

Gil Blas ou le jeu des apparences

Christophe Martin

► **To cite this version:**

Christophe Martin. Gil Blas ou le jeu des apparences. Béatrice Didier, Jean-Paul Sermain. D'une gaîté ingénieuse. L'Histoire de Gil Blas, roman de Lesage, Peeters, pp.276-293, 2004, 9042914270. <hal-01760007>

HAL Id: hal-01760007

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01760007>

Submitted on 5 Apr 2018

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

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

« *Gil Blas* ou le jeu des apparences »

[paru dans *D'une gaîté ingénieuse. L'«Histoire de Gil Blas», roman de Lesage*, éd. B. Didier et J.-P. Sermain, Louvain, Peeters, 2004, p. 276-293]

On considère généralement que, par delà la profusion remarquable des épisodes et des personnages, la leçon des six premiers livres de *Gil Blas* peut au fond se résumer de la manière suivante : Gil Blas apprend à ne pas se fier aux apparences. Anticipant sur le journaliste « philosophe » de Marivaux, comme Béatrice Didier l'a souligné¹, il apprend à découvrir un « monde vrai » derrière des apparences fallacieuses ou hypocrites. Si la découverte d'une apparence trompeuse semble bien un schème fictionnel majeur du roman de Lesage, on voudrait montrer ici que ce thème fonctionne aussi comme un leurre. Car si les fabricants d'illusion abondent dans *Gil Blas*, le procédé le plus emblématique du texte consiste peut-être précisément à jouer au second degré sur le topos des apparences trompeuses. Farrukhnaz et don Gonzale Pacheco apparaîtraient dès lors comme deux figures symétriques et exemplaires d'un texte qui met à mal l'idée même d'un au-delà des apparences, et où seule importe (pour les personnages comme pour le lecteur) une certaine manière d'être « bien trompé ».

Selon Jean Molino, « la leçon morale qui se dégage des six premiers livres du *Gil Blas* s'inscrit [...] dans la tradition des moralistes français de la deuxième moitié du dix-septième siècle. Dès ses premières aventures, Gil Blas apprend quelque chose, il apprend à ne pas se laisser tromper. [...] Aussi pour ne pas être trompé, convient-il de ne pas se fier aux apparences² ». De fait, le parcours de Gil Blas semble valoir avant tout comme un apprentissage des signes, le monde étant conçu comme un texte qu'il importe de savoir décrypter. La fiction de Lesage s'organise bel et bien selon le principe d'une succession d'épreuves et d'apprentissages et met en scène une initiation aux pièges du monde. Certes, il n'y a pas d'expérience d'erreur des sens comme on en trouve au début du *Guzman d'Alfarache* avec l'omelette dont le jeune et innocent Guzman attribue le goût étrange au changement de lieu. Il n'y a pas, dans les premiers livres de *Gil Blas*, de réelles tromperies sur les sens et nous sommes donc dans d'autres situations que celles qu'analysent les philosophes classiques (le bâton plongé dans l'eau et qui paraît brisé, etc.). Les illusions dont il s'agit ici sont d'ordre strictement psychique.

De nombreux épisodes semblent n'être qu'une illustration du proverbe « l'habit ne fait pas le moine ». Qu'il suffise de rappeler quelques exemples, puisés presque au hasard. Un homme d'apparence faible et de petite taille n'est pas forcément un rival peu redoutable. Gil Blas l'apprend à ses dépens en perdant son duel contre le secrétaire de la marquise de Chaves. « L'événement ne répondit point à mon attente », note ironiquement Gil Blas narrateur³, explicitant le mouvement « déceptif » qui structure la plupart des épisodes du roman de 1715. Du juge d'Astorga, qui n'est « pas de ceux qui ont le regard terrible », il convient de ne pas se fier à « l'air doux et riant » : « Dieu sait s'il en valait mieux pour cela ! » (p.57). Le larron Ambroise de Lamela apparaît d'abord à Gil Blas

¹ Béatrice Didier, *Histoire de Gil Blas de Santillane de Lesage*, Paris, Gallimard, 2002, p.184.

² Jean Molino, « Les six premiers livres de l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* », in *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines d'Aix*, n°44, 1968, p.90. Jacques Proust note de son côté que la fonction essentielle des personnages travestis dans le roman de Lesage est d'apprendre à Gil Blas que « toute apparence est a priori trompeuse » (« Lesage ou le regard intérieur », in *L'Objet et le texte*, Genève, Droz, 1980, p.96).

³ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, éd. R. Laufer, Paris, GF Flammarion, 1977, p.231. Dorénavant, toutes les références renvoient à cette édition et sont indiquées entre parenthèses.

comme « un garçon de trente ans qui avait l'air simple et dévot » (p.66) et qui ne se soucie point de gagner de bons gages (énoncé manifestement absurde s'agissant d'un valet). Sous la défroque d'un bon ermite qui paraît « accablé de vieillesse » se dissimule l'aventurier don Raphaël (p.233). Découvrant la duplicité de doña Eufrasia, Gil Blas s'exclame : « O ciel ! [...] est-il possible qu'une personne qui se montre si réservée soit capable de vivre dans le libertinage ? Je m'imaginai que toutes les femmes galantes devaient être effrontées » (p.223). Dans l'« Histoire du garçon barbier », la duègne Melancia déclarait déjà sans ambages : « il en coûte trop pour acquérir le fond des vertus ; on se contente aujourd'hui d'en avoir les apparences » (p.117). Ce n'est pas seulement que, selon le principe de La Rochefoucauld, les vertus apparentes ne servent qu'à déguiser des vices. Sans quoi le caractère systématique de cette duplicité permettrait de restaurer une fiabilité *a contrario* de ces apparences fallacieuses. Mais Gil Blas découvre aussi que lorsqu'une femme apparemment vertueuse introduit secrètement un homme contrefait dans sa chambre par un escalier dérobé, cela ne s'explique pas forcément par une dépravation sexuelle (IV, 8). Quant à don Mathias, ne pourrait-il transposer le mot de Melancia et dire qu'il en coûte trop pour faire des conquêtes galantes : on peut se contenter aujourd'hui d'en avoir les apparences en faisant forger de faux billets par son valet ?

