

Le Monde français du dix-huitième siècle

Volume 2, Issue 1

2017

Article 6

L'EMOTION ET LA DANSE

Un regard “camp” sur Manon Lescaut: l'esthétisation du moral

Jenai Engelhard Humphreys*

*Boston University, jenaimichelle@gmail.com

Copyright ©2017 by the authors. *Le Monde français du dix-huitième siècle* is produced by The Berkeley Electronic Press (bepress). <https://ir.lib.uwo.ca/mfds-ecfw>

Un regard “camp” sur Manon Lescaut: l’esthétisation du moral

Jenai Engelhard Humphreys

Abstract

This article argues for a camp reading of Prévost’s 1731 novel *Manon Lescaut*, which opens with unabashed melodrama: a beautiful woman in chains, a lover who follows her to the ends of the earth, locals in an enigmatic frenzy, and a beneficent stranger. Hyper-theatricality here plants the possibility of a specific yet atypical reading—one that escapes the banality of melodrama and redeems the “total abjection” (to use David Halperin’s phrase) of failed tragedy, by reveling in Camp’s signature excesses of spectacle, artifice, comic distance, incandescent *jusquaboutisme*, and flamboyant disregard for the strictures of good taste.

In contrast to other approaches that look beyond taking *Manon* seriously as either a dogmatic moral fable or a tragedy of passions, this reading does not delve critically into the complexities of eighteenth century society or problematize gender relations. Rather, it exploits a comic sensibility that *Manon* shares with Susan Sontag’s portrayal of Camp in her iconic 1964 “Notes.” Camp’s eye for hilarity in “seriousness that fails” and the prizing of *jouissance* over judgmentalism prove especially well attuned to the novel’s sense of wonder at the “bizarreries du coeur humain.”

Because Camp does not moralize or psychologize, this reading pulls *Manon* away from the manicheism of conventional morality. Rather than rely on dichotomies of “good” and “bad,” a taste for Camp intervenes to create a “third axis” for moral reflection, which I illustrate through detailed focus on Tiberge as an incorrigible forgiver and on Des Grieux’s abortive homecoming as a spoof of the Prodigal Son.

KEYWORDS: 18th Century; Manon Lescaut; Susan Sontag; Camp

Un regard *camp* sur Manon Lescaut : l'esthétisation du moral

Une belle femme enchaînée, un amant qui la suit jusqu'au bout du monde et un riche étranger pour venir à son secours : le roman *Manon Lescaut* commence dans un esprit de théâtralité flamboyante. Lorsque le Marquis de Renoncour arrive dans la ville paisible de Pacy, la frénésie énigmatique de ses habitants arrête le regard du voyageur et lui fait demander à quel genre de drame inattendu il assiste. Dans ce « tumulte », un deuxième spectacle plus explicitement théâtral s'emboîte aussitôt quand une vieille femme sort de l'hôtellerie « criant que c'était une chose barbare, une chose qui faisait horreur et compassion » (Prévost, 82). À travers les dires de cette femme que le narrateur cite ou plus vraisemblablement paraphrase, les effets qui s'annoncent — « horreur et compassion » — sont manifestement ceux, cathartiques, qu'Aristote avait réservés au spectacle suprême de la tragédie. La nature prend aussitôt la relève de l'art, ou plutôt que le contraire, lorsqu'en des mots moins grandiloquents mais tout aussi exagérés, la vieille femme invite le narrateur à voir de ses propres yeux quelle triste situation l'attend à l'intérieur : « Ah! monsieur, entrez, répondit-elle, et voyez si ce spectacle n'est pas capable de fendre le cœur » (Prévost, 82). L'ultra-théâtral de cette entrée en matière est désormais hors de doute. Mais il demeure à voir si le roman à venir restera dans le cadre du tragique ainsi dicté par le narrateur, mis en scène par la foule des curieux et prophétisé par une spectatrice émue dont les mains jointes évoquent un geste de prière.

La scène de l'hôtellerie regroupe douze prisonnières. Encore anonyme, Manon se singularise grâce à une beauté plastique déterminante, et que la dégradation de ses circonstances actuelles ne fait que rehausser aux yeux du marquis :

Parmi les douze filles qui étaient enchaînées six à six par le milieu du corps, il y en avait une dont l'air et la figure étaient si peu conformes à sa condition, qu'en tout autre état je l'eusse prise pour une personne du premier rang. Sa tristesse et la saleté de son linge et de ses habits l'enlaidissaient si peu que sa vue m'inspira du respect et de la pitié. Elle tâchait néanmoins de se tourner, autant que sa chaîne pouvait le permettre, pour dérober son visage aux yeux des spectateurs. L'effort qu'elle faisait pour se cacher était si naturel, qu'il paraissait venir d'un sentiment de modestie. (Prévost, 82)

Passant d'apparence en apparence, ce portrait initial de l'héroïne trouve dans la seule beauté d'un visage des semblants de haute naissance et dans un effort pour se cacher, les signes d'une « modestie », pour ainsi dire, belle à voir. Tout ce qui est social or moral dérive du visuel et s'imprègne d'une appréhension foncièrement esthétique de Manon, y compris « le respect » et « la pitié » qu'elle inspire, échos atténués de la catharsis promise. Comment, dans un tel contexte, constater le « naturel » du geste par lequel Manon enchaînée se redonne en spectacle en s'efforçant de « tourner le dos » et de « dérober son visage aux yeux des spectateurs » ? Non seulement cette tentative futile de pirouette sert paradoxalement à renforcer l'emprise du spectaculaire, mais elle fixe Manon — visiblement jeune, belle, naïve, persécutée, touchante et dans le besoin d'être secourue — dans une pose stéréotypiquement affectée de « demoiselle en détresse ». C'est le registre du récit lui-même qui prend ici un tournant. Anticipant la réincarnation de l'héroïne dans les opéras de Puccini et Massenet, le portrait de Manon en belle demoiselle en détresse produit des effets, finalement, moins tragiques que mélodramatiques.

