au défaut de signification de réalités devenues aphasiques<sup>2</sup>.

C'est à trois sondages archéologiques dans les couches antérieures de cette problématique bien repérée à partir de 1850 que j'aimerais me livrer dans les pages qui suivent. Trois textes répartis au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle nous permettront de voir se mettre en place la perception d'une littérature vouée à ne parler de rien. À travers des genres très divers émergeront les premiers linéaments d'une réflexion esthétique-politique sur l'auto-genèse de la matière littéraire, et plus largement sur l'auto-genèse des réalités culturelles. Si, comme le voulait Roland Barthes, la littérature «est un masque qui se montre du doigt»<sup>3</sup>, comment interpréter le geste par lequel le roman de l'âge classique se montre du doigt comme *une assiette vide*, ne comprenant au mieux que quelques miettes insignifiantes? Comment, alors qu'il est encore un genre mineur et calomnié, cette dénonciation d'inanité contribue-t-elle en fait à établir l'assiette sur laquelle reposera son triomphe du siècle suivant? On ira chercher quelques réponses du côté d'un jésuite réactionnaire, d'un galant attardé et d'une romancière en avance sur son temps.

### *Les petits riens de Romancie*

Le *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie*, publié en 1735, témoigne très bien du statut problématique du roman dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son auteur, le jésuite Guillaume-Hyacinthe Bougeant (1690-1743), l'écrit dans le cadre de la guerre menée par son ordre contre un genre immoral et pernicieux, guerre qui n'était pas que verbale puisqu'on sait qu'elle aboutira à la proscription officielle du genre romanesque seulement deux ans plus

<sup>2</sup> Sur tous ces points ici trop sommairement résumés, voir Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995; *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 2005; «Le malentendu littéraire» in *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

<sup>3</sup> Roland Barthes, «Littérature et métalangage» in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 107.

<sup>4</sup> Voir le livre classique de Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris/Yale, PUF, 1963.

tard<sup>4</sup>. Cherchant à inspirer à sa dédicataire (amatrice du genre) et à l'ensemble du public «*un juste dégoût de la lecture des romans* », Bougeant fait mine d'être surpris, dans son texte liminaire, d'avoir succombé lui-même à la mode qu'il dénonce :

C'est un roman, et c'est moi qui l'ai fait. O Ciel! c'est-à-dire que vous avez trouvé le moyen de me faire faire un roman, à moi l'ennemi déclaré des romans, et cela dans le temps que je vous reproche de les aimer<sup>5</sup>.

Le texte nous propose en effet le récit, bien entendu ironique et parodique, d'un (rêve de) voyage dans le pays chimérique, plus absurde que merveilleux, où sont campés les romans de l'époque, un pays qui défie constamment les lois les plus élémentaires du vraisemblable et du raisonnable, un pays adonné à l'héroïsme le plus extravagant, où se croisent sultans transis et nobles bergers, fées malveillantes et princesses métamorphosées, dans une outrance qui ne peut aboutir qu'à fasciner les lecteurs les plus décervelés ou à multiplier les bâillements chez tout esprit de sens rassis.

En rencontrant ses premiers habitants de Romancie, le voyageur Fan-Férédin est tout de suite frappé par le mécompte caractérisant la disproportion entre la forme et le contenu de ce qu'ils ont à dire :

On ne voit nulle part briller autant d'*esprit* que dans les conversations romanciennes; mais c'est moins l'*esprit* qu'on y admire que *les sentiments*, ou plutôt la façon de les exprimer; car comme *l'amour est le sujet de tous leurs entretiens*, et qu'ils aiment beaucoup à parler, ils trouvent pour exprimer *une chose* que nous dirions en *quatre* mots des *tours si longs et si variés*, qu'un jour entier ne leur suffisant jamais, ils sont toujours obligés d'en remettre une partie au lendemain. Ils ont surtout le talent de *découper* et d'*anatomiser* pour ainsi dire si bien toutes les pensées de l'*esprit*, et tous *les sentiments du cœur*, qu'on serait tenté de les comparer à des *dentelles*, ou à un *réseau* d'une finesse extrême. [...] Ce sont *mille petits riens*, dont chacun ne dit que *très peu de chose* ; mais tous ces *petits riens*, toutes ces *petites choses* mises bout à bout *font un effet merveilleux*. [...] Ils ont le talent de s'occuper fort sérieusement, pendant tout un jour, et un mois entier s'il le faut, de *la plus petite bagatelle*. Ils *pleurent* volontiers pour *la moindre chose* ; un regard indifférent, un mot équivoque les fait *fondre en larmes* ; c'est qu'ils sont en effet extrêmement délicats et *sensibles*. La plupart sont en même temps si *inquiets*, qu'*ils ne savent pas eux-mêmes ce qu'ils désirent, ni ce qui leur manque*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Guillaume-Hyacinthe Bougeant, *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* (1735), J. Sgard / G. Sheridan éd., Saint-Étienne, Presses Universitaires, 1992, «Dédicace», p. 35.

<sup>6</sup> *Ibid.*, chapitre IV, p. 59-61 (je souligne).

Des allusions transparentes et des références directes permettent de reconnaître derrière les «ouvriers» de la «manufacture de Romancie» visés par Bougeant des auteurs tels que Lesage, Hamilton, Gueulette, Marivaux, Crébillon fils, et surtout Prévost. Tous s'apparentent à ces *Enfileurs* qui «*assemblent de divers endroits une vingtaine ou une trentaine de petits riens, qu'ils ont l'adresse d'enfiler et de coudre ensemble*», ou à ces *Souffleurs* qui «*prennent quelques-uns de ces petits riens*» et «*ont l'art de l'enfler, et de l'étendre en le soufflant, à peu près comme les enfants font des bouteilles de savon*<sup>7</sup>, en sorte que d'une matière qui d'elle-même n'est presque rien, ils en font un gros ouvrage»<sup>8</sup>.

