

**Jouvence du récit:
les métamorphoses d'Agathe dans *Francion***

**par
Catherine J. Spencer**

«Le lieu du plaisir textuel n'est pas le rapport du même et du modèle (rapport d'imitation) mais seulement celui de la dupe et du même (rapport de désir, de production).»

R. Barthes, *Le plaisir du texte*.

Lorsque Francion reproche à Agathe, la vieille entremetteuse qui pourvoit à ses plaisirs parisiens, de lui avoir fait «gagner chez Janeton» un mal rebelle aux remèdes, il s'attire, vertement, cette réponse: «Quand cela seroit, [...], vous ne m'en devriez point imputer de faute: aussi vray que voilà la chandelle de Dieu, la petite effrontée m'avoit juré qu'elle estoit plus nette qu'une perle d'or riant» (94).

On dira qu'on a affaire à un de ces jeux de mots dont Sorel s'est plu à égayer son texte: la perle rieuse ferait écho à «l'os vide» («l'Ovide»), maigre pitance dont n'a que faire un écolier à l'esprit neuf et au ventre creux; écolier qui se satisferait bien plutôt, comme il le souligne lui-même, d'un «os plein» (196).

A y regarder de plus près, cependant, les deux calembours ne sont nullement assimilables: dans l'un, la substitution préserve, à la fois, sens et pertinence: un «os vide» —ou son contraire, un «os plein» —ça veut dire quelque chose; et ça veut spécialement dire quelque chose dans le cas d'un jeune, vorace trublion qui, au seuil de pesantes années d'étude, a faim, dans tous les sens du terme, de «substantifique moëlle». Mais «une perle d'or riant», ça ne veut, manifestement, rien dire. L'expression semble, en fait, à la limite de l'incohérence: il est impossible, même au prix des acrobaties sémantiques les plus contournées, d'accorder «perle» avec «or» et «perle d'or» avec «riant». La réponse d'Agathe s'affiche comme dénuée de sens; et pourtant, elle est à prendre au sérieux, car la

vieille entremetteuse — autre différence d'importance avec les variations joueuses sur l'Os et le Poète — ne plaisante pas. Pour preuve, la sévérité, quelque peu cassante, avec laquelle elle rejette, comme nulle et *non* avenue, la rectification proposée par le Gentilhomme: «Vous voulez dire d'Orient, interrompit le Gentilhomme. Il n'importe comment je parle, pourvu que l'on m'entende, répondit Agathe» (94).

«Il n'importe comment je parle, pourvu que l'on m'entende»: énoncé des plus énigmatiques, d'allure à la fois simpliste et sibylline, qui va, dans son laconisme péremptoire, à l'encontre des évidences les plus communément admises quant au fonctionnement du langage. Nul besoin d'en référer ici aux recherches de pointe en Nouvelle Linguistique (*L'Énonciation de la subjectivité dans le langage; Les interactions verbales, q.v.*) (dont on sait qu'elles ne cessent de réaffirmer l'importance cruciale du *dire* dans la production du sens et l'interprétation de ce qu'on dit). Nul besoin, parce que l'énoncé est justiciable, en principe, du plus commun des «bon sens»: de toute évidence, selon qu'on *prononce* «or riant» ou «Orient», on ne *dit* pas la même chose, et on ne donne pas la même chose à «entendre» au récepteur/allocutaire engagé dans l'échange. La référence à «l'Orient» — qui dénote plutôt, d'après le dictionnaire, l'éclat que la pureté — semble conventionnelle à propos des perles (encore qu'il soit difficile de juger si elle s'était déjà banalisée à l'époque); elle est, à tout le moins, assez banale pour que le Gentilhomme ne doute pas que ce soit ce qu'Agathe veut dire. En revanche, l'association sauvage de notations telles «perle», «or» et «riant» est, on l'a vu, sémantiquement absurde. Barthes dirait que c'est «un discours intenable» (70) (et pourtant tenu.) D'un côté, un cliché; de l'autre, un non-sens; ou, plus précisément, superposé, substitué au cliché, un non-sens. Dire, comme le fait Agathe, qu'il n'y a, de l'un à l'autre, aucune différence et qu'ils sont, à volonté, interchangeables, c'est radicalement subvertir le fonctionnement même du langage, c'est lui dénier toute valeur, en tant que véhicule à la fois de la production et de la communication du sens. Ce qu'Agathe veut dire, c'est précisément que le langage ne veut rien dire: peu importe comment l'on parle, c'est dans le «peu importe» que se loge le message. Ce qui est donné à «entendre», ce qui est essentiel à comprendre — «pourvu que l'on m'entende» —