« Tragédie échouée », dit-on parfois du mélodrame, associé au sens péjoratif du terme avec les excès de toutes sortes que l'on va retrouver au long des amours de Manon et Des Grieux. Surtout « mélodramatiques ». Telles sont les oscillations violentes entre leurs moments de bonheur et les

moments de détresse présentés avec la menace constante que le pire triomphe. Et pourtant, la seule alternative tragédie/mélodrame n'épuise pas les possibilités de lecture d'ensemble, d'autant plus que c'est envers l'ubiquité du spectacle tout court, et des spectateurs de tous genres, que les premières pages du roman auront tiré leur plus ferme engagement. La suggestion y est plantée d'une lecture autre : ni tragique, ni tout banalement mélodramatique, mais comique, ironique, capable de racheter le mélodrame et de faire goûter la morale, mais *camp*.

Suivant cette suggestion dans l'ensemble de *Manon Lescaut*, ma lecture commence par mettre à contribution les « Notes on Camp » de Susan Sontag (1964) afin d'établir un certain nombre de correspondances entre la sensibilité *camp* et les traits constitutifs du roman de 1731. Dans *Manon*, l'emploi de la structure « à tiroirs » et des narrateurs à la première personne rejoint le *Camp* en outrant les artifices de la pose et de la performativité. Les personnages hyperboliquement unidimensionnels et statiques de Prévost se prêtent cependant à une double mise à distance ironique et comique : et de la tragédie des passions et de l'instruction morale que, sous peine de censure, tout roman du XVIIIe siècle prétend véhiculer. Pour Sontag, cette distanciation serait aussi encouragée par l'intervalle de trois siècles, qui nous sépare de *Manon* : « Le temps libère l'œuvre d'art de ses conséquences morales et la livre à la sensibilité *camp* » (319). Mais, mis à part le pur plaisir des surfaces et artifices du texte, qu'est-ce que ce roman gagne à être lu sous l'angle du *Camp* ? Que la jouissance esthétique l'emporte sur la morale n'empêche pas ma lecture *camp* de prendre certaines idées du bien et du mal non pas « à rebours », mais par le troisième bout d'« un autre jeu de critère » (Sontag, 320). C'est ce que je vais illustrer à travers deux lectures détaillées : de Tiberge en « Pardonneur » incorrigible et du parodique retour de Des Grieux en « Fils Prodiges ».

Qu'est-ce que le *Camp* ?

Refusant dans ses « Notes » de définir le *Camp*, Sontag préfère évoquer les partis pris qui en font une « sensibilité » dont les initiés seraient tout entiers empreints (Sontag, 308). Ce style de vie et de vision est si puissant que, d'après Sontag, un regard *Camp* « peut transformer entièrement telle ou telle expérience » (Sontag, 309). Si le *Camp* prise « l'artifice et l'exagération » (Sontag, 307), les poussant aux extrêmes de la flamboyance sans fuir le mauvais goût, c'est qu'au fond il tend à tout esthéticiser, mais à sa façon toujours impertinente et perturbatrice des hiérarchies de valeur régnantes. Le *Camp* est un certain mode d'esthétisme, ou façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. Dans ce sens — celui du *Camp* — l'idéal ne sera pas la beauté ; mais un certain degré d'artifice, de stylisation » (Sontag, 309).

Comme Sontag, mais avec plus d'insistance sur l'essentiel du regard, Moe Meyer constate : « *Camp* cannot be said to reside in objects, but is clearly a way of reading, of writing, and of doing that originates in the 'Camp eye,' the 'eye' being nothing less than the agent of *Camp* » (13). Précisant cette optique, Sontag écrit que le *Camp* « voit tout entre guillemets », au second degré. Reconnaître le *Camp*, c'est donc comprendre l'être comme un jeu de rôle et embrasser « dans son extension maxima, l'image de la vie comme représentation théâtrale » (Sontag, 312). Parmi ses facteurs déterminants, cet élément de la performativité et de la théâtralité à tout moment est d'une importance primaire ; sans spectacles, il n'y a aucune expérience du *Camp*.

Tout ce qui est spectacle — ou, mieux, « spectacle » — n'en est pas pour autant *Camp*. Selon Sontag, la performance *Camp* exige « un mélange approprié d'outrance, de passion, de fantastique et de naïveté » (Sontag, 317). De nouveau, le roman de Prévost répond aux critères, réunissant des passions outre-mesure avec des aventures invraisemblables ainsi qu'une incorrigible naïveté de la part des personnages qui, vu leur expérience, pourraient être plus avisés. Tout comme le Marquis, le chevalier recourt à des clichés hyperboliques pour exprimer sa naïveté à l'égard de Manon : « je ne connaissais pas mieux mon cœur que le sien. Non, non, repris-je, il n'est pas possible que Manon me

trahisse» (Prévost, 103). Comment ne pas savourer l'ironie inadvertente de la supposée autoconnaissance du chevalier ? Certains moments pareils entraînent le roman vers le genre de comique que le *Camp* réclame — non pas n'importe quel comique, mais un comique synonyme pour Sontag du « sérieux qui n'atteint pas son but » (Sontag, 317) et dont le mécanisme consiste à « détrôner le sérieux » (Sontag, 323).