On ne s'attardera pas sur le fait que Bougeant souffle et enfle lui aussi, en un assez gros ouvrage de quinze chapitres, une critique dont la substance tiendrait facilement en quatre mots. Il est plus intéressant de relever une constellation de huit traits qui se condensent autour de la figure des «petits riens», dès cette époque mouvementée et fondatrice pour le genre romanesque:

1. On trouve déjà *le mécompte* souligné par Jacques Rancière entre un *excès de mots* (de «gros ouvrages», des «tours si longs» qu'ils débordent toute limite temporelle) et un *déficit de choses* («une matière qui d'elle-même n'est presque rien»).

2. Cette disproportion produit bien *une parole muette*, relevant du *flatus voci* (du «verbiage», du «galimatias», des «babioles» et des «bagatelles»).

3. Les riens dont se gonfle le roman apparaissent comme issus d'un processus de découpage du réel, d'un *travail d'analyse anatomique* débouchant sur l'infinitésimal (le «presque rien»).

4. Ces petits riens masquent leur inanité et se donnent l'apparence d'une substance propre grâce à *la construction de formes relationnelles* qui les investit d'une *consistance* propre (filage, couture, dentelle, réseau, bulle de savon).

5. Ces structures de consistance, malgré leur vide intérieur et leur manque de substance, permettent à ces riens de *produire des effets* relevant du *merveilleux*.

<sup>7</sup> «BOUTEILLE se dit aussi des ébullitions d'eau, qui sont de petites ampoules sur sa surface, comme quand il pleut, quand on savonne, quand le pot bout, ou quand on souffle quelque liqueur onctueuse par un chalumeau. BOUTEILLE se dit aussi au Collège, des fautes, des solécismes qu'on fait soit en parlant, soit en écrivant» (*Dictionnaire de Furetière*, 1690).

<sup>8</sup> Bougeant, *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin*, op. cit., chap. XII, p. 97 (je souligne).



6. Si le souffle de ces *flatus voci* est d'abord présenté comme relevant globalement de «l'esprit» (*spiritus*), il se restreint rapidement au domaine des sentiments, de l'amour et de ce qui nous fait fondre en larmes: ce qui se trouve soumis à l'analyse anatomique est par excellence *le domaine des affects*.

7. Les petits riens dont se nourrissent et s'entretiennent les habitants de Romancie contribuent donc à raffiner et à exacerber leur *sensibilité*.

8. Cette sensibilisation conduit à une forme très particulière d'*inquiétude*, au terme de laquelle l'inanité des riens finit par absorber non seulement la substance des choses, mais le manque lui-même, puisque les Romanciens ne savent même plus ni ce qu'ils désirent ni ce qui leur manque: sous la contagion du rien, leur hyper-sensibilité ne les laisse plus aux prises qu'avec *des affects sans objets*.

Dans le discours de ses ennemis – qui s'étonnent au passage de devenir ses complices –, le roman se montre donc du doigt, dès 1735, comme constituant son assiette par le tissage en réseau des miettes affectives dont on déplore le manque de substance nourrissante. Faisant quelque chose de rien, il apparaît doté par les Jésuites eux-mêmes de la propriété divine d'auto-création *ex nihilo* – deux siècles avant que Beckett ou Blanchot n'en fassent le principe auto-réflexif de leur poétique narrative.

### *Les riens de la sophistication galante*

Ce travail de tissage d'affects finalement sans objets, ce fin tricotage de galimatias et de bagatelles, ce gonflage de bulles vides de tout contenu, bref, toute cette sur-élaboration de petits riens que le prince Fan-Féradin découvre en terres de Romancie a bien entendu été thématiqué par les romanciers eux-mêmes, et non seulement par leurs ennemis jésuites. Dans la belle préface qui présente la republication récente de contes de Jean-François de Bastide (1724-1798), Michel Delon donne un beau florilège de quelques-uns des éloges que des auteurs comme Montesquieu, Voltaire, Marivaux, Crébillon, Duclos ou Pannard ont adressés à «ces riens qui transforment les êtres, modifient les consciences, éduquent le sentiment», à ces riens sans substance que forment par miroitement les «jeux des consciences les unes par rapports aux autres»<sup>9</sup>. Avant que Jean-Georges Noverre (1727-1810) n'intitule l'un de ses ballets *Les Petits Riens* (1778), dont la musique sera écrite par Mozart, avant qu'un certain Simon-Pierre Mérard de Saint-Just (1749-1812) ne reprenne cette expression pour

<sup>9</sup> Bastide, *L'Amant anonyme et autres contes*, M. Delon éd., Paris, Desjonquères, 2002, p. 7 et 16.

en faire le sous-titre de ses quatre volumes de poésies fugitives (1782), Jean-François de Bastide avait publié en 1763 un petit conte sobrement intitulé *Les Riens*.