c'est l'arbitraire du langage, assemblage aléatoire, composite et disparate que régente, artificiellement, la convention.

On voit comment la réécriture du cliché peut être à la fois coup de force et renouvellement; subversion du langage et exploration, libération du pouvoir des mots, au-delà, en dehors des formes communément admises.¹ Or, ces deux procédures — subversion et renouvellement — dont Agathe se fait ici l'agent (ou la voix) sont précisément ce qui caractérise l'inscription et le traitement du personnage dans le texte. Comme tentera de le montrer l'analyse qui suit, le personnage d'Agathe est le produit de la réécriture, étonnamment moderne, d'un topos qui parcourt toute la littérature des XVI^e et XVII^e siècles.

On sait assez combien est courant le motif dans la production romanesque aussi bien que théâtrale, du *Roman de la rose*² à *L'École des femmes*. Rien de plus prévisible et de plus banal que la silhouette, à la fois maléfique et grotesque, de l'antique maquerelle. Le personnage d'Agathe peut sembler, de prime abord, correspondre au topos — vieille défraîchie, sans logis ni vergogne, qui n'a d'autre ressource que de trafiquer des charmes de fausses vierges; il suffit, pourtant, de relire le second livre — qu'elle domine après y avoir fait son entrée — pour être frappé par une série d'anomalies qui rendent beaucoup plus problématique le s'atut du personnage.

D'entrée de jeu, Agathe s'affiche comme n'étant pas à sa place: à deux reprises, par hasard puis par choix, elle se trouve là où elle ne devrait pas être et d'où elle évince, au pied levé, l'héroïne de plein droit. Elle n'est pas à sa place dans les bras de Francion qui croit, en l'étreignant, étreindre Laurette — la vioille entremetteuse bénéficiant, en l'occasion, du fait que le «gentil baiseur» est encore en proie aux turbulences d'un «songe» particulièrement chargé. Elle n'est pas davantage à sa place dans le long récit qu'elle déroule devant Francion et le Gentilhomme, récit dont la première et majeure partie est exclusivement autobiographique; là encore ce sont les aventures de Laurette et non celles d'Agathe dont les narrataires — y compris nous, les lecteurs — attendaient le détail. Attendaient ou se croyaient en droit d'attendre car, etc'est

le plus surprenant, le texte accueille et amortit l'apparente digression/transgression avec le plus parfait naturel, comme s'il n'y avait rien de plus légitime, de plus *fondé*. Lorsque Agathe annonce que c'est à ses «jeunes amourettes» (96) qu'elle va, d'office, donner la priorité, personne ne bronche. Bien au contraire, s'il y a protestation — en dehors du tiède rappel à l'ordre qu'au milieu du récit Francion finalement s'autorise — ce sont des protestations de plaisir, «aise», jouissance procurées par le déploiement narratif: avant même qu'elle ne commence, le Gentilhomme «temoigna qu'il seroit fort joyeux d'entendre les contes qu'elle feroit qui ne pouvoient estre autres qu'agreables» (96). Francion, un peu plus loin, «respondit... à Agathe que la contenance qu'il tenoit ne procedoit que de l'aise qu'il sentoit de l'ouyr discourir avec tant de franchise [...] » (103); et lorsque finalement Agathe se tait, le texte célèbre la performance de «ceste gentille vieille» en soulignant combien «ceux qui l'avoient entendu discourir» étaient «tous satisfaits des facetieux contes dont elle les avoit entretenus» (135).