Le comique du « sérieux qui échoue » : tragédie, mélodrame, *camp*

Le *campiness* avant la lettre de *Manon* découle d'une remise en jeu des genres littéraires qui relie le *Camp* au roman du XVIII^e siècle. C'est dans l'ombre du théâtre que le roman a longtemps occupé un statut précaire de genre mineur ; cela explique en partie que des romanciers nourris de spectacles ont fait passer des procédés dramatiques dans leurs fictions. Mais déjà à l'époque de Prévost, on expérimentait le potentiel de trouver certaines différences entre le théâtre et le roman à l'avantage de ce dernier. Tandis que l'esthétique néo-classique séparait la tragédie de la comédie, le roman était relativement libre de se frayer un chemin entre les deux, mêlant impunément des effets tirés de part et d'autre à condition d'éviter des chocs de code trop violents. Plutôt que d'être annoncé dès le titre, le plus ou moins tragique d'un roman restait jusqu'au bout indéterminé. En témoigne le dénouement de *Manon* : si l'héroïne est morte et Des Grieux se retrouve en deuil, lui reste jeune, sain et sauf, et sur le point de rentrer au sein de la famille — bien qu'une petite distance l'en sépare encore, comme pour entériner la pratique de jouer avec les genres.

Bien que soucieux de former le jugement du lecteur, les romans du XVIII^e siècle acceptent néanmoins que leur potentiel tragique ou comique dépend de l'œil de celui qui les découvre. Quand la découverte a lieu à des siècles de distance, des lecteurs autrement sensibilisés que l'auteur risquent de trancher autrement les questions qu'un roman leur pose. Similairement, des échos du *Camp* résonnent dans ma lecture contemporaine de l'entre-deux de la tragédie et du mélodrame dans les pages initiales de *Manon*. Pour le *Camp*, comme pour le roman XVIII^e, l'essentiel est de se situer par rapport aux genres voisins que l'on pourrait relire d'un nouvel œil.

La route de la tragédie au *Camp* passe, comme nous l'avons vu, par l'intermédiaire du mélodrame. David Halperin l'explique ainsi: « By its very définition.... melodrama is failed tragedy. It may be earnest, but it is not serious.... To call someone melodramatic is not to give credit to their sufferings.... » (278-79). Sontag, pour sa part, avait réclaté la notion clé du « sérieux qui n'atteint pas son but » pour le compte du *Camp* (Sontag, 317). À Halperin de proposer quel est l'intérêt de jeter un œil *camp* sur le mélodrame : « To appreciate and to savor melodrama as camp is to save it from total abjection » (278); et à Sontag de préciser que racheter le mélodrame en le savourant consiste essentiellement à le réorienter vers un champ de vision comique désengagé et détaché: « Si la tragédie est une expérience d'engagement poussée à l'extrême, la comédie est une expérience de désengagement, ou de détachement » (Sontag, 323).

Revenant auprès de Des Grieux dans cet esprit de désengagement, on apprécie en quoi les prétentions tragiques du personnage sont comiquement contrecarrées par son contexte romanesque. En l'absence de l'arc narratif de la tragédie et des unités tragiques ici remplacées par une intrigue épisodique, Des Grieux ne cesse de rejouer le même scénario. Tous les épisodes se ressemblent les uns les autres, notre héros répète les mêmes erreurs, assez machinalement pour faire penser à la fameuse recette comique d'Henri Bergson : « du mécanique plaqué sur du vivant » (29). C'est le recyclage des mêmes excès qui crée la comédie. « Le voilà qui commence encore ! » pense-t-on lorsque le protagoniste retombe dans les mêmes pièges que la dernière fois, et la fois d'avant. Abandonner l'investissement émotionnel de la tragédie pour un détachement comique permet ainsi de goûter l'œuvre dans sa dimension morale.

L'esthétique et le moral

À l'époque de Prévost, le genre romanesque était tout entier taxé d'immoralisme. Les auteurs de romans d'amour devaient surtout se défendre contre leurs présumés, c'est-à-dire leurs effets séduisants et corrupteurs. Cette défense était l'affaire d'une préface démontrant que, malgré les apparences, il s'agissait d'un récit édifiant ; la bonne morale du roman, sinon des personnages, allait racheter le recours à l'esthétique. L'instruction promise aux lecteurs servait ainsi d'alibi à l'immoralisme auquel on les exposait, soi-disant pour les seuls besoins de la cause de cette instruction-là. La préface nommée « Avis de l'Auteur » de *Manon Lescaut* ne fait pas exception à la règle. « L'ouvrage entier », le 'Marquis' affirme-t-il, « est un traité de morale réduit agréablement en exercices » (Prévost, 78).

Ma lecture *camp* permet le sourire devant le factice de ce genre de préfaces, performances de commande parfois extravagantes dont les lecteurs du XVIII^e siècle n'étaient sûrement pas dupes. Mais que dire de l'exacte formule défensive de notre « Avis » ? Déjà, elle s'approche de la sensibilité *camp* en prônant le roman comme plus agréable à lire qu'un traité de morale dans les formes. Le plaisir est assez valorisé pour parrainer un ouvrage qui abonde en discours moraux, voire manichéens, depuis le portrait de Des Grieux en « mélange de vices et de vertus » (Prévost, 75). Sontag pousserait bien plus loin dans le sens de déstigmatiser les plaisirs coupables et de les libérer de tout alibi ou but ultérieur : « Le goût *camp* est avant tout une façon de goûter, de trouver son plaisir sans s'embarrasser d'un jugement de valeur. Le *Camp* est généreux. Son but : la jouissance » (Sontag, 327).