Une lecture trop rapide de ce texte pourrait n'y voir qu'un avatar du libertinage crébillonien: les riens participeraient alors de cette efficace symbolique du vide grâce à laquelle les petits-maîtres parviennent, par leur seule virtuosité langagière, à retourner en manipulation dominatrice ce qui est leur faiblesse constitutive, leurs défaillances et leur inauthenticité. Les derniers mots du conte donneraient certainement prise à une telle lecture: Moncade – le protagoniste dont les stratégies savantes et subtiles viennent d'amener la charmante Bélise à laisser échapper enfin

ce mot qu'elle craignait de prononcer, venait d'éprouver que les riens séduisent une femme, il voulut éprouver combien ils peuvent l'attacher. Il fut convaincu que de tous les talents, de tous les moyens, de tous les mérites, ils sont le plus agréable pour l'usage et le plus sûr pour l'effet<sup>10</sup>.

Cette conclusion ne fait d'ailleurs qu'accomplir le programme libertin clairement posé par les premiers mots du récit, qui font des riens un instrument parfait de leurre, de séduction, de conquête et d'enchaînement:

On *plaît solidement* par les riens. Ils *trompent doucement* un cœur qui aurait été effarouché par la passion déclarée; ils *épargnent* ces premières rigueurs, souvent rebutantes que l'usage a consacrées, et qu'on ne peut épargner, sans indécence, à l'amant le plus aimé s'il s'est expliqué par une déclaration en forme. Ils *dispensent* de ces détails, de ces soins assidus, qui souvent *coûtent beaucoup* dans l'incertitude. Ils servent à *cachier* adroitement la passion. C'est *une grande avance* auprès des femmes qui ont trop de vertu; c'est un grand point auprès de celles qui veulent *conserver leur liberté*, en *donnant leur cœur*; c'est un *secret infallible* auprès de celles qui ne peuvent souffrir l'idée d'un *engagement éternel*. Les riens *séduisent* les unes, *rassurent* les autres, *enchaînent* les dernières<sup>11</sup>.

Plutôt que d'être rangé dans la série des contes libertins, le récit de Bastide prend des couleurs bien plus intéressantes dès lors qu'on le lit à la lumière de ce que Claude Habib a remarquablement défini comme l'*ethos* propre à ce mouvement indissociablement littéraire et culturel que fut *la galanterie*<sup>12</sup>. En relisant l'incipit et la conclusion du conte sous ce jour, on s'aperçoit que les riens ont la propriété de plaire *solidement*, de

<sup>10</sup> *Ib.*, p. 89.

<sup>11</sup> *Ib.*, p. 75 (je souligne).

<sup>12</sup> Claude Habib, *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006 – mes remerciements à Catherine Langle pour avoir orienté ma réflexion du côté de ce bel essai. Voir aussi Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Paris, Klincksieck, 1980.

tromper certes, mais *doucement* ; ce que l'on cherche à épargner et ce qui coûte, ce ne sont pas tant ses dépenses propres que *les risques de dommages* imposés à *autrui* ; cacher la passion n'implique pas d'en porter le masque, mais d'*en préserver la fragilité* ; séduire ne vise pas tant à dominer qu'à charmer, et à s'élever ensemble vers un plateau plus élevé de plaisirs partagés ; on cherche à s'attacher et à s'enchaîner non pour se donner des esclaves, mais pour se doter d'une assiette affective commune (aussi savoureuse que possible).

L'insistance que met le texte à souligner la *solidité* des sentiments générés par les *riens* résume bien le triple enjeu du conte :

a) *Un enjeu érotique de galanterie*. Conformément à ce qu'a bien montré Claude Habib, la galanterie propose une érotique dont la visée est de s'ouvrir la voie d'un plaisir qui n'est concevable que comme partagé (« *consenti* »). Elle met en place un art raffiné de la soumission *formelle* au désir de la femme : il serait bien entendu naïf de prendre cette soumission formelle pour une égalité *réelle* entre les partenaires (puisqu'elle coexiste avec des rapports sociaux de domination, sitôt que l'on gratte sous la surface des apparences) ; mais il serait également réducteur de ne pas tenir compte des gains effectifs apportés aux femmes (*et* aux hommes) par le formalisme galant. Moncade reste du début à la fin du récit en position de domination, puisque c'est toujours lui qui mène le bal ; d'un bout à l'autre, il manipule Bélise, mais seulement de façon à les engager tous deux sur les voies d'un bonheur qu'ils devront tenir mutuellement l'un de l'autre. Alors qu'un « Français moyen » comme Ménétra inclut très naturellement à cette époque la force parmi les paramètres qui lui permettent de « s'amuser » d'une fille en lui « passant sur le corps », alors que le petit-maître crébillonien situe dans la violence faite à l'image publique de sa victime le sommet de sa jouissance, l'amant galant fait de l'objet de son désir une Reine dont il ne veut recevoir que ce qu'accordera librement son bon plaisir. L'art des riens est certes manipulateur, mais tout son raffinement tient à ce qu'il doit en fin de compte *respecter* la volonté qu'il cherche à conditionner : c'est un art des gradations et des nuances, qui sait inviter sans contraindre, qui sait accélérer sans précipiter les choses, qui sait au besoin ralentir sans lasser. Son défi propre consiste à savoir, depuis l'extérieur, *faire naître* en la femme un désir qu'elle reconnaîtra pleinement pour sien. Plus ambitieux encore : le galant, dont Moncade est le parangon, tente non seulement de faire éclore, mais encore d'*entretenir* un désir qui se maintienne *solidement* et *durablement* au plus haut de l'excitation que peuvent partager les partenaires – ce qui constitue sans doute l'horizon utopique de l'idéologie galante.

b) *Un enjeu éthique de sensibilisation et de sophistication.* Dans un texte intitulé *Les détails*, tiré d'un recueil poétique publié sous le titre typiquement galant des *Gradations de l'amour* (1772), Bastide décrira précisément ce travail de raffinement et d'entretien qu'exige la galanterie :

L'habitude qu'on calomnie,  
Est un trésor pour les bons yeux :  
On examine, on apprécie,  
On sent tout, on donne la vie  
À mille riens délicieux,  
Imagés par le génie,  
Pour égayer le sérieux  
Qu'on reproche à la symétrie<sup>13</sup>.