Même insistance sur le plaisir dans la scène sexuelle, insistance d'autant plus surprenante qu'il y a erreur sur la partenaire et que le texte ne se prive pas de souligner combien les charmes d'Agathe sont passablement décatis: la vieille, «tant elle [a] d'age», a «la pointe de ses attraits... toute esmoussée» (92). Quand elle sourit, elle montre «deux dents qui estoient demeurées en sa bouche, comme les carneaux d'une vieille tour que l'on a battue en ruyne» (93). Son corps est comparé à «quelque vieille peau de parchemin» qui «n'a rien qui ne soit capable d'amortir l'affection, et de resusciter la hayne» (93). Et pourtant, comme Francion le reconnaît lui-même un peu plus tard, la vieille donne autant de plaisir qu'elle en reçoit, autant sinon plus qu'une jeune en début de carrière: «il n'en faut point mentir, je prix paravanture autant de contentement avec la vieille, que j'eusse fait avec une jeune. Je l'ay depuis espruvé assez de fois» (216)

Cette scène d'ouverture où Francion se jette goulûment sur Agathe — flagrante méprise et apparent ratage qui se révèle, finalement, n'en être pas un — mérite qu'on s'y attarde davantage, en particulier pour y réévaluer les franches gaillardises qui peuvent passer pour de simples concessions au genre comique. Ce qui

frappe, en fait, dans la rencontre, c'est la généralisation du plaisir, l'immédiate propagation de la jouissance qui semble submerger aussi bien les partenaires que le témoin de l'échange. Dans la joyeuse indifférenciation³ qui en résulte, on finit par ne plus savoir — passez-moi le mot, j'ai la permission du texte— qui baise et qui est baisé: dès qu'il voit Francion se jeter sur Agathe, le Gentilhomme «se prit tellement a rire que tout son lict en trembloit aussi fort que si l'on eut fait dessus le doux exercice que la Nature a inventé pour croistre le monde» (92). De son côté, la vieille «baise» Francion «de bon courage» jusqu'à ce que le Gentilhomme interrompe leurs ébats en tirant «son gentil baiseur par le devant de sa chemise» (92). L'intimité du possessif («son gentil baiseur») prend d'autant plus de relief qu'il est associé, pour désigner le Gentilhomme, à une périphrase dont on soupçonnera l'innocence: «le compagnon de lict de Francion» (92). L'effet de brouillage se prolonge dans la description de «la plus aymable piece [du] corps de Francion], qui avoit froslé contre le ventre de ceste vieille et luy avoit causé un plaisir nompareil» (93). La polyvalence du pronom personnel —«luy avoit causé...»— convoque et cumule, simultanément, plusieurs référents: non seulement la vieille (le plus évident et immédiat), mais aussi le Gentilhomme (sujet de la phrase) et pourquoi pas, pour couronner le tout, Francion lui-même?

Généralisation, indifférenciation de la jouissance qui neutralise les traditionnelles oppositions: dehors/dedans, sujet/objet, identité/différence; comme si le contact avec Agathe suffisait à effacer toute limite, toute démarcation; comme si le corps d'Agathe était un espace à la fois offert, ouvert et multiple où s'abîment et se dissolvent les identités;⁴ comme si —on voit venir l'analyse— le corps d'Agathe était texte, un texte, *le* texte; corps textuel pourvoyeur de plaisir, quel que soit l'âge, le sexe ou l'origine sociale —et l'on mesure ici combien la figure de la traditionnelle maquerelle se renouvelle et prend tout son sens: l'agile, insaisissable «entremetteuse» dispensant la jouissance aux maîtres aussi bien qu'aux valets, circulant comme par magie —le texte lui-même souligne qu'elle «se remuoit» comme «par enchantement» (92)— entre la cour et les champs, jouissant dans l'un comme l'autre lieu, des mêmes, immémoriales prérogatives. Figure asociale, atopique et

anarchiste, agent déstabilisateur et fauteur de trouble, dans tous les sens du terme.