Effectivement, pour la lecture *camp*, l'agréable ne réside pas comme l'Avis le laisse supposer dans le contenu licencieux de *Manon*. L'agréable dépend plutôt de la distance comique que l'on choisit d'observer avec « l'ouvrage entier », y compris sa très apparente dimension morale. La lecture *camp* ne se contente pas de la seule idée que l'art romanesque facilite l'instruction en l'agrémentant ; pour son plaisir, la lecture *camp* va jusqu'à démanteler la hiérarchie normale de l'esthétique et de la morale, comptant sur celle-ci pour fournir matière à rire.

Un tel détachement irrévérencieux permet de saisir certaines dynamiques de *Manon* que la lecture empathique (ou antipathique et rapide à juger) laisse passer inaperçues. On s'habitue à voir les dichotomies vertu/vice, bien/mal, bon goût/mauvais goût, comme tout le reste, entre guillemets. La « moralité » mise en spectacle et jouée prend l'aspect artificiel d'une pièce médiévale. C'est surtout le cas lorsque la lecture de tel ou tel scénario flamboyant crée une forte impression de déjà lu dans d'autres contextes d'instruction morale, catéchistiques ou bibliques. Outre un sourire de reconnaissance, ces scénarios parodiques de *Manon* nous réservent le plaisir de les voir rater la cible de la source orthodoxe. D'une manière ou d'une autre, déformant l'originel, l'outrepassant ou le perdant tout simplement de vue, la réécriture se crée une vie propre que le cadre moral « prêt à l'emploi » ne saurait contenir. On rit de l'inadéquation entre l'histoire et sa morale d'emprunt. Autant d'échecs spectaculaires, qui servent cependant à réorienter *Manon* vers une morale autrement nuancée et moins encline à ramener les rapports du monde à une simple opposition du « bien » et du « mal ».

C'est de cette façon-là que, la morale ayant donné matière à rire, la lecture comique finit par fournir matière à réflexion.

Tiberge: « Homme d'église » et « Phare de la vertu »

Lire *Manon Lescaut* sous l'angle du *Camp* installe une marge de différence ironique entre la vertu en tant que telle et la "vertu" si souvent invoquée en refrain par Tiberge, l'ami d'enfance qui réapparaît à tous les rebondissements du roman pour ramener Des Grieux sur le chemin de la sagesse. Homme d'église, Tiberge est censé incarner les dogmes du bien et du mal qu'il promulgue et auxquels, fidèlement, il

s'efforce de gagner le protagoniste. On pourrait cependant se demander si le personnage de Tiberge n'est pas surtout « fidèle » au rôle de « fidèle » qu'il joue. Philip Stewart le suggère en constatant que: « The least that can be said about Tiberge is that he is consistent. He is a beacon of virtue... » (152). En effet, plus encore que Manon et Des Grieux, Tiberge présente un manque spectaculaire de complexité et dynamisme. Est-il en conséquence trop « un » et uniformément prédicateur pour intéresser ? Au contraire, c'est justement cette caractérisation déficiente selon les normes éventuelles du roman psychologique qui fait les délices de l'anti-romanesque lecture *camp*. Sontag l'explicité en qualifiant non seulement de théâtral mais de « très XVIII^e siècle » la correspondance du goût *camp* au « personnage instantané », vu comme « *une* chose, très intense » (Sontag, 320 ; ma traduction littérale de l'anglais).

Ainsi vu, l'invétééré phare de la vertu de *Manon* fait surtout rire de l'inefficacité de ses interventions auprès de Des Grieux. Plus le même scénario se rejoue, plus le mécanisme loufoque de cet échec saute aux yeux. A chaque fois, Tiberge finit par pardonner à son ami peu pénitent et, pour comble d'inefficacité, lui donner de l'argent, ce qui ne sert qu'à le relancer dans son train de débauche. Là où l'amoureux de l'amour saurait gré à Tiberge de sa naïve complicité et le cynique s'en frustrerait, la lecture *camp* se réjouit de voir un surcroît matériel de « générosité » détraquer le geste rituel du pardonneur, nous invitant ainsi à porter un regard irrévérencieux au delà du roman, sur la « vertu » céleste du pardon infini en tant que tel.

Tout au moins reconnaît-on le côté malsain pour Des Grieux d'être sans cesse pardonné. Jouer le jeu de Tiberge est un modeste prix à payer pour remplir ses poches et rejoindre Manon. Certain d'être pardonné quoi qu'il fasse, Des Grieux tourne en rond dans un état d'infantilisation perpétuelle. Rien ne l'encourage à développer une conscience mûre et prendre la responsabilité de ses propres actes, y compris celui de recouvrir sa culpabilisation de Manon d'une rhétorique d'amant désarmé. Si lui « ne peut que » pardonner les infidélités de sa maîtresse, c'est que Tiberge lui aura montré la voie d'outrer le pardon et d'en abuser au point où aucune autre considération morale ne le contrebalance. Et comme Tiberge fait figure d'homme d'église, la contagion de son pardon à la fois parodiquement divin et dysfonctionnel prend l'aspect d'un raisonnement par l'absurde contre la pertinence pour la morale humaine des modèles bibliques. On sait la réponse de Jésus, à qui on avait demandé combien de fois il fallait pardonner : « je ne te dis pas d'aller jusqu'à sept fois, mais jusqu'à soixante-dix fois » (Matt.18 :22). Mais qu'est-ce qu'il advient de ce beau conseil lorsqu'un Tiberge le met trop fidèlement en pratique ? Aux limites de son irrévérence, l'œil *camp* y discerne un point de discordance radicale entre l'ultime « bien » de la théologie chrétienne et ce qui, selon une morale plus terrestre, dynamique et nuancée, serait bien pour la société et l'individu.