Le génie de Moncade tient précisément à sa capacité d'inventer des riens capables non seulement d'égayer et de charmer par leurs délices, mais aussi de faire naître les sentiments nécessaires pour donner vie à nos existences, et donner du prix à nos vies. Loin d'être le tombeau de l'amour, la durée et l'habitude sont indispensables au travail patient d'exploration, d'expérimentation et de *raffinement de nos sensibilités* sur lequel débouche le projet galant. Tout examiner afin d'apprendre à aiguïser sa perception du sensible, et afin de pouvoir mieux tout apprécier : tel est le défi existentiel que se propose l'attitude galante. Un tel défi entremêle inextricablement une dimension *esthétique* (raffiner notre *aisthesis*, développer notre sensibilité) avec une dimension *éthique*, puisque c'est toujours au sein du rapport à l'autre que se constitue notre vie perceptive et affective<sup>14</sup>. Il ne faut pas s'étonner si la *sophistication* galante prend parfois les aspects d'une impénétrable et vaine *sophistique* : les réalités éminemment évanescences sur lesquelles elle porte peuvent souvent donner l'impression de n'être que du vent, simple *flatus voci*. Comment moduler sa sensibilité pour la mettre en tension avec celle d'autrui, sans pour autant que cette tension ne dépasse jamais le seuil éminemment instable qui sépare l'attention de la prétention ? On conçoit facilement que la lecture des *Riens* puisse laisser indifférent, voire agacer, le lecteur actuel du conte de Bastide : il n'y est effectivement question de rien de solide – mais seulement de mots savamment

<sup>13</sup> Bastide, *Les Détails* in *Anthologie de la poésie française du XVIIIe siècle*, M. Delon éd., Paris, Gallimard, 1997, p. 183.

<sup>14</sup> Pour un effort d'explicitation de ce rapport éthique impliqué dans la relation galante, telle que l'illustre paradigmatiquement le roman *La Poupée* de Bibiena, voir mon article « Merveille littéraire et esprit scientifique : une sylphide spinoziste ? » ([www.fabula.org/colloques/document145.php](http://www.fabula.org/colloques/document145.php)). Pour une lecture de *La Poupée* comme modèle de galanterie, voir Cl. Habib, *Galanterie française, op. cit.*, p. 365 sq.

choisis, de tons finement mesurés, de gestes à peine esquissés, de pensées qu'on se garde d'avoir.

c) *Un enjeu ontologique de création ex nihilo*. La question qui pointe à l'horizon de la sophistication galante comme à celui des manufactures de Romancie, c'est en dernière analyse celle de la possibilité d'une création *a nihilo*. Dans les deux cas, une somme de riens apparemment insignifiants en arrive à prendre une consistance propre lui permettant de produire des effets bien réels. La surabondance de mots creux générerait des effets merveilleux chez les Romanciens, de la même façon que les malheurs fictifs de Julie feront verser de vraies larmes aux lecteurs de la *Nouvelle Héloïse*. Selon un mouvement parallèle, Claude Habib nous suggère de trouver dans le formalisme apparemment si creux de la sophistication galante (telle par exemple que l'exprime le conte de Bastide) un potentiel capable de susciter l'émergence d'une réalité nouvelle. Loin de n'être qu'un genre littéraire, la galanterie est en effet une réalité *culturelle*, un ensemble de pratiques réelles qui ont réellement infléchi (ne serait-ce qu'à la marge) les rapports réels entretenus par les hommes et les femmes des siècles passés. Le voyage en Romancie et la sophistication galante nous invitent donc ensemble à ne plus traiter de simple sophisme l'idée prétendant que *quelque chose puisse être créé de rien*. Je reviendrai sur ce point en conclusion de cet article, mais avant cela, j'aimerais analyser une troisième évocation des riens, emblématique elle aussi d'un certain genre romanesque.

### *Riens à dire pour répondre de tout*

Une vingtaine d'années seulement séparent la publication des *Riens* de Bastide de celle des premiers romans d'Isabelle de Charrière (1740-1805), et pourtant on bascule avec elle dans un univers romanesque absolument inédit. Lisons le début de la treizième des *Lettres neuchâteloises* que la jeune Marianne de la Prise écrit à son amie Eugénie :

Il me semble que j'ai *quelque chose* à te dire; & quand je veux commencer, je ne vois plus *rien qui vaille la peine d'être dit*. Tous ces jours, je me suis arrangée pour t'écrire; j'ai tenu ma plume pendant long-tems & elle n'a pas tracé le moindre mot. *Tous les faits sont si petits* que le récit m'en seroit ennuyeux à moi-même; & *l'impression* est quelquefois si forte, que je ne saurois la rendre; elle est *trop confuse* aussi pour la bien rendre. Quelquefois il me semble qu'il ne m'est *rien arrivé*; que je n'ai *rien à te dire*; que *rien n'a changé* pour moi [...]. D'autrefois, il me semble qu'il m'est arrivé *mille choses*; que si tu avois la patience de m'écouter, j'aurois *une immense histoire* à te faire; il me semble que *je suis changée*, que *le monde est changé*, que j'ai

d'autres *espérances* & d'autres *craintes*, qui, excepté toi & mon père, me rendent *indifférente* sur tout ce qui m'a intéressée jusqu'ici, & qui, en revanche, m'ont rendues *intéressantes* des choses que je ne *regarde point* ou que je *faisois machinalement*. *J'entrevois des gens* qui me protègent, d'autres qui me nuisent; c'est un *cahos*, en un mot, que ma tête et mon cœur<sup>15</sup>.