Le schème de l'apparence trompeuse semble donc avoir valeur structurante dans le roman de Lesage⁴. Par delà les incessantes variations de registre et de tonalité, cette thématique semble relier toutes les séquences textuelles, fussent les plus disparates. Il n'est pas jusqu'au *Mariage de vengeance*, récit secondaire apparemment le plus étranger à l'intrigue principale (en raison de sa tonalité ostensiblement tragique, de son éloignement temporel et géographique, et de son lien très lâche au récit premier...), qui, par son insistance sur le thème de l'illusion et de l'aveuglement, ne fasse écho à l'ensemble du texte et notamment à l'épisode de doña Aurore dans lequel il s'insère (don Luis Pacheco se laisse, lui aussi, séduire par des apparences fallacieuses, mais, contrairement à Blanche, c'est *a priori* pour son plus grand bonheur). A s'en tenir au récit premier, chaque séjour chez un nouveau maître se déroule plus ou moins selon un schéma analogue, qu'a dévoilé Jean Molino : « le premier contact met Gil Blas en face d'apparences ambiguës et mystérieuses qui peuvent l'induire en erreur. Mais les nécessités du service le font rapidement passer de l'apparence à la réalité⁵. »

Rien d'étonnant à cette récurrence thématique, au reste, puisque le schème de l'apparence trompeuse est au point de confluence des trois sources principales auxquelles Lesage a puisé : comme récit à visée satirique (la satire présuppose un écart systématique entre vérité et apparence) et comme texte prolongeant la tradition du roman comique du XVIIe siècle, l'*Histoire de Gil Blas* ne pouvait qu'accorder une place centrale au motif de l'illusion dévoilée. On sait, aussi et surtout, que cette thématique est directement héritée du roman picaresque⁶, genre qui prend son essor durant la période baroque et où le motif du *theatrum mundi* est omniprésent. Ce motif, né d'une sorte de fusion entre une

⁴ Que les apparences soient trompeuses, on en trouve d'ailleurs textuellement deux fois l'énoncé dans le roman, une première fois dans la bouche de don Gonzale Pacheco (au livre IV, nous y reviendrons) puis, au livre VII, dans la bouche du chirurgien de Leyva qui se glisse tous les soirs dans la chambre de Lorença Sefhora et que Gil Blas prend pour un rival (« vive dieu ! les apparences sont bien trompeuses », p.318).

⁵ J. Molino, « Les six premiers livres de l'*Histoire de Gil Blas* », p.90.

⁶ Cécile Cavillac l'a souligné : « Lesage a mis à profit les enseignements du roman picaresque, fondé sur l'expérience subjective de l'individu tantôt pris au piège des apparences et tantôt les organisant à son profit. » (*L'Espagne dans la trilogie « picaresque » de Lesage : emprunts littéraires, empreinte culturelle*, Bordeaux et Lille 3, Presses de l'Université de Bordeaux, 1984, vol. II, p.656).

perspective chrétienne selon laquelle la vie terrestre n'est qu'illusion et vanité au regard de la vie éternelle et une redécouverte de la philosophie platonicienne qui place l'homme dans un monde d'apparences et d'ombres qui ne sont qu'un reflet du monde des Idées, a un postulat fondamental : *ce qui paraît n'est jamais la vérité*. Conformément à la logique du *desengaño*, les diverses pérégrinations de Gil Blas semblent donc un voyage dans un monde d'apparences qui doivent être déchiffrées en vertu de ce principe.

Reste qu'on ne saurait réduire la leçon du roman de *Gil Blas* à cet apprentissage tant le topos des apparences trompeuses paraît, à bien des égards, un leurre que le roman se plaît à déjouer. D'abord parce que les apparences, dans *Gil Blas*, ne paraissent pas toujours si évidemment trompeuses. Certes, Gil Blas croise quelques virtuoses de la feinte, mais comment ne pas voir qu'ils ont le plus souvent la partie trop facile, et que les ficelles qu'ils utilisent sont généralement fort grossières ? L'écornifleur, par exemple, a tout l'air de ce qu'il est, et le narrateur le reconnaît lui-même : « Pour peu que j'eusse eu d'expérience, je n'aurais pas été la dupe de ses démonstrations ni de ses hyperboles » (p.28). Seule l'extrême naïveté de Gil Blas peut le conduire à méconnaître son interlocuteur et à ne pas percevoir le rôle que joue l'hôte Corcuélo en cette affaire. Le narrateur le souligne également : « Le seigneur Corcuélo [...], *selon toutes les apparences*, s'entendait avec le parasite »⁷. La formule revient d'ailleurs régulièrement dans le texte, signalant que le principe de leur caractère fallacieux est loin d'être toujours avéré. L'illusion fonctionne souvent contre toutes les apparences, c'est-à-dire en fait *malgré l'évidence*.

Comment, après l'expérience de l'écornifleur qui lui a annoncé qu'il ne se mettait à table que pour lui tenir compagnie, Gil Blas peut-il croire qu'Ambroise de Lamela est un valet qui ne se « soucie pas de gagner de bons gages » ? « L'air pieux » d'Ambroise devrait être un indice suffisant, de même que sa feinte (il prétend être allé remercier le ciel de les avoir préservé de tout accident entre Burgos et Valladolid...) : son masque est si ostensible qu'il se désigne presque lui-même. Ebloui par les œillades de Camille et par le don de son rubis, le naïf Gil Blas se berce pourtant d'illusions et prononce ce qui, dans le roman, apparaît ironiquement comme la formule même de l'aveuglement : « Majuelo ne m'a point flatté, *je le vois bien* » (p.70).

A la première scène de *L'Avare* de Molière, Valère indiquait déjà que la flatterie pouvait avantageusement faire l'économie de toute discrétion : « la manière dont on joue [les hommes] *a beau être visible*, les plus fins toujours sont de grandes dupes du côté de la flatterie ». Dans *Gil Blas*, ce phénomène d'« hypervisibilité » des signes de la fourberie est généralisé à l'ensemble des conduites d'imposture. Doña Eufrasia, avec son air réservé, n'a-t-elle pas tout l'air d'une femme qui dissimule un amant secret ? Apercevant les pieds de son amant derrière une tapisserie, Gil Blas relève d'ailleurs que « cet objet [aurait dû] peu [le] surprendre » (p.226) et ne pas susciter sa fureur. Un peu plus tôt, il soulignait déjà l'étrangeté de son aveuglement à l'égard de Laure, prise pour une veuve de qualité : « Il est bien vrai que je me représentai aussi que ce pouvait être une matoise des plus raffinées. Cependant, *j'aimais mieux regarder la chose du bon côté que du mauvais*, et je conservai l'avantageuse opinion que j'avais conçue de ma veuve. » (p.150).