Dans sa version ecclésiastique, la logique du pardon suppose que les fidèles aient fait consensus sur ce qui, pour être mal, exige un acte de contrition sinon un repentir sincère. Du moment où la bonne morale se détache de ses fondements religieux, elle perd cependant de son prestige et risque de rentrer dans une concurrence moins de valeurs éternelles que de goûts. Témoin le discours esthétique-hédoniste de Tiberge, retrouvant Des Grieux en résidence surveillée chez son père et s'efforçant par une tentative de rapprochement empathique de le détourner de son goût idolâtre pour Manon: « J'avais autant de penchant que vous vers la volupté; mais le ciel m'avait donné en même temps du goût pour la vertu » (Prévost, 116). Il ne sert à rien cependant que le parrainage du « ciel » et l'exemple du « phare » cautionnent l'échange de goûts comme il faut. C'est une donnée de départ que chez Des Grieux le « bon » goût pour la vertu s'opposera sans aucune efficacité réelle au « mauvais » penchant vers la volupté.

Aussi la chose « très intense » de Des Grieux, sa passion pour Manon, nous entraîne-t-elle dans un maquis moral où, à toutes fins pratiques, le « bon » ou « mauvais » d'un goût importe moins que le vecteur de sa force sur le comportement du personnage. La performativité flamboyante du

roman est en ceci profonde, de telle sorte que les goûts et dégoûts de Des Grieux s'avèrent ultra-performatifs et, comme au dire de Sontag, efficaces sur tous les plans de l'être :

Soutenir et défendre le goût, c'est défendre sa liberté personnelle. Toute réaction libre, par opposition à la réaction prévue et imposée, dépend du goût. Rien n'est plus important. Nous avons tous un certain goût. La façon de voir, les émotions sont affaire de goût. Nous agissons en fonction de nos goûts ; et le goût a sa place dans la moralité — et non moins dans l'intelligence, où le choix des concepts est régi par le goût. (308)

L'intervention de Tiberge est par cela même vouée à l'échec. Mais tous les paris sont aussi ouverts du fait qu'esthéticiser la morale en la mettant sous l'emprise du goût l'expose aux mêmes possibilités d'action et réaction libres et non normatives que ce dernier. L'échec du pas de deux Tiberge-Des Grieux se rachète auprès du lecteur *camp* dans la mesure où elle dessine une issue du cercle vicieux où certaines idées morales stagnent aussi puérilement que le prosélyte et son disciple.

Encore des coups savoureux sont portés à « l'axe bipolaire du jugement esthétique bon-mauvais » (Sontag, 320) dans l'interlude où Des Grieux s'inspire assez des propos de Tiberge pour se jeter dans une espèce de réforme. On sourit lorsqu'il dit avoir « repris un goût infini pour l'étude » (Prévost, 115), comme si l'hyperbolique « infini » désignait autre chose que l'amour-passion qui anime sa lecture de Virgile comme jamais avant. Déjà, dans ce hors-d'œuvre de sublimation échouée, Des Grieux joue comme s'il pouvait gagner sur les deux tableaux. Combien plus spectaculaire sera sa sortie du scénario de l'échange binaire au moment de rêver, à l'instar du poète latin, quel genre de vie retirée pourrait combler ses désirs:

Je mènerai une vie sage et chrétienne, disais-je; je m'occuperai de l'étude et de la religion, qui ne me permettront point de penser aux dangereux plaisirs de l'amour. Je mépriserais ce que le commun des hommes admire ; et comme je sens assez que mon cœur ne désirera que ce qu'il estime, j'aurai aussi peu d'inquiétudes que de désirs. Je formai là-dessus, d'avance, un système de vie paisible et solitaire. J'y faisais entrer une maison écartée, avec un petit bois et un ruisseau d'eau douce au bout du jardin, une bibliothèque composée de livres choisis, un petit nombre d'amis vertueux et de bon sens, une table propre, mais frugale et modérée. (Prévost, 119)

Jusqu'ici, rien à redire. Le *locus amoenus* que Des Grieux meuble en imagination pour évincer les « dangereux plaisirs de l'amour » répond explicitement aux exigences de l'échange binaire, à condition que nous entendions l'écho du « petit bois » et du « ruisseau d'eau douce », connus pour être propices aux amours des bergers, comme un déplacement réussi d'énergies érotiques. Mais Des Grieux n'a pas encore mis la dernière touche au tableau. Et sans s'affairer à débattre l'aristocratique ou proto-bourgeois de l'idylle, la lecture *camp*, ayant flairé l'artificiel de cette réforme morale, va tout droit aux plaisirs de la chute. A peine sa table « frugale et modérée » est-elle mise, que Des Grieux, comme atteint d'amnésie, pense l'impensable selon le script de Tiberge : « Mais à la fin d'un si sage arrangement, je sentais que mon cœur attendait encore quelque chose, et que, pour n'avoir rien à désirer dans la plus charmante solitude, il y fallait être avec Manon » (Prévost, 119).

