DROIT ET LITTÉRATURE SOUS L'ANCIEN RÉGIME.
LE CAS DE L'AVEU, PREUVE NOTOIRE

CHRISTIAN BIET
Université Paris 10-Nanterre
biet.christian@gmail.com

Les dispositifs juridiques¹ comme les phénomènes judiciaires n'existent pas en soi, et leur effectivité n'apparaît que parce qu'ils sont formellement construits et contractuellement reconnus par l'ensemble des partenaires à un moment donné de l'Histoire. Une preuve en droit n'est donc une preuve que parce qu'elle fait partie des phénomènes qui sont historiquement habilités par la loi, la morale, le bon sens, la politique, etc., à produire une vérité juridique, ou judiciaire, sur un cas. Et l'aveu, comme toute preuve, et comme tout phénomène et dispositif juridique (et judiciaire) n'échappe pas à la règle. Cependant, dans ce cadre, l'aveu a, dans le droit d'Ancien régime mais aussi dans le droit contemporain, une place prépondérante.

On conviendra ainsi que l'aveu – si prépondérant et qui passe pour « la reine des preuves » – n'indique qu'une version de la vérité judiciaire à un moment donné du cas. Il représente *une* vérité judiciaire, autrement dit *une* version possible et jugeable de la vérité, en tant que cet aveu a été instruit à partir de procédures particulières. L'interrogatoire par exemple, on le sait bien dans la police – et les historiens² l'observent régulièrement –, est une superbe machine à produire de l'aveu, et cette machine contraignante, qui met alors au jour une vérité, un moment ou une fois pour toutes assumée par le prévenu, apparaît comme ne pouvant être remise en cause. Cependant, on le sait aussi, toute « confession judiciaire » d'un témoin ou d'un prévenu peut donner lieu à quelques soupçons en matière d'intérêt personnel et de manipulation de la vérité et dit en principe, pour sincère qu'elle puisse parfois apparaître, être appuyée sur d'autres preuves ou indices. L'expression de la vérité elle-même telle

qu'elle est parfois spontanément, sincèrement, sans interrogatoire ni pression, avouée par un des actants du cas, peut être néanmoins sujette à caution lorsqu'elle croise des vérités contradictoires. Enfin, selon les moments, l'aveu acquiert différentes valeurs : au moment de l'interrogatoire lorsqu'il est destiné à construire une thèse de la culpabilité du prévenu ; et après ce moment, quand l'affaire est apparemment résolue par d'autres preuves et que le supposé coupable renforce, en avouant, la vérité judiciaire et/ou l'assortit (sous l'Ancien régime, avec ou sans torture) d'une déclaration reconnaissant sa culpabilité (le plus souvent afin de sauver son âme).

On le voit, la confiance en la manifestation de la vérité, *via* l'aveu, se heurte aux obstacles propres à l'évaluation de toute parole prise dans une relation de croyance (ou de confiance, ou de crédibilité, de sincérité, etc.). Mais l'aveu a, en lui-même, un caractère intrinsèque de persuasion vis-à-vis de ceux qui l'entendent, puisqu'il se donne comme auto-accusation, mise en cause de soi par soi contre son propre intérêt et donc comme infiniment crédible puisqu'il agit *apparemment* contre cet intérêt personnel que les individus souhaitent généralement préserver. Comme si, au nom de sa vertu, l'individu se dressait contre lui-même et se scindait en deux parties topiques : l'individu situé du côté du bien, qui avoue au présent, et l'individu qui a commis un mal passé, enfin avoué. Or cette dynamique, qui va du passé mauvais de la faute au présent de l'aveu-confession-contrition, permet évidemment la mise en place d'un futur qui se confond avec le rachat possible des fautes humaines. Le phénomène de l'aveu produit ainsi une sorte de récit moral et confortable qui permet qu'il y ait une faute, un crime, puis une crise, puis une résolution de la crise par sa verbalisation et la reconnaissance du crime, enfin une harmonie possible, *via* une condamnation, une peine et même un pardon. Il y a donc bien là de quoi espérer en l'homme... Ce beau mécanisme scénarisé (comme Aristote parle à propos de la dramaturgie d'un « bel animal ») permet alors au droit de se contenter de l'aveu pour simplifier la résolution du cas et condamner celui qui a été amené à reconnaître la faute qu'on lui imputait. La reine des preuves emporte l'adhésion, et l'aveu est ainsi, de fait, une arme de persuasion si efficace que cette arme ne peut être contredite que par une preuve notoire encore plus éclatante.

Mais cette adhésion est si radicale qu'en retour elle légitime tout jugement qui prend appui sur elle. En d'autres termes, l'aveu est si crédible, il engage, de fait, si absolument la croyance, qu'il est d'autant plus nécessaire de le mettre en doute. C'est pourquoi tant d'avocats et de juges, et surtout tant d'auteurs littéraires, maintenant et hier, se méfient de

« la religion de la preuve » qui semble dominer le droit pénal français, critiquent l'acharnement policier des instructions à ce qu'un aveu se manifeste et, pour les auteurs, en représentent fidèlement les manifestations pour mieux montrer à quel point l'aveu, d'apparement souverain, peut être absolument relatif et finalement dangereux. Ainsi un examen des rapports entre les procédures juridiques et les structures littéraires, et des rapports entre la figure de l'aveu en littérature et la détermination essentielle de l'aveu judiciaire telle que le droit la pratique, permettront-ils peut-être ici de sortir le droit d'un système positif qui réduirait l'aveu à la preuve des preuves, et, parallèlement, de sortir l'analyse littéraire de l'ornière psychologique, d'une vision anachronique, ou de points de vue critiques trop refermés sur l'observation d'une forme littéraire indûment considérée comme parfaitement autonome.

