

L'Histoire d'une Grecque moderne : un « amas d'illusions » ?

Françoise Gevrey

§I

Il peut paraître paradoxal d'appliquer le terme d'illusion à un roman qui adopte la forme de mémoires écrits par un narrateur homodiégétique juste après la mort de l'héroïne. Mais Prévost utilise souvent ce terme dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* jusqu'à un dernier épisode où tout fut d'abord mystère¹, et l'emploi du mot « amas » laisse supposer que les situations s'entassent sans qu'on les ordonne². L'originalité de l'œuvre réside dans ce recours à l'illusion qui se distingue des règles poétiques du roman classique. Apparemment l'ouvrage de Prévost répond aux modes du temps, mais pour les utiliser à des fins tout autres que celles attendues par un lecteur peu vigilant : l'auteur y donne vie à ses idées peut-être plus qu'à ses personnages et « pousse l'illusion jusqu'à les trans-

¹Prévost, *Histoire d'une Grecque moderne*, éd. Alan J. Singerman, GF Flammarion, [1990] 2023, p. 279 (les références à cette édition seront données entre parenthèses dans la suite du texte).

²Amas : « Assemblage de plusieurs choses, soit d'une même nature, soit d'une nature différente » (*Académie* 1762); le *Dictionnaire de Trévoux* 1704 cite Nicole qui définit la philosophie comme un « amas d'obscurités, d'incertitudes ou même de faussetés ».

former en objets capables de remuer les passions³ », en ménageant toujours une distance à l'égard des comportements. Il convient de distinguer l'illusion référentielle, nécessaire à la fiction romanesque, de l'illusion morale liée à l'imagination dont il faut montrer les dangers⁴. On voudrait analyser ici comment Prévost adapte la première à son projet; de ce choix découle une nouvelle conception des personnages avec lesquels le lecteur a une relation complexe. Ceci permet d'interroger la morale à laquelle le romancier souhaite toujours s'intéresser, mais de manière plus pessimiste que par le passé : ce roman des années 1740 serait-il comme *Manon Lescaut*, « un traité de morale, réduit agréablement en exercice⁵ », donné avec quelque provocation au public ? L'*Histoire d'une Grecque moderne* présente des procédés et des réflexions morales qui traversent l'ensemble de l'œuvre du romancier, ce que prouve la réutilisation des personnages et des situations jusque dans *Le Monde moral* resté inachevé.

L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

§2

Prévost n'ignore pas qu'un roman doit amuser l'imagination sans négliger la vraisemblance. À la fin du xvii^e siècle plusieurs écrits ont formalisé les règles de la *mimesis* en prenant comme modèle *La Princesse de Clèves* et en insistant notamment sur le vraisemblable et l'illusion de vérité, sur le cadre historique et sur les personnages, tout en visant le plaisir du lecteur auquel une place importante est conférée⁶. Ce cadre va évoluer tout au long du xviii^e siècle, donnant lieu à des débats quand de nouvelles formes s'imposent comme les mémoires ou le roman épistolaire, et quand les genres se contaminent. Prévost est au cœur de cette évolution dans la mesure où il choisit d'emblée le roman-mémoires pour faire de l'illusion romanesque un usage distancié, compatible avec le modèle historique mais plus encore attentif à séduire le lecteur⁷.

³*Pensées de M. l'Abbé Prévôt, précédées de l'abrégé de sa vie* [Dom Dupuis], Amsterdam, Arské et Merckus, 1764, p. 218.

⁴Illusion : « Apparence trompeuse, présentée à quelqu'un par sa propre imagination, ou par l'artifice d'un autre. Se dit aussi des pensées et des imaginations chimériques. Se dit des songes ou des phantasmes agréables ou désagréables qui flattent ou qui troublent l'imagination. » (*Académie* 1762). Voir aussi l'article de l'*Encyclopédie*.

⁵Prévost, *Manon Lescaut*, éd. F. Deloffre et R. Picard, Classiques Garnier, 1990, « Avis de l'Auteur », p. 6.

⁶Voir *Poétiques du roman, Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du xviii^e siècle sur le genre romanesque*, éd. C. Esmein, H. Champion, 2004, p. 752-756.

⁷Dans le *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* [1735] le jésuite Bougeant raille les invraisemblances de Prévost et souligne la menace de « folie romanesque » pour le lecteur séduit par une illusion de réel. La proscription des romans date de 1737.

§3

Quand il compose l'*Histoire d'une Grecque moderne*, l'auteur s'est assuré un public avec trois grands ensembles composés de plusieurs tomes; la publication séparée de *Mannon Lescaut* date de 1733, et c'est cette forme de roman en deux parties, plus vite abordable pour le lecteur, qu'adopte Prévost sous une fausse adresse⁸. Beaucoup de ses lecteurs potentiels n'ignorent pas sa réputation sulfureuse⁹, il va donc lui falloir ménager une illusion référentielle efficace pour les capter. Son titre vise à rappeler *Les Belles Grecques ou l'histoire des plus fameuses courtisanes de la Grèce* de Catherine Durand (1712, réédité en 1736 et 1755) pour s'en distinguer puisque sa Grecque sera « moderne », mais aussi pour s'en rapprocher si l'on songe à la scène où Périclès surprend Alcibiade aux genoux de sa maîtresse dans l'histoire d'Aspasie. Le terme de « courtisane » va rester à l'esprit du lecteur qui peut aussi se souvenir de l'épisode turc des aventures de Renoncour, l'homme de qualité, où la sultane Oscine est une jeune Grecque¹⁰. Ce titre, qui met la lumière sur le personnage féminin, joue sur l'effet de scandale parce qu'il annonce une femme dont on pouvait identifier le modèle réel, ce que confirme l'Avertissement; sans qu'on lui donne la clé, le lecteur doit comprendre « par ses propres lumières ». La fiction du manuscrit trouvé oriente vers des modèles historiques qui garantissent la vraisemblance (l'ambassadeur Ferriol, Charlotte Aïssé, le chevalier d'Aydie, voire la *figlia d'anima* que Ferriol ramena en France¹¹). L'auteur nie ces modèles tout en les confirmant, puis il revient sur le manuscrit en signalant des questions de vocabulaire, comme l'avait fait Montesquieu pour les *Lettres persanes*. La préface oscille donc entre des sources réelles et la fiction convenue; l'action est alors située dans un passé relativement proche et reconnaissable, la fin du règne de Louis XIV.