En dépit d'une propension certaine à souligner l'étendue de son génie et de son mérite, don Raphaël doit bien reconnaître que le succès de la supercherie de Merida repose essentiellement sur l'aveuglement du vieux Moyadas, dont la crédulité n'est pas moins remarquable que la naïveté du jeune Gil Blas : « Nous avons affaire à un homme

⁷ Tous les italiques dans les citations sont nôtres.

simple et crédule ; bien loin d'avoir quelque soupçon de notre fourberie, *il s'y prêta de lui-même* » (p.254). Don Luis Pacheco, libertin jeune encore mais déjà expérimenté, s'émerveille de la stupéfiante ressemblance entre Aurore et son cousin supposé, le faux don Felix, sans s'apercevoir que, selon un scénario moliéresque éculé (on songe ici à la fameuse scène du *Malade imaginaire* où Toinette annonce à Argan la visite d'un prétendu « médecin passager » qui lui ressemble « comme deux gouttes d'eau »⁸), il est victime d'une mystification où une identité « réelle » est donnée comme pure ressemblance. En l'occurrence, les apparences ne semblent guère trompeuses et Aurore a quelque raison d'être stupéfaite à son tour de cet aveuglement prolongé : « Est-il possible que vous n'avez pas encore le moindre soupçon de la supercherie qu'on vous fait ? Une fausse chevelure blonde et des sourcils teints me rendent-ils si différente de moi-même, qu'on puisse jusque-là s'y tromper ? Désabusez-vous donc, Pacheco, continua-t-elle en reprenant son sérieux, apprenez que don Félix de Mendoce et Aurore de Guzman ne sont qu'une même personne. » (p.220).

A propos de sa difficulté à échapper à l'influence du jugement déplorable des acteurs sur les pièces qu'ils jouent, Gil Blas laisse percevoir la force des résistances qui s'opposent à l'avènement de la lucidité : « J'eus besoin de toutes ces preuves pour me désabuser » (p.175). Formule remarquable, dont on pourrait faire l'application à de très nombreux épisodes du roman. Rien n'est plus tenace, en effet, que l'aveuglement dans *Gil Blas* : la plupart des personnages ont une remarquable propension à se laisser bernier (don Raphaël lui-même choisit pour confident le mari de celle qu'il cherche à séduire). Contrairement à ce qu'on pourrait penser, Lesage s'intéresse moins, semble-t-il, à l'invention de ruses et de stratagèmes complexes qu'au processus même de l'illusion psychique. La relative grossièreté des ruses, dans *Gil Blas*, ne s'explique sans doute pas par une défaillance de l'imagination chez Lesage (son goût de la réécriture n'est pas seul en cause en l'occurrence). Devant l'évident manque d'originalité de ces ficelles usées, de ces stratagèmes éculés, on fera plutôt l'hypothèse d'une prise de distance à l'égard du topos du *theatrum mundi* qui permet au romancier de mettre en lumière l'importance fondamentale de l'aveuglement dans le mécanisme de la duperie. Autrement dit, Lesage semble moins se préoccuper des phénomènes d'illusion positive que de ce qu'on peut appeler, à la suite de Pierre Bayard, des phénomènes d'*illusion négative* ou d'*imperception*, où se manifeste une incapacité ou un refus de voir ce qui frappe le regard⁹. Ce qui tend à occulter ce phénomène, c'est que les fourbes se prévalent souvent d'une grande virtuosité et que les dupes ont tendance à se dédouaner en invoquant, précisément, le topos des « apparences trompeuses ».

Plus que les manières de percevoir faux, c'est la faculté à ne pas percevoir ce qui est évident que *Gil Blas* met en lumière. Ainsi, ce qui n'apparaît pas au vieux Moyadas est de l'ordre de l'évidence, puisque situé sous ses yeux et énoncé en toutes lettres. En témoigne son refus d'entendre le discours du véritable Pedro de la Membrilla : « Seigneur, poursuivit-il, on vous trompe. Je suis le jeune homme à qui votre frère Augustin a promis votre fille. Voulez-vous que je vous montre toutes les lettres qu'il a écrites à mon père au sujet de ce mariage ? En croirez-vous le portrait de Florentine, qu'il m'envoya quelque temps avant sa mort ? » (p.257). Lesage met en évidence des aveuglements tels qu'ils

⁸ « Je ne connais pas [ce médecin]. Mais il me ressemble comme deux gouttes d'eau, et, si je n'étais sûre que ma mère était honnête femme, je dirais que ce serait quelque petit frère qu'elle m'aurait donné depuis le trépas de mon père. » (Molière, *Le Malade imaginaire*, III, 7).

⁹ Voir Pierre Bayard, *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Minuit, 1993, p.77sq.

relèvent du déni. Le stratagème de don Raphaël est certes remarquable mais l'édification d'une néo-réalité est surtout efficace en raison de l'imperception du vieillard qui ne voit pas l'in vraisemblance manifeste du récit de don Raphaël : pourquoi des voleurs, après avoir dépouillé le « véritable » Pedro de la Membrilla, auraient-ils commis l'imprudenc e de laisser à celui-ci le temps de se présenter à lui, pour *ensuite* seulement tenter de se faire passer pour son futur gendre ?

Il faut aller plus loin : ce que montre Lesage, c'est que la dupe s'aveugle non pas malgré l'évidence, mais *par cette évidence même*, et en raison de son caractère proprement aveuglant. Les supercheries, dans *Gil Blas*, reposent le plus souvent, en effet, sur un principe analogue à celui de la fameuse « lettre volée » chère à Edgar Poe et à Lacan. En témoigne notamment l'étrange propension des fourbes dans *Gil Blas* à exhiber leur propre mascarade. Jacques Proust a justement relevé ce point en parlant notamment d'une « sursignification » du travestissement chez tous les imposteurs : « il paraît tout à fait étrange que [les personnages] qui usent du travesti à *dessein* soient si inconsiderés dans leurs effets. [...] On dirait qu'ils prennent plaisir à outrer leur composition, à rendre leur travesti *sursignifiant*. Ainsi Fabrice déguisé en alguazil [...]. Tout autre que *Gil Blas* reconnaîtrait d'emblée le faux policier à la surcharge même du déguisement : le postiche couvre 'la moitié du visage', la garde à l'épée a 'pour le moins trois pieds de circonférence' »¹⁰.