Marianne n'est certes pas la première épistolière à faire part de ses doutes sur la valeur et le statut des sentiments confus qu'elle s'apprête à adresser à sa correspondante: annoncer qu'on n'écrit rien qui vaille est un geste qui traverse toute la littérature, des *nugæ* antiques aux *Essais* de Montaigne. Il n'y a rien d'absolument original non plus à mettre en scène une jeune héroïne ne sachant que penser ni qu'écrire au moment où elle découvre dans la confusion les affres de la vie d'adulte. Dans les lettres que rédigent, en les adressant généralement à des tiers, les protagonistes des romans de Mme de Charrière – en l'occurrence la fine aristocrate Marianne de la Prise, le jeune bourgeois Henri Meyer et la pauvre couturière Julianne C. – nous retrouvons apparemment les petits riens de Romancie décrits par le prince Fan-Férédin: *l'amour est bien le sujet* (indirect) *de (presque) tous leurs entretiens* (qui conduiront sans doute au mariage entre Henri et Marianne); ils s'affairent effectivement à *découper et anatomiser les pensées de leur esprit et les sentiments de leur cœur* (Marianne aime-t-elle Henri? Pourquoi celui-ci a-t-il couché avec Julianne?); ils donnent maintes preuves de leur *talent de s'occuper fort sérieusement de la plus petite bagatelle* (une robe tombée dans la boue, une partition tombée de son pupitre, une pauvre ouvrière tombée enceinte); toujours *prêts à pleurer pour la moindre chose*, tous sont en effet *extrêmement délicats et sensibles, et en même temps si inquiets, qu'ils ne savent pas eux-mêmes ce qu'ils désirent, ni ce qui leur manque*.

Au lieu que ces mille petits riens mis bout à bout fassent *un effet merveilleux*, comme chez Fan-Férédin, ils ont ici pour horizon de former «*une immense histoire*», qui reste toutefois encore à *faire*. Trouvons-y le premier symptôme d'un basculement dans l'univers romanesque des Lumières: au lieu de nous raconter des *histoires* (mettant en lumière les moments forts de l'intrigue et produisant une impression finale de complétude), les premiers romans de Mme de Charrière ne nous proposent que *des esquisses*, saisies de façon fragmentaire et évasive à partir d'une

<sup>15</sup> Isabelle de Charrière, *Lettres neuchâtelaises* (1784) in *Œuvres complètes*, Amsterdam/Genève, Van Oorschot/Slatkine, 1980, tome VIII, p. 64-65, lettre XIII (je souligne). Une excellente analyse de ce roman a été proposée par Claire Jaquier dans *L'Erreur des désirs. Romans sensibles au XVIIIe siècle*, Lausanne, Payot, 1998, p. 57-71.

réalité fugitive qu'il appartient au lecteur de compléter à l'aide de l'ensemble énigmatique d'indices que lui offre le texte. Le matériau narratif produit par la romancière se réduit en réalité à *trois fois rien*: (a) d'une part, comme le dénonçait le père Bougeant, on n'y parle que de sentiments évaporés et oiseux (les micro-mouvements du cœur, les affres infinitésimaux de nos doutes quotidiens), soit *rien par rapport au savoir sérieux que représente la rationalité philosophico-scientifique*; (b) d'autre part, contrairement aux romans qu'attaquaient les jésuites dans la première moitié du siècle, ces bagatelles échouent à coaguler en de réelles «aventures»: non seulement elles sont désormais dépouillées de toute dimension merveilleuse, mais leur très radicale banalité, associée à leur caractère fragmentaire de simple esquisse, fait qu'elles ne ressemblent à *rien par rapport au contenu attendu d'un roman*; (c) enfin, loin que ces bribes permettent au lecteur d'entrevoir une «action romanesque», soit ce que les sémioticiens analysent comme un changement d'état causé par un faire transformateur, les premiers romans de Mme de Charrière semblent voués à décrire des paralysies, des dérives abouliques, des tranches de vies figées dans le temps, dans lesquelles les héroïnes se bornent généralement à (ne pas savoir comment) réagir aux circonstances (parfaitement banales) qu'elles sentent échapper à leur contrôle, avec pour résultat qu'elles paraissent ne faire *rien de ce qu'on attend habituellement d'un «actant» romanesque*.