§4

On a beaucoup commenté l'*incipit* où le narrateur, qui n'est pas omniscient, semble mêler plusieurs genres : en premier lieu celui du procès avec le terme d'exorde qui assigne au lecteur le rôle de juge¹². Ce contexte est confirmé par la place donnée à un cadî à propos des origines de la Grecque; dans la 2^e partie le narrateur écrit : « Le procès de mon ingrate n'est instruit qu'à demi » (p. 260) et il cite le « témoignage » de Mr. de S...; enfin l'ironie veut qu'il donne sa confiance à la veuve d'un avocat dont les soup-

⁸Ce n'est que pour la 3^e édition en 1741 que le nom et le titre de Prévost apparaissent chez Jean Catuffé, comme s'il avait fallu tester la réception.

⁹Voir la notice polémique de Lenglet-Dufresnoy sur *Cleveland* dans la *Bibliothèque des romans*, Amsterdam, Vve Poilras, 1734, t. II, p. 116.

¹⁰*Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, éd. P. Berthiaume et J. Sgard, P.U. de Grenoble, 1978, p. 63-81.

¹¹Sur ces sources voir Jean Sgard, *Labbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*, PUF, 1986, p. 33-34.

¹²Courtiz de Sandras a utilisé le cadre judiciaire dans les *Mémoires de Madame la marquise de Fresne* (1701).

çons participent au procès : « C'est ici que j'abandonne absolument le jugement de mes peines au lecteur » (p. 283). La dernière phrase rappelle le dessein de « mettre le public en état de juger s'[il] avait mal placé [s]on estime et [sa] tendresse » (p. 292). Cette situation relève de l'« intérêt propre » qui fait souhaiter aux hommes « que certains faits obscurs ou équivoques auxquels ils ont eu part soient expliqués dans un sens honorable pour eux-mêmes¹³ » ; elle exclut l'impartialité, le lecteur devant se tenir en garde puisqu'il va lire des « apparences¹⁴ ». Au-delà de la plaidoirie, c'est à la confession que Prévost se réfère par l'emploi du mot « aveu » en reconnaissant « une plume conduite par l'amour » : or le genre était largement utilisé à la même époque, y compris dans la littérature libertine pour subvertir sa valeur morale¹⁵. Mais qu'il s'agisse du plaidoyer ou de la confession, le narrateur de Prévost sollicite la défiance du lecteur, ce qui déstabilise l'illusion romanesque.

§5

Le récit se présente comme un enchaînement d'épreuves qui font passer le narrateur par des états de plus en plus jaloux jusqu'à son affaiblissement physique, sans que l'évolution de son âge soit rigoureuse. Certes l'action va de la rencontre de la Grecque jusqu'à la mort de cette dernière, mais le narrateur n'a appris cette mort que « quelques mois après », comme si l'héroïne avait disparu tel un fantôme, alors que sa naissance n'a pas été officiellement établie. La chronologie n'est donc pas précisée, ce qui permet des ellipses et des libertés avec la vraisemblance ; l'impression d'amas tend à se confirmer par le fait que les aventures paraissent se répéter ; on a pu évoquer le mouvement de flux et reflux¹⁶ pour des épisodes comme l'offre de mariage. Les analepses sont nombreuses par l'effet des récits (de Théophré, de Synèse, de Maria Rezati, du comte qui paraît « soit vérité ou fiction » p. 252) ; le narrateur s'autorise des prolepses : ainsi se trouve bousculée la chronologie, ce que Jean Sgard a analysé avec l'image du labyrinthe et que René Démoris a rapproché de la réflexion de Cleveland quand il affirme : « l'ordre me gêne¹⁷ ». Les événements répondent plus aux états d'âme passionnés du narrateur qu'à une logique extérieure rationnelle, d'où l'importance du mot « mouvement » qui désigne les

¹³ Avant-propos du *Doyen de Killerine*, où figure aussi le mot « exorde ».

¹⁴ Le thème des apparences trompeuses peut sembler appartenir à une tradition romanesque : voir Courttilz de Sandras, *Les Apparences trompeuses ou les amours du duc de Nemours et de la marquise de Poyanne*, 1715.

¹⁵ Duclos, *Les Confessions du comte de***** (1741) ; voir *La Confession et le texte licencieux*, dir. H. Meise et J.-L. Haquette, Reims, Épure, 2020.

¹⁶ Carole Dornier, « Le procès de l'écriture de soi instruit par la fiction narrative dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de l'abbé Prévost » dans *Écriture de soi et argumentation*, P. U. de Caen, U. de Tel Aviv, 2000, p. 93.

¹⁷ Prévost, *Cleveland*, éd. J. Sgard et Ph. Stewart, Desjonquères, 2003, livre 5, p. 416.