Tout se passe en réalité comme si, pour les fourbes de Lesage, il n'y avait pas de masque plus habile que celui qui consiste à ne pas se cacher. Car ce phénomène de « sursignification » n'est pas seulement vestimentaire. Les mensonges mêmes que les fourbes profèrent thématisent souvent la tromperie qu'ils sont en train d'accomplir. A don Lope de Velasco lui demandant ce qu'il lui en a coûté pour conquérir doña Clara, don Mathias répond : « moins que rien » (p.163). On ne saurait mieux dire de cette conquête purement imaginaire. De même, Camille s'amuse-t-elle à mettre en garde *Gil Blas* contre les nombreux « fripons » qui sévissent à Valladolid. Le narrateur ne manque pas de souligner ironiquement la pertinence d'un tel discours¹¹. Manière, bien entendu, de souligner l'aveuglement complet de la dupe et d'entretenir une connivence avec le lecteur aux dépens du jeune *Gil Blas*. Mais, pour le fourbe, il ne s'agit pas seulement d'un jeu gratuit destiné à pimenter la supercherie : la mascarade semble trouver son efficacité suprême dans le mouvement même de son exhibition.

Ainsi, le parasite de Peñaflor se présente-t-il à *Gil Blas* en des termes qui, à bien les entendre, énoncent la vérité même de ce qu'ils déniaient : « Seigneur écolier [...], *je viens d'apprendre que vous êtes le seigneur Gil Blas de Santillane*, l'ornement d'Oviedo et le flambeau de la philosophie » (p.27). De fait, l'écornifleur ignorait évidemment, l'instant d'avant, jusqu'à l'existence de *Gil Blas* et ne connaît ses « qualités » que dans la mesure où ce dernier s'en est imprudemment vanté devant l'hôte Corcuélo. Cette propension du menteur à dire la vérité de son mensonge peut prendre la forme du lapsus, comme c'est le cas du fripier : « Je me contente de la livre pour sol, je veux dire, du sol pour livre. Grâce au ciel, j'exerce rondement ma profession. » (p.64). Mais, le plus souvent, il ne s'agit pas d'une bévue. On soulignera, par exemple, la force illocutoire du discours que tient Ambroise à Gaspard, le domestique de Samuel Simon : « *vous voyez en moi un inquisiteur nommé par le Saint-Office pour informer contre Samuel Simon, que l'on accuse de judaïser* » (p.303). La manière dont Ambroise décline son identité manifeste le processus

¹⁰ J. Proust, « Lesage ou le regard intérieur », p.95.

¹¹ « Ce discours n'était que trop véritable » (p.68).

de persuasion sur lequel repose l'imposture : par cet acte de langage, Ambroise tout à la fois désigne sa propre ruse (ce qui vaut comme un clin d'œil à son auditoire, et par delà, au lecteur) et déclenche le mécanisme de l'illusion.

Plus fondamentalement, le fabricant d'illusions désigne son masque parce qu'il joue sur l'attente de l'autre, et se conforme au désir (pas nécessairement conscient) de la dupe. Ainsi, la source de l'aveuglement du vieux Moyadas n'est autre que la dette morale qu'il a contractée à l'égard de don Raphaël, qui lui a sauvé la vie. Le vieil homme paie imprudemment son sauveur d'un récit qui permet à don Raphaël de se mouler dans une empreinte (celle du gendre attendu) dont il n'a plus qu'à combler le vide. C'est le désir que son sauveur soit aussi son gendre qui aveugle Moyadas et dicte son rôle à l'imposteur. D'où le fait que ce dernier puisse aller jusqu'à avouer qu'il a usurpé l'identité de Pedro de la Membrilla : « Il faut vous faire un aveu sincère. *Je ne suis point fils de Juan Velez de la Membrilla.* » (p.258). L'énoncé vrai est paradoxalement source d'une illusion superlative. La virtuosité de la supercherie chez don Raphaël ne doit pas faire oublier que son mode le plus habile de masquage consiste à ne pas se dissimuler. Comme dans la fameuse *Lettre volée* d'Edgar Poe, l'imposture trouve comme meilleur moyen de se cacher le fait de se dévoiler. « J'ai revêtu une fausse identité » dit en substance don Raphaël, qui désigne sa supercherie comme telle et la redouble en se faisant passer pour un prince italien : « Je vous dirai pourtant que je me suis secrètement reproché la supercherie que je vous ai faite ; *mais j'ai cru que vous me la pardonneriez quand je vous la découvrirais*, et quand vous sauriez que je suis un prince italien qui voyage *incognito*. » On se trouve ici devant une forme particulièrement retorse du fameux paradoxe du menteur : en disant « j'ai menti », don Raphaël tout à la fois dit la vérité et se donne les moyens de prolonger une supercherie qui s'élabore dans le mouvement même de son exhibition. C'est lui qui prononce les mots de « supercherie » et de « stratagème », et lorsqu'il se définit comme un « prince italien qui voyage incognito », il prononce moins un pur mensonge qu'un énoncé énigmatique qu'il convient de décrypter : fils de la comédienne Lucinde, son ascendance princière n'est pas exclue ; et son errance picaresque peut aisément se définir comme « voyage *incognito* ».

Avec la sultane Farrukhnaz, don Raphaël dévoile d'ailleurs une nouvelle identité : non plus celle d'un « prince italien » mais celle du « fils d'un grand d'Espagne ». Les circonstances de ce nouveau « mensonge » valent d'être rappelées :

« Soyez donc sincère, dit la sultane, et m'avouez que vous êtes un jeune homme de bonne maison. Effectivement, madame, lui répondis-je, il me siérait mal de payer vos bontés de dissimulation. *Vous voulez absolument que je vous découvre ma qualité.* Il faut vous satisfaire. Je suis fils d'un grand d'Espagne. *Je disais peut-être la vérité.* Du moins la sultane le crut ; et s'applaudissant d'avoir jeté les yeux sur un cavalier d'importance, elle m'assura qu'il ne tiendrait pas à elle que nous ne nous vissions souvent en particulier. » (p.268).