Vraiment ? Il doit plaisanter. D'un coup, la réunion de deux pôles incompatibles en un seul et même décor libère l'idylle de sa raison d'être théologique, assez faible paraît-il pour avoir succombé au feu de la rêverie. L'insouciance de Des Grieux aidant, le « pourquoi pas » n'échappe pas au lecteur d'un espace pour afficher et vivre une variété de goûts autrement que par référence à des idées reçues du bien et du mal. Pour sa part, notre paysagiste ne remarque ni la dérive qu'il vient de faire en mêlant la volupté à la vertu ni même l'ironie du fait que le chemin du salut, comme tous les autres,

l'a de nouveau ramené à Manon. Et tant mieux ! Comme le goût *camp* est aussi « notoire » pour « ce qui à l'évidence affaibli » que pour le « fortement exagéré » (Sontag, 312), on se réjouit de voir Des Grieux reprendre le fil de son récit comme si rien ne s'était passé pour troubler ni sa réforme ni son amour : « Cependant Tiberge continuant de me rendre de fréquentes visites.... » (Prévost, 119).

Au fidèle ami de planter encore un clou dans le cercueil du pardon infini en se montrant, lors de ces visites, pleinement déconnecté des évidences terrestres. Seule la force de son attachement au script de la grâce explique qu'il puisse jouer jusqu'au bout en l'absence d'un vrai repentir de la part de Des Grieux: « Tiberge était charmé de ce qu'il regardait comme son ouvrage, et je l'ai vu plusieurs fois répandre des larmes, en s'applaudissant de ce qu'il nommait ma conversion » (Prévost 120-21). Voir cette « conversion » entre guillemets à la manière du *Camp* la situe nulle part ailleurs que dans l'imagination d'un aspirant convertisseur. C'est devant une scène réellement vide que Tiberge, spectateur drôlement ému pour rien, se donne en spectacle.

Le pardon infini ne serait-il pas l'une des « idées de bien et de perfection » que Prévost alléguait en rédigeant sa préface de *Manon* (75) ? Là il aura réorienté les termes du binarisme moral vers la divergence entre goûts théoriques et goûts pratiques. Que ceux-ci ne s'alignent pas sur ceux-là s'y annonce comme le grand et étonnant mystère de la condition humaine que le roman à venir va illustrer, sinon résoudre : « et l'on se demande la raison de cette bizarrerie du cœur humain, qui lui fait goûter des idées de bien et de perfection dont il s'éloigne dans la pratique » (Prévost, 75). Le préfacier ne se déclarant pas sur la question de si on *devrait* s'efforcer de vivre telle ou telle idée de perfection, on se demande à notre tour s'il n'a pas fait exprès de distinguer la poursuite des biens d'avec un perfectionnisme outré qui n'est pas à la portée du l'acteur humain, ou pire, dont la poursuite rituelle décourage ou passe à côté d'une mûre réflexion et de mise en pratique morales. Telle est la conclusion provisoire à laquelle « Tiberge pardonneur » nous mène, en attendant que dans une reprise de lecture *camp*, l'idée du pardon infini soit encore plus royalement détrônée par un tête-à-tête parodique de Des Grieux avec son père.

L'Anti-parabole du fils prodigue : le sérieux détrôné

Dans sa lecture d'ensemble de *Manon Lescaut*, Stewart accorde un statut spécial d'hypotexte (source et récit principal) à la parabole biblique du Fils prodigue. C'est là où gît la fable à visées morales que le roman mettrait en tension avec son histoire d'amour: « There are two stories in *Manon Lescaut*, told simultaneously: a tragedy of passion, and a morality about a prodigal son who returns home....and this creates the fundamental tension in the text » (Stewart, 145). Pris pour des figurants de tragédie, Tiberge et Des Grieux père seraient de méchants antagonistes, puisque selon Stewart, « they operate counter to the love interest » (150). En revanche, dans l'histoire morale du nouveau fils prodigue, ceux-là feraient figure d'auxiliaires agissant pour le bien du protagoniste.

De deux choses l'une. Ou peut-être pas. Stewart a raison d'insister sur une tension de genres non résolue et déstabilisante qui facilite l'ouverture de *Manon* à une multiplicité de lectures. Mais ma lecture *camp* ne se contente ni de nuancer un seul des deux rôles diamétralement opposés du « père » ni de reprendre tel quel le constat de leur réversibilité. En cela, je suis les traces de Sontag, précisant à l'égard du goût *camp* qu'« il ne prend pas les choses à rebours. Il ne déclare pas que le bon est mauvais, le mauvais bon. Mais il apporte un supplément, un autre jeu de critère... » (320). Aussi est-ce ailleurs qu'au long de l'axe bipolaire du jugement moral (et à des années lumières de la parfaite paternité divine) qu'un troisième père Des Grieux démissionne et se laisse gagner par l'esprit *camp* au point d'ironiser pour son plaisir et le nôtre sur les malheurs de son fils. Fort du fait même de son inaptitude aux rôles du répertoire, ce père démissionnaire donne le ton pour « détrôner le sérieux » aux deux sens de s'en

moquer et de prendre au sérieux ce qui passe pour frivole (Sontag, 323). Ce jeu de spectateur amusé et amusant assure du reste que, théâtralement parodiée dans *Manon*, la parabole biblique va opérer en sens inverse, nous conduisant non pas à élever les yeux vers l'unique sommet d'une préalable hiérarchie de valeurs mais à jeter un œil plus bas sur « une certaine expérience de notre milieu humain » (Sontag, 321).