émotions. La répartition entre les deux parties répond plus, comme l'ajout de certains épisodes, à des exigences éditoriales qu'à une logique narrative, même si l'auteur a pris soin de faire un bilan à la fin du livre I : « il me semble que ce que je désirais secrètement était que Théopbé eût pris pour moi une partie de l'inclination que j'avais pour elle » (p. 168). En outre le romancier se réfère au hasard qui rend la progression erratique (p. 82, 103, 250) et la clôture du récit marque plus un épuisement qu'un dénouement, l'auteur laissant ouverte la possibilité d'une suite des aventures de la Grecque.

§6

Ces libertés prises avec la progression des faits vont cependant de pair avec les rappels d'épisodes historiques. Prévost se fonde sur la fascination à l'égard des Turcs qu'éprouvaient des personnages comme Bonneval, exilés ou espions, qu'on retrouve dans les *Lettres juives* de Boyer d'Argens. Il utilise la vérité pour encadrer l'illusion et provoquer des péripéties en empruntant à Cantemir ou à La Motraye (p. 160 la révolution de 1703; p. 175 la conspiration; p. 241-245 la fête du roi). Mais ces faits sont librement romancés en mêlant par exemple deux révoltes; Prévost se détache de l'exactitude des dates et s'autorise des erreurs comme à propos de la Morée; il sera plus précis dans *Le Monde moral* à propos de Ferriol. À l'Histoire exacte il préfère un contexte qui parle au lecteur : la fête du roi permet ainsi de superposer la folie du vrai Ferriol et celle du narrateur, et d'imaginer l'enlèvement de Théopbé.

§7

L'utilisation de l'espace est encore plus éloignée de la précision documentaire. Si le narrateur nomme d'emblée Constantinople, on ne voit pas cette ville avant d'entrer dans le sérail du bacha. Cet espace, qui fait pourtant penser à des splendeurs, se précise avec la maison du maître de langues, un hôtel sur le port, puis s'élargit à la demeure d'Oru, à celle du sélictar, et à d'autres ports comme Livourne¹⁸ et Marseille. À Paris le récit se concentre sur la demeure du narrateur sans la situer et sur le parc de Saint-Cloud considéré comme un espace « libre ». Mais Prévost ne compte pas sur les descriptions pour créer l'illusion : d'emblée il juge celle du sérail « inutile à [s]on dessein » (p. 58) alors que les lecteurs étaient habitués à ce genre de décor dont la magnificence est ici seulement nommée avec une partie du bâtiment qui donne sur un jardin comme dans une gravure sans couleurs¹⁹; c'est bien plus tard que Marillier choisira deux scènes précises pour ses illustrations²⁰. De même lors de la promenade chez le sélictar le narrateur déclare :

¹⁸La ville nouvelle était célèbre, il est probable que l'auteur s'inspire du trajet d'Usbek dans les *Lettres persanes*, (lettre XXIII).

¹⁹On comparera avec le harem dans les *Mémoires d'un homme de qualité* et avec la copie du harem oriental à Londres dans *Le Pour et contre, Contes singuliers*, éd. J. Sgard, Classiques Garnier, 2010, p. 123.

²⁰*Œuvres choisies de l'abbé Prévost*, t. XI, Amsterdam et Paris 1784 : il s'agit du malentendu chez Chéribert (p. 65 « vous devez être consolée par le chagrin que votre perte cause au bacha »), et de la scène avec le

« ces détails ont toujours de la langueur dans un livre » (p. 186), parce qu'ils détournent l'attention des passions. Prévost ne cherche pas une illusion visuelle, mais il s'attache à la vraisemblance dans l'agencement des lieux comme les chambres. Plus la jalousie progresse, plus le narrateur insiste sur le lit en désordre où il espionne des « traces », ou sur la porte dérobée qui permettrait de recevoir deux amants. Ces chambres, comme le salon de Chéribert, ont le plus souvent un cabinet attenant qui sert de coulisse pour se retirer dans une stratégie de mystère. L'intérêt pour la chaise avancée devant l'hôtellerie se justifie par l'expression du désir, l'intimité familiale étant aussi celle de l'érotisme, ce qui doit interroger le lecteur. La nuit domine dans cet espace, dès le récit de Théophraste; elle est le temps du désir, mais aussi celui du retour en arrière ou même du songe; seul dans son lit, le narrateur se livre à son imagination, en dirigeant l'ironie contre lui-même. Les visites se font souvent « à l'entrée de la nuit » (p. 121), ce qui pourrait prélude à l'amour, mais qui préserve surtout la discrétion; même dans un jardin obscur le diplomate avoue céder à l'illusion : « Je me figurai que c'était mon ombre » (p. 171).

§8

L'illusion romanesque n'est donc pas orientée vers une représentation descriptive du temps et de l'espace dont Prévost ne nomme que les éléments nécessaires à la vraisemblance du plaidoyer. S'il retient certaines règles, il les adapte, voire les critique, pour remettre en question la lecture d'imagination²¹, comme s'il renonçait à imposer clairement sa vision du monde. L'illusion est celle du vécu auquel le lecteur doit croire, même si le dernier coup de théâtre n'apporte pas un dénouement clair, mais au contraire un amas de médisances et de mensonges.

L'EFFET-PERSONNAGE CRÉATEUR DE MYSTÈRE

§9

Les libertés prises à l'égard de la *mimesis* dans la construction du récit ont des conséquences sur la perception des personnages qui ressemblent à des « figures égarées » selon l'expression de J. Sgard²². Malgré les attributs qui leur sont donnés pour aider à une illusion de vie et à leur réception comme personnes, il est difficile de parler de héros ou d'héroïne, ne serait-ce que parce que les deux rôles principaux peuvent s'inverser par rapport à l'annonce du titre, et que la contamination des genres déstabilise le lecteur.

§10

sélicter (p. 272 « L'auriez-vous cru ? »).