Ce que remet en question le discours de don Raphaël narrateur, c'est au fond la notion même de vérité, qui devient inatteignable et vaine. L'idée de vérité étant abolie, celle d'une apparence trompeuse perd du même coup toute signification. D'autant que ce récit remet en cause de manière plus décisive encore la responsabilité du discours fallacieux. Valère, chez Molière, innocentait déjà sa pratique de la flatterie en attribuant sa responsabilité morale à la dupe : la faute en reviendrait non pas à « ceux qui flattent, mais [à] ceux qui

veulent être flattés »¹². Lesage va plus loin : il suggère clairement, en l'occurrence, que le menteur répond non pas seulement à une attente mais à une véritable injonction de la dupe. C'est elle qui, en un sens, est *l'auteur* du mensonge dont elle est la victime. Le phénomène est particulièrement manifeste dans ce cas, mais il se laisse percevoir dans de nombreux autres épisodes. Doña Eufrosia ne fait, elle aussi, que se conformer à l'attente de don Gonzale. On pourrait même parler d'une instrumentalisation du fourbe tant son rôle lui est, à bien des égards, dicté par la dupe. C'est vrai de cet épisode du livre IV, mais cela éclaire aussi la supercherie de Merida ainsi que la duperie initiale du parasite de Peñaflor : ce dernier ne fait que remplir le rôle attendu par Gil Blas dont le désir d'être reconnu comme disputeur et philosophe en dehors d'Oviedo l'a visiblement conduit à en dire plus sur lui-même à Corcuero que la modestie et la prudence ne l'exigeaient.

Dès lors, nul besoin de créer des artefacts sophistiqués pour plonger la dupe dans l'illusion. Ainsi, pour semer la discorde entre don Luis Pacheco et Isabelle, doña Aurore, sous l'identité de don Félix, donne-t-elle à lire le véritable billet d'Isabelle, qu'elle a intercepté, à son destinataire réel, don Luis. Nulle fabrication d'un faux ni d'un quelconque simulacre ici : en se désignant fictivement comme le destinataire du billet, don Félix (*alias* Aurore) réussit à persuader don Luis Pacheco qu'Isabelle le trahit. Pas un mot de la lettre d'Isabelle n'est changé : il suffit à « don Félix » de prétendre que la lettre lui est adressée (ce que permet l'ambiguïté référentielle du pronom « vous »). La finesse du fabricant d'illusions ne consiste pas à élaborer une « illusion positive » (un billet forgé) mais à organiser les perceptions du point de vue de l'autre, à manipuler les « cadres de l'expérience » de ce dernier (pour reprendre les termes d'E. Goffman), en préparant chez lui, à l'avance, un travail du sens. Là encore, l'efficacité du processus est totale, comme l'atteste le retour de la formule paradoxale de l'aveuglement dans la bouche de don Luis : « *Je vois bien* qu'[Isabelle] n'est qu'une coquette digne de tout mon mépris » (p.211).

L'aveuglement est tel, en l'occurrence, qu'il conduit don Luis à écrire une lettre qui lui est en réalité « dictée » dans ses grandes lignes par Aurore : dépossédé de sa parole, il trace des caractères qui lui sont inspirés par un dépit sans fondement. A son insu, il se fait souffler son texte par doña Aurore qui exerce sur lui une prise de contrôle occulte (l'épisode a pu inspirer à Laclos la lettre fameuse que Valmont se laisse dicter par la Merteuil et adresse à la Présidente de Tourvel). Naturellement, la lettre étonne Isabelle, et la stupéfie. On notera cependant que la jeune femme se « défie », elle, « du rapport de ses yeux », alors que don Luis, lui, ne s'est nullement défié du rapport des siens en lisant le billet prétendument adressé au faux don Félix. Le problème est que cette défiance ne peut en rien la désaveugler puisque le billet n'est pas forgé¹³. Le mensonge que Gil Blas invente pour expliquer à Isabelle ce billet de rupture inintelligible pour elle est également remarquable en ce qu'il énonce, à mots à peine couverts, la vérité de la supercherie : « Madame, lui dis-je, mon maître a tort assurément. Mais *il a été en quelque façon forcé de le faire*. Si vous me promettiez de garder le secret, *je vous découvrirais tout le mystère* » (p.213). Une fois encore, l'énoncé du dévoilement est le moyen de l'aveuglement : Gil Blas dévoile, en effet, au prix d'un léger déplacement, la vérité du stratagème de doña Aurore :

¹² *L'Avare*, I, 1.

¹³ Se pose, dès lors, la question du ressort profond qui, chez don Luis, explique cet aveuglement : sans doute faut-il le relier à la dévaluation de l'objet par *l'alter ego*, le faux don Felix : un gentilhomme ne doit faire aucun cas d'une Isabelle, fille d'un vieux professeur de droit...

« Un moment après votre lettre reçue, il est entré dans notre hôtel *une dame couverte d'une mante des plus épaisses*. Elle a demandé le seigneur Pacheco, lui a parlé quelque temps en particulier ; et, sur la fin de la conversation, j'ai entendu qu'elle lui a dit : Vous me jurez que vous ne la reverrez jamais. Ce n'est pas tout. *Il faut, pour ma satisfaction, que vous lui écriviez tout à l'heure un billet que je vais vous dicter*. J'exige cela de vous. Don Luis a fait ce qu'elle désirait, puis, me mettant le papier entre les mains : Informe-toi, m'a-t-il dit, où demeure le docteur Murcia de la Llaña, et fais adroitement tenir ce poulet à sa fille Isabelle. »

S'énonce ici, quasiment en toute lettre, la vérité d'une situation qui échappe totalement non seulement à Isabelle mais à don Luis lui-même : le billet lui a bien été soufflé par une rivale masquée, mais il ne s'en doute pas.

Ce qui interdit, enfin, de réduire la leçon de *Gil Blas* à celui d'une démystification des apparences trompeuses, c'est le fait qu'il s'agit là d'un topos qui est, en lui-même, source d'aveuglement dans le roman. Lesage ne cesse de souligner que loin d'être le moyen de la lucidité, ce lieu commun a partie liée avec l'illusion. Le parcours de Gil Blas oscille, en effet, entre une totale absence de méfiance à l'égard des apparences au début de ses aventures et la méfiance la plus extrême par la suite. Le roman montre que ces deux attitudes ne sont pas plus légitimes l'une que l'autre. A plusieurs reprises, l'erreur de Gil Blas consiste à se défier indûment des apparences. C'est à tort par exemple qu'il croit percevoir une feinte dans l'apparence tranquille de don Bernard, soupçonné d'être un espion du Roi de Portugal : « je le vis marcher dans la rue avec un air d'assurance qui confondit d'abord ma pénétration. *Loin de me rendre toutefois à ces apparences, je m'en défiai* ; car il n'avait point en moi un juge favorable. Je songeai que son allure pouvait fort bien être composée. Je m'imaginai même qu'il n'était resté chez lui que pour prendre tout ce qu'il avait d'or ou de pierreries, et que probablement il allait, par une prompte fuite, pourvoir à sa sûreté. » (p.130). On a déjà souligné par ailleurs l'erreur d'appréciation de Gil Blas chez la marquise de Chavès lorsqu'il croit avoir décelé derrière son apparente vertu une perversion sexuelle.