Dans ce mouvement vers le bas, le supposé hypotexte global du Fils Prodigue est, sinon disqualifié, réduit au statut d'une scène particulière du roman, celle du dîner que D. G. père préside lors du premier retour à la maison de son fils cadet. Si les échos de la source biblique sont en cette occasion frappants, le roman fait pourtant vite pour banaliser le repentir obligatoire en le reléguant à une espèce de prologue. Devant un protagoniste que nous savons incapable de garder une pose de pénitent, aucun expédient n'est plus efficace que prendre celui-là par la force. Aussi le frère aîné, fée du logis comme son homologue biblique, est-il envoyé pour kidnapper Des Grieux:

À peine avais-je ouvert, que je me vis saisir par trois hommes que je reconnus pour les laquais de mon père. Ils ne me firent point de violence; mais deux d'entre eux m'ayant pris par le bras, le troisième visita mes poches, dont il tira un petit couteau, qui était le seul fer que j'eusse sur moi. Ils me demandèrent pardon de la nécessité où ils étaient de me manquer de respect; ils me dirent naturellement qu'ils agissaient par l'ordre de mon père, et que mon frère aîné m'attendait en bas dans un carrosse. (Prévost, 105-06)

La prise de corps étant ainsi accompagnée d'une demande de pardon, la coche est casée, mais à quel point minablement dans cette scène jouée en coulisses avec les seuls laquais du père.

Le dîner proprement dit n'apporte ni relèvement de ton ni trêve de mesquinerie, car à son tour, D.G. père y prend en charge de mordre à pleine dents dans le potentiel comique du « petit couteau » de son fils. Malheur à Des Grieux s'il ose insister sur la fidélité de Manon:

« ...Ah! ah! ah! s'écria-t-il en riant de toute sa force, cela est excellent! Tu es une jolie dupe, et j'aime à te voir dans ces sentiments-là. C'est grand dommage, mon pauvre chevalier, de te faire entrer dans l'ordre de Malte, puisque tu as tant de disposition à faire *un mari patient et commode* ». Il ajouta mille railleries de cette force sur ce qu'il appelait ma sottise et ma crédulité. (Prévost, 109)

Deux fois dévirilisé, en jolie dupe et apprenti cocu de comédie, Des Grieux n'en a pas moins le mérite de fournir un spectacle que son père ne se lasse point de voir. Si proche et pourtant si éloigné de la parabole, la parodie fête le retour du fils sans lésiner sur les moyens, à cette différence près que c'est de Des Grieux lui-même qu'on se régale ici plutôt que d'un veau engraisé et sacrifié en son honneur. Redoublant de railleries dans un morceau de bravoure avec noms et de dates, D. G. père calcule combien de temps, « douze [jours], un peu plus ou moins », son fils peut avoir aimé Manon avant d'être trompé par M. B. (Prévost, 110). Ce seul recours aux calculs fait rire dans un récit qui, pour être conforme avec la parabole, devrait lever les yeux sur l'idéal de l'amour non calculateur et incalculable. D. G. père ne manque pas cependant d'assaisonner sa tirade d'une pincée de sel, estimant qu'il lui aura fallu huit jours à M. B. « pour lier une parfaite connaissance avec ta maîtresse » — au sens bien sûr « biblique » du terme. Voilà que renouer de façon insolite avec le texte source sert à en détrôner le sérieux et que, vus dans cette optique-là, les propos du père font découvrir « dans le 'mauvais goût' un bon mauvais goût qui excède les limites du 'bon goût' » (Sontag, 326).

Excédé des mauvaises plaisanteries, Des Grieux s'évanouit, tombant en quelque sorte à pic, comme pour plonger dans le rôle efféminé que les provocations de son père lui ont soufflées. Non

qu'être appelé avec sarcasme « Chevalier » dans un dîner entre hommes lui ait fait honte. Au contraire, ce bâton n'est pas mieux fait pour le détourner de l'idée de rejoindre sa maîtresse que la carotte des plaisirs de la vertu promis par Tiberge. L'androgynie goûtée du *Camp* (Sontag, 312) sied bien à Des Grieux. Renvoyé dans sa chambre, il nous donne un beau spécimen de son habituel registre mélodramatique : « je résolu de mourir, et je me jetai sur un lit avec le dessein de ne le quitter qu'avec la vie » (Prévost, 112). Ayant rajouté à cette vaine menace de suicide celle d'une grève de la faim vite abandonnée, c'en est fini des prétentions tragiques de Des Grieux. À en juger par les signes, il n'est qu'entêté, en pleine crise de colère. Le grand drame du « retour » aura ainsi échoué dans un cas classique de régression au stade infantin.