De quoi nous parle donc cette *histoire* évoquée par Marianne, et en quoi mérite-t-elle d'être qualifiée d'*immense* – puisque tout ce dont dispose le lecteur se réduit à un tas amorphe de petites choses bien peu intéressantes<sup>16</sup>, à un chaos de perceptions indécises et fragmentaires tourmentant une conscience confuse et paralysée? À l'évidence, comme il se doit en pays de Romancie, les riens dont se nourrit cette (non) histoire consistent avant tout en *affects*: face à des «*faits si petits*», ce qui compte, c'est «*l'impression si forte*» qu'ils produisent sur les épistoliers. Le chaos unique qui envahit la tête et le cœur ballote la conscience entre espoirs et craintes, entre impatiences et afflictions, entre de rares joies et de lancinantes tristesses. L'histoire est donc celle d'*une imperceptible altération des affects*, dont le protagoniste ne se rend compte que

<sup>16</sup> «Je vous entretiens, ma chère amie, de choses bien peu intéressantes, & avec une longueur, un détail! – Mais c'est comme cela qu'elles sont dans ma tête; & je croirois ne vous rien dire, si je ne vous disois pas tout. Ce sont de petites choses qui m'affligent ou m'impatientent, & me font avoir tort. Écoutez donc encore un tas de petites choses» (I. de Charrière, *Lettres de Mistriss Henley à son amie* (1784) in *Œuvres complètes*, op. cit., tome VIII, p. 112, lettre IV).

progressivement, au moment même où il rédige sa correspondance: «*je suis changée* », je m'aperçois être devenue «*indifférente à ce qui m'intéressait* » et nouvellement sensible à ce «*que je ne regardais point ou que je faisais machinalement* ». Même si presque tout a l'air paralysé dans cet univers anti-romanesque, de sorte que le moindre faux mouvement, le moindre rougissement, ou la moindre initiative y prend des proportions catastrophiques ou héroïques, c'est bien *l'histoire d'un devenir-sensible* que nous racontent ces échanges de lettres.

Mais la véritable nouveauté qu'Isabelle de Charrière contribue à introduire dans le genre romanesque tient moins à la nature ou aux altérations subies par les affects des personnages qu'à leur *localisation* : ici plus clairement que jamais auparavant, les affects apparaissent comme à situer dans *l'entre-deux* qui tout à la fois sépare et relie les individus. Les ferments d'histoire mis en place par les *Lettres neuchâteloises* ont sur ce point une fonction emblématique: l'intrigue (minimale) repose sur le fait que Henri se trouve par hasard à proximité de Julianne lorsqu'un chemin glissant fait tomber celle-ci et rend «un petit peu salie» la robe qu'elle apportait à Marianne. Les multiples chutes qui s'ensuivront, plus souvent littérales que métaphoriques, souligneront fortement à quel point l'histoire relève de la *co-in-cidence*. Du moment qu'on est sorti des bois et qu'on habite dans une ville, *on ne tombe jamais seul* : on chute (*-cadere*) toujours ensemble (*cum-*) dès lors qu'un accident a lieu, et dès lors qu'en ce lieu (*-in-*) se côtoient plusieurs existences. Au sein de cet espace forcément partagé, chacun de nos mouvements peut blesser (ou charmer) autrui. Nos affects à la fois enregistrent et conditionnent en retour cette fondamentale *con-tingence* qui nous met en contact et en danger permanent de frictions: ils manifestent dans nos subjectivités le fait que nous ne pouvons pas ne pas nous toucher (*-tangere*) constamment les uns les autres (*cum-*). Henri est passé trop près de Julianne au moment où elle était en position de vulnérabilité; il l'a touchée de ses traits avantageux et de son sourire bienveillant; leur trop grande promiscuité l'a rendue enceinte; le désespoir de la couturière et les charmes du jeune homme ont simultanément touché Marianne, qui fait intercession entre eux, éloigne Julianne (par magnanimité) et se met ainsi dans la meilleure position pour toucher Henri et se laisser toucher par lui.

Si une telle intrigue peut légitimement se réclamer du rien, c'est que ce monde contingent n'est pas composé de substances porteuses de leur nécessité propre, mais de contacts contingents qui auraient apparemment très bien pu ne pas avoir lieu. Ce sont nos vies qui apparaissent dès lors comme des tas de petits riens, comme une somme ouverte de rencontres



infinitésimales dans lesquelles *rien* ne compte de façon absolument nécessaire, mais dans laquelle *tout* peut également s'avérer décisif. Le roman ne retrace alors plus tant *l'aventure d'un protagoniste* que *l'évolution d'un monde*, à concevoir comme un *réseau* de relations *d'une finesse extrême*. On comprend qu'il soit strictement équivalent de dire «*que je suis changée* » ou «*que le monde est changé* ». On comprend aussi que l'histoire à raconter soit ressentie comme *immense*, dans la mesure où raconter le moindre accident («*ce qui nous arrive*», *accidere*) implique de rendre compte de toutes relations qui nous font toucher à autrui – y compris les plus ténues d'entre elles, «*les plus petites choses*», qui peuvent être parfois les plus décisives (une robe un petit peu salie). Comme le sent pertinemment Marianne, c'est bien la logique propre au *chaos* (et de ses battements d'ailes de papillon) qui régit nos têtes, nos cœurs, et notre monde.

On comprend que la paralysie affectant les protagonistes des *Lettres neuchâteloises* s'explique en grande partie par cette conscience exacerbée de leur capacité à blesser autrui par le moindre de leurs gestes: leur plus innocent mouvement comporte le danger de se croiser avec celui d'une passante, de la faire trébucher, de salir la jupe qu'elle porte... Ce serait effectivement ne *rien* dire que de ne pas dire *tout*, puisqu'on risquerait alors de taire le détail qui s'avèrera le plus important par ses conséquences imprévues. Mais on voit aussi que le besoin de dire un tas de petits riens est le pendant d'un souci profond qui nous intime de devoir *répondre de tout*.