Dans *Le Mariage de vengeance*, Enrique, de son côté, invoque des « apparences trompeuses » pour se justifier devant Blanche de ce qu'elle prend pour une trahison de sa promesse de l'épouser (« ce malheureux prince, plus épris que jamais de Blanche, souhaitait de l'entretenir pour *la rassurer contre les apparences qui le condamnaient* », p.199). Se croire la victime d'apparences trompeuses le conduit en réalité à s'aveugler sur sa responsabilité dans le désastre : le blanc-seing qu'il a signé était bel et bien ambivalent et c'est bien lui qui fait preuve d'un irréalisme coupable et d'une ambiguïté sur l'objet de son désir, qu'il ne reconnaît qu'au moment du couronnement, lorsqu'il se dit « partagé entre [Blanche] et l'intérêt de sa gloire »¹⁴.

Le discours du dévoilement peut même conduire à son contraire, et le topos des apparences trompeuses consacrer un parfait aveuglement. En témoigne exemplairement le discours de don Gonzale Pacheco à Gil Blas qui vient de lui révéler la duplicité d'Eufrasie : « Je suis persuadé que mon intérêt seul te touche, et je t'en sais bon gré ; mais

¹⁴ « Il ne pouvait se résoudre à quitter Blanche, et, partagé entre elle et l'intérêt de sa gloire, il fut assez longtemps incertain du parti qu'il avait à prendre. Il se déterminait pourtant et crut avoir trouvé le moyen de conserver la fille de Siffredi sans renoncer au trône » (p.194). Pour une analyse de cette ambiguïté de la conduite d'Enrique, on se reportera à l'étude d'Elisabeth Lavezzi, « La coulisse et le tableau: à propos d'une description de tableau dans *Gil Blas* (IV, 3 -4) », *Les Cahiers Forell*, n°9, 1998, p. 67-94.

les apparences sont trompeuses ; peut-être n'as-tu pas vu effectivement ce que tu t'imaginais voir ; et, dans ce cas, juge jusqu'à quel point ton accusation doit être désagréable à Eufrasie ! » (p.227). Il est remarquable que cette illusion de don Gonzale ne soit pas condamnée par le narrateur : c'est le zèle de Gil Blas à le désabuser qui est au contraire jugé sévèrement. Don Gonzale ne demande au fond qu'à être bien trompé. Il n'est d'ailleurs pas seul dans son cas : don Mathias demande à son intendant de le laisser se ruiner « sans qu'il s'en aperçoive » (p.139) et Béatrix « ravie à son âge de voir un jeune homme à ses troussees, ne se souci[e] guère d'être trompée » par Gil Blas « pourvu qu'[il] la tromp[e] bien. » (p.225).

Ce qui est critiqué dans le texte de Lesage, ce n'est pas l'aveuglement mais au contraire l'acharnement moraliste qui vise à arracher les masques et dévoiler les vices déguisés. L'épisode de don Gonzale le prouve : le geste de la démystification ne comporte aucun bénéfice. Il rend seulement plus coûteux le maintien de l'aveuglement. Après la lecture hégélienne pratiquée naguère par Cécile Cavillac¹⁵, on pourrait proposer une lecture nietzschéenne de *Gil Blas* qui permettrait de souligner l'écart entre Lesage et la tradition moraliste dont il s'inspire. Nietzsche, on le sait, assigne une origine morale à la notion de vérité : l'acharnement à dévoiler est rapporté à l'idée d'un mal moral, d'une faute à expier. Le geste du dévoilement accompli par Gil Blas lorsqu'il démasque tour à tour « l'originalité » ou les « vices » de nombre de ses maîtres reproduit le processus d'exhibition propre à la satire et au texte moraliste. Il semble que Gil Blas ait soif de dévoiler et de juger, mais, le plus souvent, ce désir est déçu, soit que ce dévoilement entraîne paradoxalement son châtement, soit que la « vérité » qu'il pensait découvrir derrière les apparences ne corresponde nullement à son attente. Dans les deux cas, c'est la validité même du topos des apparences trompeuses qui se trouve remise en cause, puisqu'il ne fonctionne tout au plus qu'à un second degré qui rend sa pertinence problématique. De proche en proche, c'est la possibilité même de juger qui est mise en question : il n'y a plus de vérité mais seulement des apparences. Lesage ne cesse de construire des personnages injugeables, et qui n'ont pas à être jugés, qui se déroberont à tout jugement possible.

Ainsi le cliché des apparences féminines trompeuses est-il subtilement affirmé et déjoué tout à la fois, en particulier dans la comédie élaborée par doña Aurore. Don Luis s'étonne de la réaction supposée d'Isabelle à la lettre qu'il lui a adressée : « Pour moi, je ne reconnais point Isabelle à ces traits-là. Il faut qu'elle ait changé de caractère pendant mon absence. » La suite de la scène demande une lecture attentive :

« J'aurais jugé d'elle aussi tout autrement, reprit Aurore. *Convenons qu'il y a des femmes qui savent prendre toutes sortes de formes.* J'en ai aimé une de celles-là, et j'en ai été longtemps la dupe. Gil Blas vous le dira, elle avait un air de sagesse à tromper toute la terre. Il est vrai, dis-je en me mêlant à la conversation, que *c'était un minois à piper les plus fins.* J'y aurais moi-même été attrapé.

Le faux Mendocce et Pacheco firent de grands éclats de rire en m'entendant parler ainsi ; l'un à cause du témoignage que je portais contre une dame imaginaire, et l'autre riait seulement des termes dont je venais de me servir. Nous continuâmes à nous entretenir *des femmes qui ont l'art de se masquer* ; et le résultat de tous nos

¹⁵ Voir en particulier : « La dialectique du service dans *Gil Blas* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. LXXXIX, n°4, 1989, p. 643-660 ; et « Les petits-maîtres et le valet-maître », in *Lesage écrivain (1695-1735)*, J. Wagner (éd.), Amsterdam -Atlanta, Rodopi, 1997, p.209-218.

discours fut qu'Isabelle demeura dûment atteinte et convaincue d'être une franche coquette. » (p.214).