²¹Voir Coralie Bournonville, « Imagination et passion romanesque dans le roman-mémoires prévoisien » dans *Prévost et les débats d'idées de son temps*, Leuven, Peeters, 2015, p. 47-66.

²²Préface à l'édition des P. U. de Grenoble, 1989, p. 16.

À la différence des personnages dont l'identité est partiellement suggérée par des initiales pour produire un effet d'authenticité²³, le narrateur reste sans nom, tout en assumant ses fonctions d'ambassadeur, ce qui lui donne les qualités de héros; même rappelé à Paris, il doit gérer des affaires et aller aux Tuileries. Quand nous le nommons Ferriol (alors qu'il y eut sans doute deux autres modèles, Bonneval et Châteauneuf), nous entrons dans le jeu de l'illusion romanesque, qui sera prolongé par les racontars de Paris. Cet anonymat le place dans une position singulière face à des noms qui ont du sens (Théophé et Synèse), à des titres comme le bacha²⁴ et le sélictar, ou à des noms qui cherchent la couleur locale (Condoidi). Ce narrateur doit surtout cumuler les rôles de père et d'amant. Ses aventures croisent donc celles de Renoncour et de Cleveland, Prévost étant soucieux de tisser un lien entre ses personnages de fiction, lien que le lecteur peut encore faire plus tard avec Brenner dans *Le Monde moral*, un personnage qui n'a pas bien connu la nature de ses sentiments pour sa protégée. On sait peu de choses du passé de séducteur du diplomate (« un Français aussi versé que moi dans le commerce des femmes » p. 138), de son physique et de ses goûts; ce qui compte c'est son autorité, son aisance à manier deux langues, son attirance pour l'Orient et sa religion, même si les costumes ne sont pas représentés chez « un Français aussi turc » (p. 56). À sa double culture s'associent une instabilité morale et une plasticité qui en fait un expérimentateur²⁵.

§II

Ses expériences sont d'autant plus nombreuses qu'il se dédouble très vite quand il recourt aux services du sélictar qui conçoit une vive passion pour l'esclave. En imaginant plusieurs doubles, procédé que les romantiques vont développer en reprenant le terme *doppelgänger* des frères Grimm²⁶, Prévost montre une destinée traversée par d'autres personnages qui dénoncent ou brouillent les traits de son comportement : les hommes qui tombent amoureux de Théophé – le sélictar, Synèse, le comte, Mr. de S... – le font de manière systématique, laissant penser que la jeune fille y serait pour quelque chose ou que le narrateur frustré céderait à ses obsessions. Les doubles incarnent toutes les virtualités, et le narrateur anticipe sur ses sentiments en analysant ceux du sélictar, en devenant spectateur, voire acteur du refus de Théophé face à son rival qui fait pour lui l'essai des « sentiments du cœur » (p. 154) comme de la proposition de mariage refusée. De même Synèse éclaire de façon indirecte les sentiments du narrateur qui voudrait bien ne plus être le père de Théophé. Ses idées, comme celle du chevalier amoureux de Maria Rezati

²³Mr. de S., le comte de M., Mr. de R.

²⁴Le titre de *bacha* figure dans le *Manuel Lexique*, Didot, 1750, p. 76.

²⁵Voir Robert Mauzi, préface à l'édition 10/18, 1965, p. XI.

²⁶Sur ce sujet on se reportera à l'article « Double » de Nicole Fernandez-Bravo, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. P. Brunel, éd. du Rocher, 1988, p. 492-531.

ou de Mr. de S., constituent un amas de folies autour de celui qui perçoit les « imaginations » des autres mieux que les siennes. Les serviteurs choisis par le diplomate contribuent aussi à complexifier sa personnalité et à accroître ses doutes, en particulier Bema, qui prétend garder « l'œil ouvert » (p. 148) sur la conduite de la jeune Grecque. Ces données insistent sur un personnage complexe et vulnérable qui peut contribuer à l'illusion référentielle parce que ses contradictions sont des signes de vie tandis que ses qualités de héros se fondent peu à peu dans celles du narrateur²⁷.

§12

Théophé, restée « cette aimable étrangère » (p. 292), est d'abord déterminée par sa condition de femme qui a expérimenté le sérail. Définie comme « une énigme perpétuelle » (p. 142), elle est aussi un « mystère » dans un contexte plus religieux, ce que sa première fuite va concrétiser. Le changement de nom, quand Zara (attribué pour la faire entrer dans le sérail) devient Théophé, suggère l'intention d'incarner une culture grecque et chrétienne²⁸, mais c'est son passé de femme soumise qui lui sert d'argument pour refuser l'amour du narrateur. Ses origines restent vagues car il n'y a pas de traces sur sa mère dans sa mémoire et elle doute assez longtemps de l'identité de son vrai père : elle semble alors le résultat des expériences sociales qu'elle a vécues plus que du lien familial. Le lecteur doit imaginer son apparence, puisque Prévost ne décrit pas son visage, préférant insister au gré des mouvements du narrateur sur « ses charmes » (p. 62, 67, 68, 72). Ses gestes et ses postures restent limités, tandis qu'on ne sait presque rien de ses vêtements, même dans la scène la plus érotique.

§13

Théophé est dans un rôle de séduction, volontaire ou non, qui joue des regards et des larmes²⁹ : il en va ainsi de sa posture sur le sofa « comme si elle eût cherché à me dérober son visage » (p. 135); quel sens donner aux yeux et à la voix baissés, à des regards quand ils deviennent une sentence qui condamne? Comment interpréter ses expressions : « Elle me regardait d'un air si rêveur que je cherchais inutilement dans ses yeux si elle était satisfaite de ma réponse » (p. 145)? Le narrateur la quitte sans lui baiser la main bien qu'elle l'ait « la plus belle du monde » (p. 146). Elle donne parfois des signes d'affection avec une main serrée contre ses lèvres, mais il faut attendre Livourne pour évoquer sa pâleur ou sa rougeur : elle devient alors un fantôme érotique quand le narrateur s'endort dans la place qu'elle avait occupée, les traces dans le lit étant les seules formes de satisfaction du désir.