Mais pourquoi, ces enfantillages du lendemain, regardés à froid, me gênent ? Ou que la part d'adolescence dans la démission de D. G. père me laisse aussi un petit goût amer à la bouche ? Et que l'arrière-goût persiste malgré le réjouissant jusqu'aboutisme de voir cette figure « paternelle » mourir par la suite comme il a vécu, au passage, et sans que ce non-événement n'infléchisse le cours du roman ? Comment se fait-il, d'ailleurs, que je ressens une ambivalence pareille face au silence final du narrateur principal, ce Marquis de Renancourt qui déposera sa plume sans rien répondre au récit qu'il a si chaleureusement traqué, subventionné et donné à lire ? C'est, après réflexion, que tous ces personnages-là se tiennent étonnamment à l'abri de certaines questions de responsabilité personnelle et collective qui me hantent d'autant plus qu'eux ne s'en soucient guère. Et pourtant, ils y ont autant d'accès que nous, car leurs seuls mots et jeux de scène m'ont incitée, dans un petit prolongement de lecture *camp*, à souhaiter qu'ils aient pris la responsabilité d'interroger le pour et contre des goûts et dégoûts qui les animent.

Toujours est-il que mieux informés des causes et conséquences de ces goûts-là et tentant les premiers de les remettre en question, ils courraient le double risque de trahir le *Camp* et de moins fasciner la critique sérieuse.

Conclusion : une question de goût

Plus que tout, c'est la primauté accordée au goût qui scelle la connivence théorique de *Manon Lescaut* avec la sensibilité *Camp*. Moins catégorique sur ce point que Sontag insistant que le *Camp* « n'a que des préoccupations esthétiques » (322), le roman laisse cependant entendre que le réalisme en morale exige une juste appréciation du jeu de forces des goûts en concurrence chez l'être humain. On peut goûter une idée du bien qui, si un autre goût ou mélange de goûts plus forts s'y opposent, doit rester à l'état d'idée, sans passer telle quelle dans l'action. Par contre, affichés ou non, certaines goûts et façons de goûter, sans être intrinsèquement bons ou mauvais, peuvent exercer une si forte influence sur nos comportements moraux que, pour le meilleur ou pour le pire, ces goûts-là nous définissent. « Faire ressortir avec netteté [cet aspect] de la condition humaine » — pour emprunter l'expression de Sontag (321) — est, dans *Manon*, la grande affaire des scènes et scénarios parodiques. Interjecté entre telle ou telle prestigieuse fable collective et la moralité qu'elle devrait véhiculer, le troisième terme de l'impertinent récit moderne sème le désordre, perturbant de façon spectaculaire le passage harmonieux entre l'idée et sa mise en application. La lecture *camp*, complice de ces échecs hilarants, qu'elle se réjouit de mettre encore plus en relief, fait connaître *Manon* pour une 'sacrée' anti-parabole.

Au lecteur assez fort imprégné de goûts « XXI^e siècle » pour juger impossible de prendre *Manon* au sérieux, le *Camp* montre aussi la voie—relire le roman à une assez grande et généreuse distance comique pour nous réjouir de son impossible sérieux. Et à chaque pas y retrouver de nouveaux encouragements du regard *camp*. Ainsi égayée, l'expérience de cette lecture comporte en même temps un apprentissage. C'est une occasion de comprendre quels goûts et dégoûts ont pu délimiter notre zone de confort esthétique et un encouragement pour nous aventurer et élargir notre

répertoire d'approches. Il s'agit avant tout de ne plus reculer devant les « invraisemblances », dont la plus outrée dans *Manon* serait sans doute que Des Grieux ait pu conter son histoire entière en deux séances et en citant de mémoire. A condition d'entrer pleinement dans l'esprit de cette extravagance verbale, on retrouve un terrain fertile pour nous exercer à « tenir compte » d'une surface plaisante ou d'une mise en jeu stylistique (Sontag, 322) sans trop la soupçonner ni sans nous hâter de la sonder en profondeur.

Dans *Manon*, goûts et dégoûts s'avoisinent pour créer des effets dramatiques. C'est le cas de Des Grieux assistant au spectacle fou, parodie adaptée de Samson et Dalilah, que Manon monte soi-disant pour donner une leçon au Prince rival du protagoniste et une preuve catégorique de fidélité à ce dernier. « Cependant », avoue-t-il, « la plaisanterie me parut excessive » (Prévost, 220), euphémisme pour se prononcer sur le mauvais goût de cette mise en scène. Comment concilier un tel jugement avec l'esthétique de l'excès que Des Grieux lui-même incarne, sinon par référence à une quelconque notion du « bon goût » que sans l'invoquer en autant de mots il voit comme violée par la performance? Un mécanisme pareil explique que, passé un certain point, j'ai pu trouver les excès de l'infini pardonneur Tiberge, au sens péjoratif du terme, excessifs. On peut goûter une performance *campy* sans pour autant goûter l'idée sous-jacente qu'elle nous paraît mettre en jeu. Mais sans goûter la performance et la reconnaître comme telle, on risque de manquer une occasion de se dégoûter de l'idée. Celle du pardon infini étant toujours en vigueur sous forme du concept épineux de l'"amour inconditionnel", le roman de Prévost en vient quand même à sa façon, par maintes détours malins et enjoués, à provoquer et orienter une reprise de réflexion morale.

Jenai Engelhard Humphrey
Boston University

BIBLIOGRAPHIE

- BERGSON, H. (1975) *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HALPERIN, D. M. (2012) *How to Be Gay*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- MEYER, M. (1994) *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge.
- PREVOST, A-F. (2005) *Manon Lescaut*. Paris: LGF.
- SONTAG, S. (1968) *L'œuvre parle, essais*. Paris: Editions du Seuil.
- STEWART, P. (1984) *Rereadings: Eight Early French Novels*. Birmingham, Ala.: Summa Publications.