Discours presque vertigineux tant il est paradoxal : son énoncé est à la fois disqualifié par les circonstances de son énonciation (le lecteur sait bien que l'inconstance et la coquetterie d'Isabelle sont purement chimériques) et validé dans l'acte même de cette énonciation¹⁶. Il suffit de substituer au nom d'Isabelle celui d'Aurore pour que ces propos, totalement fallacieux dans leur sens manifeste, retrouvent une évidente pertinence. Une nouvelle fois, le discours du fourbe donne à la dupe la clef de la supercherie : il ne lui dissimule pas la « vérité » ; il l'affiche au contraire au prix d'un subtil déplacement (« il y a des femmes qui savent prendre toutes sortes de forme », dit Aurore, qui sait évidemment de quoi elle parle). Ce qui provoque le rire de la jeune femme, c'est non seulement de se reconnaître dans les termes de Gil Blas (« un minois à piper les plus fins »), mais de voir que ce dernier sait, à son exemple, faire fonctionner le mécanisme paradoxal de l'illusion. La connivence entre maître et valet se prolonge dans celle qui unit Lesage à son lecteur : c'est le perpétuel affleurement de la vérité dans le discours mensonger qui, par delà leur caractère conventionnel, rend ces supercheries non seulement plaisantes, mais efficaces et troublantes.

La validité du schème de l'apparence trompeuse est contestée aussi dans l'épisode qui met en scène la sultane Farrukhnaz, dans le récit de don Raphaël. Le topos est en effet invoqué par la jeune femme lorsque le sultan la surprend en compagnie de celui dont elle a fait son amant :

« Seigneur, avant que vous prononciez mon arrêt, daignez m'écouter. *Les apparences sans doute me condamnent*, et je semble vous faire une trahison digne des plus horribles châtements. J'ai fait venir ici ce jeune captif ; et, pour l'introduire dans mon appartement, *j'ai employé les mêmes artifices dont je me serais servie si j'eusse eu pour lui un amour violent*. Cependant, et j'en atteste notre grand prophète, malgré ces démarches, je ne vous suis point infidèle. J'ai voulu entretenir cet esclave chrétien pour le détacher de sa secte, et l'engager à suivre celle des croyants. J'ai trouvé en lui une résistance à laquelle je m'étais bien attendue. J'ai toutefois vaincu ses préjugés, et il vient de me promettre qu'il embrassera le mahométisme. » (p.269)

D'être le subterfuge qui permet la dérobaude de la favorite, l'énoncé selon lequel les apparences sont trompeuses perd naturellement toute valeur. Loin d'être l'expression du dévoilement, la dissociation entre l'être et le paraître devient le principe même du leurre. Le récit de Farrukhnaz est évidemment une reconstruction et une mystification. Mais il s'agit moins pour elle de faire apparaître ce qui n'est pas que de faire disparaître ce qui littéralement « saute aux yeux ». Le récit *a posteriori* est le moyen qu'elle se donne pour manipuler non pas la « réalité » mais le champ perceptif du sultan : les perceptions ne sont leurrantes que parce que l'ensemble du système de signification est truquée par

¹⁶ On soulignera au passage que cette complexité du discours d'Aurore relativise considérablement la portée du jugement misogyne que porte le narrateur quelques pages plus loin à propos d'Eufrasia : « J'étais surpris de voir [une femme galante] modeste en apparence, sans faire réflexion que ces créatures savent se composer de toutes les façons, et se conformer au caractère des gens riches et des seigneurs qui tombent entre leurs mains. [...]. Ce sont de vrais caméléons qui changent de couleur suivant l'humeur et le génie des hommes qui les approchent » (p.223).

Farrukhnaz. La stratégie de la favorite est, en fait, analogue à celle du « Chat botté » dans le conte de Perraut : elle consiste à faire advenir ce qui a été énoncé au préalable, autrement dit à poser un signifié en attendant de lui créer un référent (de fait, don Raphaël sera obligé de se convertir à l'Islam).

On peut accorder à ce discours de Farrukhnaz une valeur emblématique : il manifeste exemplairement le pouvoir leurrant des signes. On se trouve ici devant une conception rhétorique du langage qui fait écho en particulier à la théorie pascalienne du signe. La croyance d'une transparence du signe aux choses est aussi, on le sait, possibilité de tromperie infinie : le monde du langage se déploie en écran devant l'univers des choses, d'autant plus mensonger et séduisant qu'il en est l'imitation visible¹⁷. La suite immédiate de l'épisode, tel que le relate don Raphaël, confirme d'ailleurs le caractère exemplaire du discours de la favorite : « on me revêtit d'un habit à la turque. Je fis tout ce qu'on voulut, sans que j'eusse la force de m'en défendre. Ou pour mieux dire, je ne savais ce que je faisais, dans le désordre où étaient mes sens. » (p.269). En introduisant la fiction *a posteriori* d'un conflit psychique, qui postule non seulement une moralité mais une cohérence interne de son être, don Raphaël transpose dans sa narration le discours leurrant de la sultane qu'il vient de dévoiler dans son récit. Son discours consiste, en effet, à dire que les apparences sont trompeuses : « Vous vous imaginez bien que, si j'assistais aux prières que les musulmans font dans leurs mosquées, et remplissais les autres devoirs de leur religion, ce n'était que par pure grimace. Je conservais une volonté déterminée de rentrer dans le sein de l'Église ». Ce discours rétrospectif, typique de la narration à la première personne, est fortement suspect de tartuferie. Le recours au cliché (« rentrer dans le sein de l'église »), l'insistance sur les jugements totalement improbables que l'énonciateur feint de supposer chez son auditoire (« vous vous imaginez bien »), tout invite le lecteur à ne pas accorder le moindre crédit à cette duplicité factice, qui se désigne presque ostensiblement comme une reconstruction *a posteriori*. Le confirme amplement d'ailleurs la justification que don Raphaël donne de sa conduite lorsque sa mère, Lucinde, se scandalise de son « habillement » mahométan : « Au lieu de vous révolter contre mon turban, regardez-moi plutôt comme un acteur qui représente sur la scène un rôle turc. Quoique renégat, je ne suis pas plus musulman que je l'étais en Espagne ; et *dans le fond* je me sens toujours attaché à ma religion. » (p.272). En réalité, la continuité profonde que don Raphaël postule dans son être est purement rhétorique. Sa conversion à la religion musulmane n'est ni sincère ni mensongère : elle s'impose à don Raphaël comme un moment de son existence qui n'a ni plus ni moins d'authenticité qu'un autre.