Le «*tas de petites choses*» dont les correspondants des romans épistolaires de Mme de Charrière remplissent leurs lettres a un nom précis dans le vocabulaire moral: ce sont des *scrupules*, soit étymologiquement ces *tout petits cailloux* qui nous rentrent dans les chaussures et qui finissent par nous faire souffrir le martyr si l'on s'obstine à vouloir marcher aussi vite et aussi loin qu'avant. Les «*mille petits riens*» dont s'inquiétaient et s'entretenaient les habitants de Romancie construisaient les châteaux en Espagne d'aventures amoureuses destinées à nous faire rêver; les tas de scrupules dans lesquels les protagonistes de Charrière mettent les pieds à chacun de leurs pas ne font que les rendre plus sensibles à l'infinie complexité des réalités inter-humaines.

Pour Bougeant, les riens romanesques ne relevaient que de la poudre aux yeux et du divertissement (dangereux dans la mesure où ils exacerbent les passions en attisant la sensibilité): les riens n'étaient alors que de vaines chimères sans substance, destinées à nous illusionner plus ou moins malicieusement. Dans la centaine d'années qui a suivi la parution

de *La Princesse de Clèves*, une riche veine romanesque s'est vouée à l'introspection des labyrinthes affectifs que la subjectivité humaine découvre en son sein: les riens tenaient alors le rôle de ces murs de papier que l'on érige pour marquer ou cartographier son territoire. À l'époque d'Isabelle de Charrière et pour les deux siècles à venir, le roman bascule dans l'exploration des empreintes que le monde socio-historique trace dans nos consciences morales. La forme romanesque est désormais investie par les besoins d'intellection et de justification qui avaient jusque-là irrigué les discours philosophiques et autobiographiques: c'est dans la continuité des *Confessions* de Saint-Augustin, des *Essais* de Montaigne et de Rousseau qu'il faut lire les petites choses que les personnages de Charrière croient avoir à nous dire (sans jamais en être absolument sûrs). Le tas de petits riens participe désormais de ce rebut que rejette la raison philosophique, mais qui revient la hanter comme la vérité de son refoulé – comme le scrupule contraignant sa marche forcée à une pause réflexive, grâce à laquelle elle peut enfin se demander si elle ne fait pas fausse route.

*De la bulle à l'écume: auto-réflexivité romanesque et auto-genèse socio-historique*

Ces trois affleurements de riens dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle comportent à l'évidence une forte dimension *auto-réflexive*. S'il n'y a pas de référence explicite à l'acte d'écriture ou de narration dans les passages où les personnages de Bastide évoquent l'efficace des riens dans la dynamique affective, le fait de choisir ces riens pour servir de titre au récit paraît participer d'un geste discrètement ironique affichant l'inanité apparente du conte lui-même. Que ce soit sur le mode polémique pour Bougeant, à titre de paradoxe piquant chez Bastide, voire de revendication poétique chez Charrière, nous sommes donc en présence de trois gestes à travers lesquels la narration romanesque montre son masque du doigt, y révélant *un vide essentiel*, vitupéré par ses critiques, mais destiné par ses apologistes à permettre l'émergence d'*un autre type de réalité* – autre réalité dont on a vu qu'elle relevait du domaine des *affects*.

Je conclurai cet article en resituant ce geste réflexif d'auto-rature au sein de l'émergence multi-séculaire d'une pensée de l'auto-genèse. Au-delà de la revendication d'ordre *esthétique* qu'incarne l'ambition d'écrire un roman sur (des) rien(s), on peut voir s'esquisser des enjeux *ontologiques*: créer quelque chose à partir de rien, c'est apparemment défier les lois les plus fondamentales de la nature. C'est surtout jouer avec le motif de l'*auto-production*, qui hante tout un imaginaire philosophique à

travers lequel l'âge classique bascule dans la conscience de soi moderne. Pouvoir «se créer soi-même», être la «cause de soi», c'était le vieux privilège qui ne pouvait être accordé qu'à Dieu. En identifiant Dieu à la nature, Spinoza invitait scandaleusement toute une époque à penser la réalité (humaine) comme cause d'elle-même, comme auto-production<sup>17</sup>.

La physique moderne – «scientifique» – reprendra bien entendu à son compte le bannissement de toute création *ex nihilo* d'énergie ou de matière. Ce que la physiologie entrevoit à partir du début du XVIIIe siècle, ce que la littérature explore en parallèle dans ses fictions et ses jeux de langage, et ce que le roman découvre lorsqu'il réfléchit sur soi, c'est que quelque chose d'autre que de l'énergie ou de la matière paraît bien pouvoir se créer *ex nihilo* au sein des interactions humaines – quelque chose que, dès cette époque, on commence à appeler «l'organisation». Entre le «tas de petites choses» formant une masse amorphe d'atomes et ces mêmes atomes organisés sous la forme d'une bulle, d'une dentelle, d'un tissu, d'un texte, d'un circuit intégré ou d'un corps animé, il n'y a pas besoin de créer la moindre parcelle de matière, il suffit de disposer ces petites choses différemment. Mais dans la mesure où l'on ne croit plus en un Dieu créateur de l'univers, et extérieur à lui, force est de reconnaître que les formes de vie qui nous constituent sont le résultat, éminemment complexe mais globalement autarcique, d'un processus d'*auto-organisation*. Chaque fois qu'une nouvelle structure, qu'une nouvelle mise en forme, qu'une nouvelle mise en réseau, qu'un nouveau texte apparaît, la nature dans son ensemble auto-produit *un gain absolu d'organisation*.