L'identification d'Agathe comme la figure du corps textuel se trouve elle-même inscrite dans le texte, de manière presque explicite et comme affichée (ici, encore, faut-il le souligner, modernité de l'œuvre de Sorel): en deux tirades successives et volubiles, Francion, reconnaissant en Agathe la peu affriolante partenaire de ses tout récents ébats, entreprend de la couvrir d'injures. La première bordée, adressée personnellement à la vieille, accumule, comme à plaisir, les notations les plus grossières, crues et concrètement répugnantes: «... apprends que je prenois ta bouche pour un retraits des plus salles, et qu'ayant envie de vomir j'ay voulu... ne jeter mes ordures qu'en un lieu dont l'on ne peut accroistre l'extreme infection. J'y eusse possible après deschargé mes excremens en te tournant le derriere...» (93). La seconde, adressée cette fois au Gentilhomme, met en œuvre, par contraste, toute une gamme d'allusions mythologiques: «ses cheveux serviroient plutost aux Demons pour entrainer les ames chez Pluton, qu'à l'Amour pour les conduire sous ses loix. Si elle subsiste encore au monde, c'est que l'on ne veut point d'elle en Enfer». (93) Ce qui frappe dans les deux morceaux, en dehors du fait qu'il s'y dit, sur deux modes différents, exactement la même chose, c'est précisément leur caractère à la fois artificiel et redondant: tout se passe comme si Francion, pris, dirait Barthes, d'un accès de «logorrhée» —et je n'insisterai pas sur la particulière pertinence du terme dans le contexte scatologique défini plus haut—brodait, librement et à plaisir, sur un motif proposé à titre d'exercice d'école. Performance qui affiche son caractère gratuit et distancié: l'une et l'autre des tirades sonnent comme si elles étaient, ostensiblement, *récitées*. L'identification d'Agathe et de sa véritable nature fait surgir dans le texte un débordement, déferlement langagier qui se proclame et s'exhibe comme «texte», au sens à la fois littéraire et théâtral du terme. Texte saturé qui détonne, qui immobilise et «troue» la narration, «vieille peau de parchemin» à la fois «bonne» —comme le dit Francion— à ménager et à combler les vides, les blancs: «Si j'ay touché à ton corps, c'est que je le prenois pour quelque vieille peau de parchemin que je treuvois bonne à torcher un trou ou ton nez ne mérite pas de fleurir» (93).

L'identification d'Agathe comme la figure du corps textuel fait justice d'une autre de ces anomalies relevées plus tôt: il n'y a pas, en réalité, substitution d'Agathe à Laurette, pas davantage éviction de Laurette par Agathe, pour la simple raison qu'il n'y a pas de différence entre Agathe et Laurette. La traditionnelle antithèse «Vieille-Vierge», avec les valeurs communément associées à chacun des termes — d'un côté, âge et expérience, de l'autre, jeunesse et pureté — se trouve liquidée: on prend, effectivement, autant de plaisir avec la vieille qu'avec la jeune, parce que la vieille et la jeune se fondent en une même figure, celle du corps textuel; or, le texte n'est ni vieux, ni jeune: il est sans âge, d'origine immémoriale et de nature perpétuellement renouvelée, puisque chaque lecture le déflore et le rajeunit à la fois. «Déflorer» n'est d'ailleurs pas le mot juste, car, comme Agathe en avertit très tôt Francion à propos de Laurette — objet sexuel/textuel — la virginité n'est qu'une de «ces imaginations» qu'il faut «s'oster» de l'esprit (95): il n'y a pas et ne saurait y avoir virginité du texte, puisqu'on ne dit et ne lit, irrémédiablement, que du déjà dit, du déjà lu. Dans un accès d'inhabituelle sagesse, Hortensius le pédant sera le premier à le reconnaître: «ne sçavez-vous pas...que l'on ne sçauroit rien dire qui n'ait esté dit desja?» (198)

Reste à déterminer, avant de conclure, la nature particulière, les modalités de la jouissance procurée par le texte. Comment *Francion* définit-il, met-il en scène le plaisir du texte? Pour tenter de répondre, il parait tout indiqué de se tourner vers le récit d'Agathe, récit, on s'en souvient, à large part autobiographique. Si l'on s'autorise à prendre l'adjectif au pied de la lettre — récit autobiographique, autrement dit, récit par Agathe des trafics divers et opérations plus ou moins louches perpétrées par Agathe — le récit serait le lieu privilégié où le texte se plast à dévoiler ses mécanismes, mettre à nu ses fonctionnements, démonter les artifices de sa séduction.