Au moment de quitter sa défroque d'ermite, don Raphaël a cette formule remarquable : « Je vais me montrer *sous une nouvelle forme* » (p.245). L'énoncé est à entendre *stricto sensu*. Il ne s'agit nullement pour don Raphaël de montrer son « vrai visage » : celui que Gil Blas découvre avec stupéfaction n'est que l'une des « formes » possibles de don Raphaël. Littéralement, dans *Gil Blas*, l'habit fait le moine. Dans cet univers vidé de toute substance, on est ce qu'on paraît. Tel est bien ce qui achève de déjouer le topos des apparences trompeuses : le faussaire ne saurait être réduit à un simple copieur, ni à un menteur, parce que ce qui est faux, ce n'est pas seulement la copie, mais déjà le modèle. Ainsi de l'ermite : s'il peut être contrefait, c'est qu'il est déjà frappé de facticité. J. Proust l'a justement observé, la « trouvaille » de Lesage est d'avoir donné le portrait du faux ermite *avant* celui du vrai, feu don Juan de Solis : « or, ces deux portraits se superposent de

¹⁷ Voir Louis Marin, *La Critique du discours ; sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris, Minuit, 1975.

façon troublante [...]. La copie et l'original se ressemblent si bien que le lecteur pourrait à bon droit se demander s'ils ne se valent pas¹⁸. » Don Raphaël ne fait-il pas peser un soupçon de facticité sur l'anachorète qui désire faire envoyer, après sa mort, son rosaire et ses sandales à l'évêque de Cuença ? « Cela nous semblât blesser l'humilité, et nous paraissait d'un homme qui voulait trancher du bienheureux. Peut-être aussi n'y avait-il là-dedans que de la simplicité. C'est ce que je ne déciderai point. » (V, 1, p.292). Cette indécision ironique renvoie en profondeur au caractère *indécidable* de la frontière entre l'apparence et la réalité. Si un larron tel que don Raphaël peut aisément se glisser dans la défroque d'un ermite et en reproduire le langage, c'est que la copie et l'original sont absolument interchangeables.

La valeur « métafictionnelle » de ces fables où le sujet s'invente sans cesse une nouvelle identité semble évidente. Elle invite à s'interroger sur le fonctionnement même du texte et sur la leçon du roman. Que les apparences soient trompeuses, n'est-ce pas, tout d'abord, un énoncé sous-jacent à l'ensemble de la narration de Gil Blas ? Par delà la discontinuité de ses rôles, par delà la succession hasardeuse et parfois contradictoire de ses attitudes, Gil Blas invoque régulièrement un moi plus profond qui préserverait l'unité de son être. Qu'on en juge notamment par la fin du roman de 1715 : après avoir visiblement tenu son rôle sans aucune réticence dans la supercherie dont est victime le juif Samuel Simon (il souligne même la gaieté et la bonne humeur qui préside au déguisement méticuleux de tous les personnages qui s'appêtent à tenir leur rôle), il se fait ensuite l'écho des remords de don Raphaël : « quoique vous m'avez vu faire le personnage d'alguzil dans la comédie de Samuel Simon, ne vous imaginez pas que ces sortes de pièces soient de mon goût. Je prends le ciel à témoin qu'en jouant un si beau rôle, je me suis dit à moi-même : ma foi, monsieur Gil Blas, si la justice venait à vous saisir au collet présentement, vous mériteriez bien le salaire qui vous en reviendrait. » (p.307). On reconnaît dans ce discours la même argumentation que lorsque Raphaël justifie sa conversion : l'ostensible facticité de ce monologue reconstruit *a posteriori* souligne la logique fallacieuse de l'argument du « for intérieur ». Nulle continuité profonde ne relie les différents rôles du sujet Gil Blas. Celui-ci n'est que la série projective d'une même instance qui n'existe pas hors de ses métamorphoses. Dès lors, il n'y a plus ni vérité, ni apparence.

Sans doute Gil Blas apprend-il, dans les six premiers livres, que bien des apparences sont trompeuses. Mais, plus profondément, le roman de Lesage montre aussi que cette croyance en un au-delà des apparences est un mythe : le motif du *theatrum mundi* n'a plus pour finalité de dénoncer un monde d'apparences « décevantes ». Nulle intention rectificatrice n'est perceptible non plus : aucune force régulatrice ne vient, comme chez Molière, démasquer et punir les imposteurs. Le narrateur lui-même ne cherche nullement à remplir cette fonction. Le roman de Lesage nous fait certes entrer dans les coulisses d'une théâtralité généralisée. Mais il ne s'agit pas pour lui d'accomplir le geste du moraliste qui arrache les masques, dissipe les illusions et éclaire les aveugles.

Lire dans l'*Histoire de Gil Blas* une leçon morale incitant à ne pas se laisser abuser par les apparences conduirait d'ailleurs à supposer une étrange incohérence entre la forme et la signification du texte. Est-il besoin de souligner que le plaisir d'être bien trompé, explicite, on l'a vu, dans la bouche de plusieurs personnages, a d'évidents prolongements dans le registre de la fiction ? De même que tromper les yeux est la fin de la peinture à

¹⁸ J. Proust, « Lesage ou le regard intérieur », p.97.

l'âge classique, il semble clair que, pour Lesage, la fiction ait pour objet essentiel de charmer un lecteur tout aussi avide d'illusions que don Gonzale ou Beatrix. S'il fallait absolument dégager une leçon du roman de Lesage, sans doute y aurait-il plus de légitimité à évoquer certains préceptes sceptiques de la première moitié du XVII^e siècle visant à une réhabilitation de l'artifice, de l'illusion et de l'affabulation. L'ingéniosité à se tromper soi-même, dont un *La Mothe Le Vayer* fait l'éloge paradoxal en tant qu'elle offrirait une satisfaction essentielle à l'esprit de l'homme, « animal philomythe »¹⁹, et dont Lesage multiplie les manifestations à l'intérieur même de son roman, ne trouve-t-elle pas dans la fiction lesagienne à la fois un terrain d'élection et un miroir réfléchissant. Dès lors, la seule vérité, dans *Gil Blas*, ne saurait être que du côté de la fable entendue comme réponse à une aspiration fondamentale à s'en faire accroire et du côté de la métamorphose entendue comme manifestation d'une puissance du faux qui abolit les frontières entre l'être et le paraître. La vérité, semble dire Lesage, n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite : elle doit être créée.

Christophe Martin
Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3

¹⁹ Voir *La Mothe Le Vayer, Prose chagrine*, Genève, Slatkine reprints, 1970, vol. I, p.534 ; et *Opuscules. Du mensonge, ibid.*, p.478.