²⁷Voir à ce sujet l'analyse de des Grieux par Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF [1992], 2001, p. 113, ainsi que le rappel des trois codes de sympathie, *ibid.* p. 123.

²⁸Le passage du nom arabe signifiant « fleur, blancheur lumineuse » à celui qui en grec signifie « qui aime Dieu » est d'une ambiguïté que le narrateur ne relève pas.

²⁹Sur le pathos des larmes et la promotion du sentiment, voir Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, PUF, 1999, et les *Pensées de M. L'Abbé Prévost*, *op. cit.*, p. 135-137.

À la fin du roman la maladie altère ses charmes comme dans un conte ; ce changement est d'autant plus illusoire qu'elle peut encore plaire et que des bruits fantasmatiques disent que le narrateur l'aurait défigurée. Tout conduit à son évanouissement face à la calomnie dans la scène qui clôture presque l'histoire. Elle est alors passée du sérail à une autre forme de claustration comme si ses aventures la ramenaient à leur origine.

§14

Si Prévost ne souligne que peu d'éléments extérieurs, en revanche il s'attache à l'oralité des personnages. Le narrateur a « recueilli par écrit » son aventure, mais il cherche dans son monologue intériorisé à imposer sa voix, facteur d'illusion chez l'orateur et chez les écrivains comme Gamaches qui insistent sur les agréments du langage. Prévost, qui est attentif aux voix dans l'ensemble de son œuvre, insiste sur cet aspect du comportement des personnages : ainsi à la fin, quand Théophraste pousse des sanglots, « sa voix en était comme étouffée » (p. 288-289). La Grecque s'exprime de façon plus fréquente que Manon, mais aussi plus ambiguë : elle tient des propos qui la rendent difficile à pénétrer tant pour le narrateur que pour le lecteur, tel son premier long « discours », qualifié de « conférence » (p. 144). Rares sont ses paroles au discours direct avant son récit : on relève une réplique lors du premier entretien. Au troisième échange une réplique de deux lignes précède le récit dont on peut se demander s'il est vrai ou d'abord destiné à convaincre.

§15

Car ce sont bien des « scènes » qui s'accumulent dans ce roman, transformant les personnages en acteurs³⁰. Le but est de faire tantôt penser au tragique racinien, atténué parce que les motifs des personnages ne sont pas vérifiables malgré l'emploi des mots « perfide » ou « ingrate » (p. 257-258). D'autres épisodes se rapprochent de la comédie, comme à Livourne après le départ du comte : « Notre entretien, qui dura tout l'après-midi, ne fut ainsi qu'un déguisement continu » (p. 262) ; la scène de comédie libertine traite « une liaison dangereuse » (p. 279) comme un amusement qu'on pourrait lire chez Crébillon ou Bibiena. Prévost joue alors sur l'illusion référentielle pour obtenir la sympathie du lecteur qui peut reconnaître des éléments de sa culture ; il en va ainsi du mythe de Pygmalion, très à la mode à l'époque et qui traverse tous les genres³¹. Certaines situations se rapprochent même du conte merveilleux, notamment *Riquet à la houppe*

³⁰Sur l'influence du théâtre sur le roman on se reportera à Charlène Deharbe, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, 2016, p. 107-110, 225-230.

³¹Voir *Pygmalions des Lumières*, anthologie présentée par Henri Coulet, Paris, Desjonquères, 1998. Sur l'utilisation du mythe de Galathée, voir Daniel Dumouchel, « Scepticisme et vérité dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* », dans *Mémoires et roman. Les rapports entre vérité et fiction au XVIII^e siècle*, dir. M. A. Bernier et Z. Hakim, Hermann, 2023, p. 185.

de Catherine Bernard³², à propos des visites nocturnes du comte qu' imagine le narrateur : or Prévost a défendu le genre pour Mme de Lintot en accreditant « les erreurs de l' imagination » et la nécessité de « se faire un peu d' illusion » tout en ménageant une certaine vraisemblance³³.

§16

Les procédures narratives sont donc choisies pour orienter l' investissement du lecteur qui doit accorder une sympathie réfléchie aux personnages de Prévost. Certes l' identification est possible à travers la séduction de Théopbé et la montée des doutes ou de la jalousie du narrateur, mais elle est minée par les lacunes, les revirements et l' ironie ; si cette identification existe, elle semble pouvoir se retourner, pencher vers l' un ou l' autre personnage. Tout dépend alors des valeurs qui prédominent chez le lecteur et du code culturel qu' elles engagent.