De fait, les histoires qu'Agathe raconte sont des histoires de langage: c'est le discours qui y tient la vedette, avec les différents jeux, manipulations et truquages qu'il alimente et autorise. L'enjeu premier, immédiat et évident, reste le plaisir et la consommation sexuelle: il s'agit pour Agathe et ses acolytes de con-

vaincre aussi bien fringants cavaliers que financiers poussifs de payer, à haut prix, les faveurs de prétendues jouvencelles. Mais ce qu'il importe de préciser, c'est le point d'application et la portée exacte de la mystification: en fait, les victimes d'Agathe obtiennent, à chaque fois, ce pour quoi ils ont, à l'avance, déboursé; du point de vue des biens qui s'échangent, le troc est, fondamentalement, honnête⁵ (jouissance et chair fraîche contre espèces sonnantes et trébuchantes). C'est au piège du langage qu'ils se prennent, c'est du langage qu'ils sont dupes, un langage savamment dosé, minuté, *cadré* par/dans d'astucieuses mises en scène. Ce qui est dit importe moins que le cadre où c'est dit, et toute manipulation du décor, ou, si l'on préfère, du contexte, affectera la valeur et l'interprétation de ce qui est dit. La mystification réside dans cette manipulation du langage et du contexte où il se déploie, manipulation qui permet de travestir la réalité, en faisant passer pour véritable ce qui n'est qu'illusion, trompe-l'œil.

On aura reconnu la définition même du texte littéraire et de la mystification qui s'opère au cœur même de l'écriture. Rien d'étonnant, dès lors, qu'une alliance naturelle⁶ se noue entre Agathe et la bande de «plumets» menée par son ancien complice, Marsault. Les «plumets» sont des voleurs consommés dont, tout «l'artifice» est «d'attirer au jeu ceux qu'ils rencontroient et de leur gagner leur argent par des tromperies insignes (107). Le lexique se contente d'indiquer pour le terme le simple synonyme de «filou». Mais le texte s'applique, avec une insistance suspecte, à justifier le sobriquet d'une manière à la fois littérale et pittoresque: les voleurs «avoient entrteux beaucoup de marques pour se recognoistre, comme d'avoir tous des manteaux rouges, des collets bas, des chapeaux dont le bord estoit retroussé d'un costé, et où il y avoit une plume d'une autre, à cause de quoy l'on les nommoit «plumets» (107). Comme si le terme «plume» n'avait jamais servi qu'à désigner un possible ornement pour fringant couvre-chef; comme si «plumet» ne pouvait pas aussi, *surtout* désigner le professionnel de la plume, le bricoleur de l'écriture, «filou» d'une espèce particulière puisque tout son art consiste à tromper, séduire des victimes consentantes.

C'est dans le «consentant» que se loge la différence entre les multiples clients et dupes d'Agathe. C'est le «consentant» qui définit les différents niveaux de jouissance, les différentes espèces du plaisir textuel/sexuel: le seigneur anglais, le Financier Chastel et l'aventurier Valderan sont séduits par le discours sans le savoir (et ils y trouvent, ultimement, leur plaisir); mais c'est *en le sachant* que Francion et le Gentilhomme se laissent prendre aux pièges du récit: situation à la fois vertigineuse et perverse — caractéristique des dispositifs narratifs baroques — où les narrataires contemplent, à l'œuvre dans le récit, la mystification textuelle dont ils sont, au moment même, les témoins et les dupes; à la fois au dehors et en dedans, à la fois sujets et objets, sujets «clivés» dirait Barthes (77) qui trouvent dans le clivage même le lieu du plaisir textuel. On en dira autant de nous, lecteurs, qui contemplons, en Francion et son compagnon, le reflet des dupes que nous sommes, piégés par les délices d'une lecture perverse qui sait et ne sait pas et s'enchant de ne pas savoir tout en sachant.