Lorsqu'il regarde son masque dans un miroir, le roman découvre tout d'abord, à l'âge classique, les processus de composition complexes qui régissent l'entre-jeu des affects (avant d'y refléter au XIXe siècle les processus de composition sociale, puis avant d'y explorer au XXe siècle les phénomènes de constitution langagière). Lorsque Bougeant dénonce des habitants de Romancie qui pleurent pour un rien, il rend compte simultanément de *la réalité donnée des affects* (les humains ressentent de la tristesse, de la joie et du désir au fil d'associations subjectives qui ne correspondent souvent à aucune réalité substantielle) et de *la capacité de la littérature à produire artificiellement des affects* (les lecteurs pleurent, rient, prennent peur et prennent plaisir, en suivant le devenir d'êtres fictifs dénués de toute réalité référentielle).

<sup>17</sup> Voir mon ouvrage *L'Envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

Le texte littéraire est à la fois tissu et tisserand d'affects. Il ne crée pas de *matière* propre: le papier, l'encre, les mains, les yeux, les cerveaux, les connexions cognitives nécessaires à son fonctionnement lui préexistent évidemment. Mais il contribue à donner de nouvelles *formes* à cette matière préexistante, à frayer de nouvelles voies d'association entre connaissances et affects, à tisser de nouvelles connexions et de nouveaux *réseaux*. De ce point de vue, il apparaît que romans, galanterie, scrupules ont tous la propriété de contribuer à restructurer le lien social: tous trois reposent sur des *conventions* que tout à la fois ils présupposent et qu'ils contribuent sans cesse à entretenir, à vivifier et à reconfigurer. L'assiette qu'ils fournissent à la vie sociale ne se maintient qu'à être constamment réactivée. La force de telles conventions ne repose sur *rien*, sinon sur la *consistance* qu'elles tirent du fait que les humains *consentent* à vouloir se retrouver (*cum-venire*) dans l'assiette (toujours fragile et périssable) qu'elles proposent.

Cette consistance d'ordre purement consensuel trouve une illustration visuelle frappante dans *la bulle*, que rien ne soutient de l'intérieur et qui ne tient dans le temps qu'à *tenir ensemble* par sa forme. Lorsque Bougeant décrivait les faiseurs de romans comme des «souffleurs de bulles», il exprimait une intuition que développera pleinement Peter Sloterdijk dans sa trilogie «sphérologique» récente, consacrée aux bulles, aux globes et aux écumes. Ce ne sont plus alors seulement les romans qui apparaissent comme des bulles vides, mais notre intimité affective elle-même, les couples que nous formons (avec la mère, puis avec nos divers partenaires), les familles et les micro-communautés au sein desquelles se développe notre individuation<sup>18</sup>. Recadrés dans le vocabulaire de la sphérologie historique esquissée par Sloterdijk, les romans d'Isabelle de Charrière se situent au tournant qui commence à faire basculer les sociétés modernes dans une conscience de leur statut d'*écume*: alors que l'époque précédente de l'histoire du roman explorait les miroitements propres à la constitution interne de la bulle affective, on commence à reconnaître que la constitution de ma bulle individuelle résulte surtout de *la pression* qu'exercent sur elle les bulles avoisinantes. Commence alors à passer au premier plan la réalité relationnelle (sociale) de notre affectivité, au sein de formations qui apparaissent non plus seulement isolées et fragiles, mais dans l'état complexe de *co-isolation* et de *co-fragilité* qui caractérise les écumes. Ce qu'il faut désormais penser, ce n'est plus seulement le rien autour duquel

<sup>18</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*, Paris, Fayard, 2002.

prend forme notre individuation, mais *la multiplicité des riens co-existants* dont les entre-pressions conditionnent nos devenirs<sup>19</sup>.

L'auto-réflexivité romanesque ouvre donc la porte à une réflexion sur l'auto-genèse individuelle et sociale. Resituée dans ce très large cadre philosophique, elle permet aussi d'observer les prémisses d'un mouvement de dématérialisation multi-séculaire que Sloterdijk situe à l'horizon de sa trilogie. De même que les bulles paraissent défier la gravité en tendant à s'élever dans les airs, de même la prise de conscience de notre nature d'écume nous amène-t-elle à concevoir l'histoire de la modernité comme emportée dans une dynamique anti-gravitationnelle, qui nous fait prendre de plus en plus de distance à l'égard du substrat matériel de notre existence. Toutes nos citations sur les riens seraient alors à relire comme l'expression de ce vaste mouvement anti-gravitationnel de dématérialisation.

Il n'est finalement pas surprenant que l'intérêt pour les riens croisse historiquement à mesure que diminue le temps que nous consacrons collectivement à la satisfaction de nos besoins de base (nourriture, habillement, chauffage), tandis qu'augmente celui que nous consacrons à la production et à la recherche de futilités (saveurs, décors, modes, dépaysement, divertissement). Dans ce cadre, la charnière entre le XXe et le XXIe siècle ne mérite pas tant d'apparaître comme l'*ère du vide*, que comme l'époque à laquelle l'économie des affects commence à apparaître dans toute sa vertigineuse artificialité, qui n'est que le pendant de sa constitutive inanité. Du fond du mécompte littéraire perce depuis plusieurs siècles une vérité dont nos sociétés se sont jusqu'ici obstinées à ne rien vouloir savoir: étant donné la plasticité des affects humains, c'est souvent – et *de plus en plus* – à *trois fois rien* qu'est suspendu le destin collectif de l'humanité.

<sup>19</sup> *Id.*, *Écumes. Sphères III*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005.