L' ILLUSION DANS LES PASSIONS

§17

L' illusion romanesque, telle que Prévost l' utilise en ménageant la vraisemblance sans s' y assujettir, contribue à dénoncer les illusions de la conscience que le xvii^e siècle avait étudiées, mais auxquelles le siècle des Lumières s' intéresse en faisant évoluer l' approche morale, plus descriptive que normative, comme on le voit aussi chez Montesquieu ou Crébillon³⁴. Dès la première page le narrateur déclare n' avoir connu ni les plaisirs ni les illusions de l' amour ; sa passion l' a pourtant plus d' une fois aveuglé : « C' est ici que je commencerais à rougir de ma faiblesse, si je n' avais préparé mes lecteurs à la pardonner à une si belle cause » (p. 229-230). Dès la première rencontre l' illusion traverse les comportements avec le discours sur l' amour en Occident ; les mots « douceur », « tendresse », « vertu » (p. 61) relèvent du mythe construit autour du bonheur ; c' est du reste Chéribert qui fait jeter les yeux sur la Grecque qui serait « contente de son sort » (p. 59), ce qui est une illusion ; une formule comme « je croyais remarquer » instille un premier doute sur la sincérité d' une femme qui va rester « une jeune personne qui sortait des bras d' un Turc » (p. 72). Le narrateur n' avoue d' abord que de la pitié et reste calculateur en affectant l' indifférence. Dès le début il se montre prêt à revenir en arrière, dans l' intérêt du bacha ou de lui-même ? Les bonnes et les mauvaises raisons se trouvent toujours en concurrence : il trompe Chéribert qui croit que le sélictar veut Théopbé, ce qui

³² Conte inséré dans *Inès de Cordoue*, M. et G. Jouvenel, 1696.

³³ *Trois nouveaux contes de fées*, Didot, 1735, p. vj.

³⁴ Voir Jean Dagen, « Une apocalypse de l' illusion : *Ah quel conte !* de Crébillon fils », dans *Éthique, poétique et esthétique du secret de l' Ancien Régime à l' époque contemporaine*, dir. F. Gevrey, A. Lévrier et B. Teyssandier, Leuven, Peeters, 2015, p. 325-344.

est une illusion confortable. Ce serait la femme qui voudrait lier avec lui « quelque intrigue d'amour » ; de même quand elle sort du sérail, elle lui ferait « une composition aisée de ses charmes » (p. 67), mais il dit ne pas penser à en faire sa maîtresse. Les premières caresses reçues gardent la même ambiguïté puisqu'elles ressemblent à celles d'une odalisque. Même les « plaisirs innocents » sont illusion quand ils enivrent le narrateur devenu professeur de langue ; en fait il s'agit bien du désir charnel que créent les « facultés naturelles » (p. 153), un désir masqué par une explication cartésienne qui fait intervenir le sang et la fermentation³⁵. Si le récit peut ménager le doute sur le début de sa passion, c'est déjà une illusion, car Prévost croit au coup de foudre et au rôle de l'imagination³⁶. L'amour se résume donc au désir frustré ou satisfait de manière imaginaire.

§18

La passion amoureuse se concentre de plus en plus sur la jalousie, sa partie négative. Cela dès l'épisode de la fuite de la Grecque qui révèle la passion du narrateur. Lorsqu'il pense être la dupe d'une coquette qui lui a refusé ses faveurs, l'illusion lui fait prendre sa passion pour du « libertinage éclairé » (p. 134) : dans ce contexte il tend à suspecter les larmes de Théopé qui manifestent pourtant le sentiment. Quand il croit jouir d'une situation, sa joie repose souvent sur le refus des autres, mais c'est une illusion parce que Théopé refuse aussi son amour : la scène qui s'achève sur la réplique « L'auriez-vous cru ? » du sélictar dénonce bien l'illusion des deux hommes (p. 228). Le projet de mariage secret du narrateur ne vient qu'après deux ans, mais c'est aussi une illusion parce qu'il tente de dissimuler sa passion derrière la prudence ; en écrivant : « Mes réflexions étaient en plus grand nombre et peut-être pas si nettes » (p. 232) il anticipe sur l'idée d'amas. Finalement son projet est complètement dévalué quand il encourage par intérêt le mariage avec d'autres hommes comme Mr. de S., ce qui fait penser à la fin de romans libertins comme *Thémidore*³⁷. La jalousie transforme tout rapport en illusion : ainsi à Livourne naît la défiance devant des « apparences de mélancolie » (p. 249). Surprendre le comte aux genoux de Théopé agit sur ses sens, et amène des images tragiques comme « la vue d'un serpent » ou le poison, avec un style soutenu par le rythme ternaire. L'amour du diplomate est encore bien plus dérisoire à Paris et sa guérison elle-même semble une illusion tandis qu'il affirme vouloir seulement « jouir de la vue et du commerce » de sa protégée (p. 291).

§19

L'amour est d'autant plus trompeur qu'il dissimule la tentation de l'inceste, un thème

³⁵Descartes, *Les Passions de l'âme*, préface de Jean-Maurice Monnoyer, Gallimard, 1988, p. 155-165.

³⁶Voir les *Pensées de M. L'Abbé Prévost*, op. cit., p. 88, 93, 106, 107.

³⁷Godard d'Aucour, *Thémidore*, 1744, voir notre article « *Thémidore* ou la confession subvertie », dans *La Confession et le texte licencieux*, op. cit., p. 37-57.

sulfureux dont Prévost a plusieurs fois développé les virtualités³⁸. Cette tentation se manifeste d'abord quand la Grecque accorde des faveurs à son frère Synèse, des caresses très explicites qui conduisent le narrateur à déclarer sa jalousie en demandant le cœur de la jeune fille : « mais si vous l'accordez à un autre, votre dureté causera ma mort » (p. 159); cette menace dénonce ironiquement l'illusion. Pour sa part le diplomate ne peut s'en tenir aux caresses d'un père, un rôle assimilé au fil du temps à un « supplice » (p. 208), tandis que Théophé refuse le mariage en lui rappelant qu'il est son père et son bienfaiteur. Nul doute enfin quand il prend soin d'elle après le départ du comte, qu'il mêle le « devoir » pour sa fille et « l'amour » pour une maîtresse chérie. L'image de la famille en devient ainsi elle-même suspecte.