Lorsque j'ai entrepris ce travail, je projetais, pour faire à la fois élégant et cultivé, de terminer sur le poème de Baudelaire: «Moesta et Errabunda», qui s'ouvre, quelle aubaine, sur une adresse à Agathe:

Dis-moi, ton cœur s'envole-t-il, Agathe
Loin du noir océan de l'immonde cité
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité.
Dis-moi, ton cœur s'envole-t-il, Agathe?

J'ai dû renoncer — sans pour autant renoncer au plaisir de citer, au mépris de toute pertinence. La figure d'Agathe, même s'il est vrai qu'elle sillonne, à l'occasion, les bas-fonds de «l'immonde cité», n'est pas une figure de douleur ou d'innocence perdue. Elle représente, au contraire, le lieu privilégié, irremplaçable et, en un sens, éternellement intact, d'une jouissance qui n'a pas de prix. Agathe figure le précieux, le rare, le grisant. Agathe la bien-nommée⁷ est, en vérité, «une perle d'or riant».

NOTES

¹«La méfiance à l'égard du stéréotype (liée à la jouissance du mot nouveau ou du discours intenable) est un principe d'instabilité absolue, qui ne respecte rien.» (Barthes 69-70).

²M. Debaisieux (139) signale plusieurs points de rencontre entre *Le Roman de la rose* et *Francion*: entre autres, «le personnage d'Agathe, entremetteuse regrettant sa jeunesse et sa beauté, qui rappelle celui de la vieille; toutes deux expriment une conception cynique de l'amour...»

³Comme le souligne M. Debaisieux(117), la sexualité est, souvent, dans *Francion*, «présentée comme abolition des limites...», «la jouissance a pour conséquence physique une perte d'intégrité, plus ou moins littérale». La scène de l'orgie est, à ce sujet, on ne peut plus explicite: «Tout ce qui estoit dans la salle soupiroit apres les charmes de la volupté, les flambeaux mesme agitez a ceste heure là par je ne sçay quel vent, sembloient haleter comme les hommes, et estre possédez de quelque passionné desir» (Sorel 340).

⁴«Sur la scène du texte, pas de rampe: il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur); il n'y a pas un sujet et un objet. Le texte périmé les attitudes grammaticales» (Barthes 29).

⁵C'est, selon nous, le sens des protestations d'«honnêteté» d'Agathe: «Avec de semblables artifices nous gagnions honnestement nostre vie...: je croy que de la sorte nos vices estoient des vertus, puisqu'ils estoient couverts» (116).

⁶«parce que nous avons tous affaire l'un de l'autre, nous nous jurasmes une eternelle amitié et une assistance favorable» (106).

⁷Voir les remarques que Barbara Johnson consacre au prénom «Agathe» à propos du poème de Baudelaire, où elle souligne la fonction spécifique du nom, *en tant que nom*: «If Agathe is finally only a proper name written on two different pages in Baudelaire, then the name itself must have a function as a name. The name is a homonym for the word «agate», a semiprecious stone. Is Agathe

really a stone?» *A World of Difference*, The Johns Hopkins University Press, 1987. (pp. 185-186).

Ouvrages cités ou consultés

- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- Debaisieux, M. *Le Procès du roman*. Saratoga, CA: Anma Libri: Stanford French and Italian Studies, 1989
- Johnson, B. *A World of Difference*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Kerbrat-Orecchioni, C. *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: A. Colin, 1980.
- _____. *Les interactions verbales*. Paris: A. Colin, 1990.
- Sorel, Charles. *La vraie histoire comique de France*. Paris: Garnier-Flammarion, 1979.