§20

Si le narrateur cède de plus en plus aux illusions de la passion, il n'en va pas de même pour Théophé qui prétend avoir vécu avant la rencontre du diplomate dans une illusion qui se dissipe; dès sa sortie du sérail elle intellectualise sa situation personnelle et sociale, son refus du plaisir et du mariage correspondant à celui de l'illusion. Quand le narrateur propose de l'installer dans sa maison près de Constantinople, « paraissant sortir d'un doute » elle perçoit ses intentions, mais dans l'ambiguïté puisqu'elle loue sa « générosité », ce qui laisse hésiter : son acceptation est-elle un « consentement ou un refus » (p. 124)? Alors que l'homme reconnaît éprouver un « sentiment si délicieux » (p. 200), elle oppose amour et générosité, puis amour et amitié, et stigmatise une « indigne passion » en rappelant les exigences de l'honneur et de la raison. Les motifs de son féminisme, qui rejoint le refus de la servitude domestique dans les *Lettres persanes*, restent opaques pour le diplomate d'autant que sa sincérité semble remise en question quand elle reconnaît avoir éprouvé « une violente inclination » pour le comte, en contradiction avec ce qu'elle nomme ses « maximes » (p. 258).

§21

La liberté individuelle reste donc une illusion pour la Grecque, tout comme le bonheur assimilable à cette liberté. Il semble illusoire de changer une femme et de lui faire vivre un amour débarrassé de la sexualité. Au moment où, sous l'influence du sensualisme, bien des auteurs défendent un bonheur fondé sur la réhabilitation du plaisir et plus accessible dans le monde³⁹, Prévost le présente comme un rêve impossible, voire un prétexte. Au centre des premiers échanges avec Théophé, le bonheur des femmes est un mot trop chargé de sens qui se vide de sa substance d'épisode en épisode (p. 60, 95, 123). L'héroïne voit ses sentiments comme « le plus bizarre assemblage du monde » quand

³⁸En particulier Cleveland, Brenner dans *Le Monde moral*, et dans les *Contes singuliers*, « Inceste à la Jamaïque » (1734).

³⁹Voir Louis-Jean Levesque de Pouilly, *Théorie des sentiments agréables*, dir. F. Gevrey, coll. « Héritages critiques », Reims, Épure, 2021; la première version du traité date de 1736.

elle ne cède pas aux plaisirs de la magnificence chez le sélictar; mais le narrateur se trompe en disant « je me croyais heureux » (p. 187) et en ne comprenant pas que l'épreuve n'a servi à rien.

§22

De façon plus générale l'erreur fascine Prévost, comme elle intéresse aussi Montesquieu dans *Arsace et Isménie*⁴⁰ : on peut y voir une influence de Malebranche, notamment de son développement sur l'imagination⁴¹. Le narrateur multiplie les erreurs sur ses motifs : « C'étaient mes propres bienfaits qui semblaient m'attacher à elle comme à mon ouvrage » (p. 266). Peut-on connaître l'autre alors que l'ambivalence semble caractériser les comportements humains ? L'idéalisation de Théophé est probablement une illusion quand le narrateur lui déclare : « je vous crois supérieure à toutes les femmes du monde » (p. 192). Après une phase extrême d'émotion déçue, il revient à la sagesse et s'en fait un mérite, considérant Théophé comme une « femme unique » (p. 235), proposée comme modèle pour les deux sexes. Il insiste aussi sur la vertu de sa protégée quand elle veut libérer les femmes avec l'argent de ses bijoux, et pense même avoir le plaisir d'écrire les aventures de ces filles. Par vanité, il croit être pour quelque chose dans la « conversion » de la jeune fille qui pourrait devenir « la première femme du monde » ; mais sa complaisance est celle d'un homme qui espère pouvoir la conduire, et il n'est pas anodin que ces réflexions s'achèvent dans un délicieux sommeil, univers de l'illusion.

§23

Cette conversion de Théophé semble être encouragée par les lectures et la découverte de la culture que le narrateur propose à la jeune fille. La contrition a-t-elle été apprise dans les livres ? Avec le recul, le narrateur regrette d'avoir donné à lire des traités de morale comme les *Essais* de Nicole, « un homme qui raisonne continuellement » (p. 206), et *La Logique de Port Royal* qui ont pu gêner l'esprit de la Grecque. Il affirme posséder dans sa bibliothèque « quelques livres même de morale, dont les auteurs ont été de bonne composition avec les désirs du cœur et les usages du monde » : le lecteur peut alors penser à des ouvrages plus contemporains comme ceux de Mme de Lambert ou le *Traité du vrai mérite* de Le Maître de Claville qui introduit des développements sur les plaisirs et l'amour. On peut douter de l'efficacité des romans puisque Renoncour a émis des ré-

⁴⁰Voir Audrey Faulot, « La valeur de l'erreur dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost », *Études Françaises*, 2018, « Frontières du témoignage aux XVII^e et XVIII^e siècles », p. 27-43, et notre article « Sémiologie du personnage dans *Arsace et Isménie* de Montesquieu, *Lumières* n° 40, « Autour des *Lettres persanes* : Montesquieu et la fiction », 2022, p. 142.

⁴¹*De la recherche de la vérité*, livre II, éd. G. Rodis-Lewis, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1979, p. 142-145, 207-217. Voir à ce sujet Jean Deprun, « Thèmes malebranchistes dans l'œuvre de Prévost », dans *Abbé Prévost. Colloque d'Aix*, Ophrys, 1965, p. 155-172 et Angela Ferraro, *La Réception de Malebranche en France au XVIII^e siècle. Métaphysique et épistémologie*, Classiques Garnier, 2019.

serve sur des ouvrages qui exposent à « s'amollir le cœur par une lecture trop tendre », préférant les romans héroïques à *La Princesse de Clèves*⁴². En tout état de cause devoir un sentiment amoureux à des fictions serait courir le risque de voir « l'illusion plus tôt dissipée qu'[il] n'aurai[t] jamais pu la faire naître » (p. 208).

§24

Cette apparente conversion laisse supposer une influence religieuse, mais dès *Le Doyen de Killerine* Prévost a fait le lien entre la religion et les illusions. Les références à la Providence sont rares et suspectes dans la *Grecque moderne* : le narrateur l'utilise pour justifier son choix d'associer Synèse à l'éducation de Théophé, en déclarant que c'est une autorité « dont il ne faut point entreprendre d'approfondir les secrets » (p. 150); en fait il pense « confusément » à ses raisons personnelles. Quant à l'épisode où sur le bateau son valet entend le discours des assassins, s'il l'attribue à « un soin extraordinaire de la Providence » (p. 263), c'est pour justifier une circonstance romanesque. En fait le diplomate ne se sent pas légitime pour tenir un discours religieux. Alors que la lettre de Théophé refuse sa passion au nom de la vertu, il perçoit ironiquement la contradiction de son état : « Était-ce à moi, me disais-je amèrement, à faire le prédicateur et le catéchiste ? » et il se reproche d'avoir énoncé des maximes « qui ne conviennent qu'au cloître » (p. 205-206). Malgré le nom qu'elle a choisi, la jeune Grecque, qui dès le début a vu son libérateur comme son Dieu⁴³, semble une incarnation de l'hétérodoxie, sa religion chrétienne paraissant un argument pour décourager le sélectar alors que son protecteur avoue avoir eu « peu de curiosité pour savoir ce qu'elle pense en matière de religion » (p. 225). Si à plusieurs reprises elle demande qu'on lui permette de se retirer dans un couvent, il apparaît qu'elle fantasme sur une liberté vertueuse qui lui permettrait d'échapper au harcèlement du narrateur et la ferait entrer dans le mythe de la femme occidentale telle qu'elle se la représente, et l'ensemble de l'œuvre de Prévost ne valorise pas ce choix tandis que nombre de romans du siècle insistent sur la souffrance des filles enfermées.

§25

Ainsi l'illusion est au cœur de la réflexion esthétique et morale de Prévost dans l'*Histoire d'une Grecque moderne*. En présentant un narrateur aveuglé par son amour-propre et en insistant sur le rôle de l'imagination, le romancier veut montrer combien il est difficile de se connaître et de comprendre les autres. De ce point de vue il rejoint la réflexion de Pascal selon lequel « la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle : on ne fait que s'entre-tromper et s'entre-flatter⁴⁴ ». Sous l'apparence d'un roman à clés, il crée un personnage victime de l'auto-illusion auquel le lecteur clairvoyant ne peut complètement

⁴² *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, éd. cit., l. VII, p. 143.

⁴³ Comparer les deux trilogies employées par la Grecque : « les noms de son libérateur, de son père, et de son Dieu » (p. 71) et « le nom de son maître, de son roi, de son père » (p. 95).

⁴⁴ Pascal, *Pensées*, 743, éd. Ph. Sellier, Classiques Garnier, 1991, p. 548.

s'identifier et une héroïne énigmatique à l'« imagination vive et inquiète » et à la vertu peut-être illusoire parce que trop affectée. Il invite le lecteur à se fonder sur les quelques indices laissés au cours du récit et sur ses valeurs morales pour espérer reconstruire le sens des aventures. Le cadre du procès est lui-même subverti comme si l'accusateur et l'accusée échangeaient peu à peu leurs rôles. Les revirements sont finalement définis comme un « amas d'illusions » dans un épisode de comédie plein de « badinage » affecté. Cette perplexité morale va-t-elle de pair avec une distance prise à l'égard de la fiction romanesque ? En voulant entraîner son lecteur dans les labyrinthes de la pensée, Prévost ne risque-t-il pas de nuire à l'efficacité narrative ? En fait il joue de cette « demi-illusion » que Marmontel préconise⁴⁵. Il sait que le lecteur a du goût pour la fiction, qu'il apprécie de trouver du vraisemblable pour s'y attacher, ce que le genre des mémoires peut favoriser, d'où un certain respect des règles de la *mimesis*, mais il veut aussi éveiller son attention critique, d'où ces écarts qui minent les codes de l'illusion référentielle comme le font dans d'autres formes Crébillon, Montesquieu ou Diderot. Au-delà de son pessimisme moral, l'*Histoire d'une Grecque moderne* est une étape essentielle dans l'évolution esthétique du roman au XVIII^e siècle.

Quelques mots à propos de : Françoise Gevrey

Françoise Gevrey est professeure émérite à l'université de Reims (CRI-MEL). Ses travaux portent notamment sur les rapports entre fiction et morale dans les romans, contes et nouvelles des XVII^e et XVIII^e siècles (chez Lafayette, Challe, Montesquieu, Marivaux, etc.). Parmi ses ouvrages essentiels, on peut citer : *L'Illusion et ses procédés de La Princesse de Clèves aux Illustres Françaises* (Corti, 1988); *L'Esthétique de Madame de Lafayette* (SEDES, 1997); *Modèles et fiction à l'âge classique et au siècle des Lumières*, H. Champion, 2019. Elle a consacré plusieurs articles à Prévost.

⁴⁵Voir l'article « Illusion », *Éléments de littérature*, éd. S. Le Ménahèze, Desjonquères, 2005, p. 635.

Pour citer cet article

Françoise Gevrey, « L'Histoire d'une Grecque moderne : un « amas d'illusions » ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023 , mis à jour le : 07/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=771>.