LE PRINCIPE DE LA CASUISTIQUE

On remarquera d'emblée que les liens qu'entretiennent la littérature et le droit sont des liens thématiques mais aussi des liens formels, fondés sur des procédures, des figures et une communauté d'effets de sens. Ainsi les formes de discours qui lient, par exemple, la narrativité et l'expression du droit, coïncident, lors des manifestations du discours judiciaire, de son ordre d'expression et de ses procédures réglées, avec l'ordonnance des intrigues et la disposition des textes littéraires. En considérant les manières dont le droit s'énonce – par la casuistique, les procédures, l'ordonnance de la rhétorique juridique, l'énoncé de la preuve, l'ordonnance des jugements, etc. – la littérature semble donc choisir des points de jonction qui permettent de montrer, à partir de formes précises, que la littérature, qui s'appuie sur le droit pour s'énoncer, s'y oppose aussi pour le problématiser, le mettre en doute, voire le dénoncer.

Sous l'Ancien régime, la casuistique, absolument courante à l'époque en tous domaines de la pensée, induit ainsi la construction d'un récit capable de poser des questions à ce qui est considéré comme la norme ou la vérité. Il s'agit alors d'appliquer à des cas déterminés et concrets, des conclusions relatives à une discipline particulière, à un corps de doctrine, dans le but de décider *pratiquement* ce qui est permis et ce qui est défendu. C'est, comme l'affirme le *Dictionnaire de théologie catholique*³, « une science d'application », et non, comme on le croit souvent en ne se référant qu'à la polémique pascalienne⁴, la maîtrise cynique d'une rhétorique dénaturée. La casuistique est ainsi un moyen de résoudre une question de manière réglée dans un champ du savoir – et principalement, avant d'aborder le champ social et juridique, dans le champ de la théo-

logie. Sa méthode repose sur la constitution d'un « cas » concret, *réel ou fictif, individuel ou social*, qui mêle récit et argumentation afin de trouver une solution pour appliquer une loi à une situation particulière, ou pour qu'une loi possible s'applique à une situation précise. Le traitement de ce cas offre par conséquent un exemple où les principes, correctement appliqués, sont mis en pleine lumière et dont on peut tirer des leçons pour résoudre d'autres cas similaires. La rédaction des cas fournit alors un « entraînement de l'intelligence⁵ » nécessaire à l'examen de tous les cas concrets et particuliers passés, présents et *possibles*. C'est d'une pratique qu'il est ici question, qui s'élabore parallèlement en droit (droit romain et droit canonique) et en théologie morale et qu'on peut lire, au XVII^e siècle, dans les innombrables *Sommes de cas de conscience* et *Recueils de résolutions*. Toute casuistique met ainsi en place une opération logique qui énonce la loi (donne *le principe*), analyse le cas, la situation (détermine *le fait*), enfin engage le *jugement* ou, pour les cas de conscience théologiques et selon la terminologie thomiste, le *dictamen* de la conscience.

Toutefois, dans un souci de prescription, nombreux sont les cas recueillis qui partent de l'exposé de la situation pour sous-tendre la loi (qui, on le sait, n'est pas, à l'époque, formulée sous la forme d'un code comme elle le sera en France durant la période napoléonienne). Puisque le récit lui-même peut être considéré comme normé et organisé par la loi qu'il exhibe, l'apparition et le développement des circonstances suivent parallèlement une structure narrative et la démonstration d'une loi. L'art rhétorique du casuiste se manifeste alors par l'intime liaison qu'il peaufine entre la manière réglée dont il narre le cas et la prescription qu'il sous-tend. Autrement dit, les cas qu'on peut lire, à cette époque, qu'ils proviennent des théologiens, des juristes ou des avocats, sont composés en fonction de la réponse normative qu'il est jugé nécessaire de leur apporter, et les cas sont autant d'argumentations dirigées vers un but édifiant ou pédagogique qui s'enracine sur des éléments concrets, sur des circonstances et sur une qualification du cas nécessairement lisible en fonction de la décision finale et du jugement à produire, jugement qui, naturellement, vérifie et consacre le passage de la loi et la légitimité de son discours.

Et lorsqu'on se penche sur la qualification et l'élaboration du *fait* – dans la mesure où ce *fait* est ce sur quoi repose le cas judiciaire mais aussi le travail et le cas fictionnels –, on voit que la détermination du fait est construite sur *des circonstances et des preuves* qui ont, chacune, un niveau plus ou moins grand d'autorité. On sait par exemple que les circonstances sont elles-mêmes sujettes à la procédure puisqu'on distingue les circonstances objectives (comme les circonstances de

personnes, de moyens, de quantité, de lieu ou de durée, d'une part, et les circonstances de fréquence, d'habitude, de scandale ou d'occasion prochaine, etc.) et les circonstances subjectives, qui sont d'une analyse plus délicate puisqu'elles portent sur les intimes secrets de la conscience. Mais quels sont les dispositifs essentiels de cette casuistique ? Lorsque, par exemple, il s'agit de traiter d'un cas, qu'il soit réel ou fictif, judiciaire ou littéraire, les arguments peuvent différer d'une situation à une autre, toutefois il est nécessaire qu'ils soient clairement ordonnés en fonction d'une disposition qui répond généralement à un plan rhétorique précis et répertorié. Notons que ce plan peut exister aussi bien dans le macrosystème de la structure du cas (qu'on peut aussi bien nommer intrigue en littérature) qu'à l'intérieur d'une période rhétorique. Le plan rhétorique du cas, qui peut figurer comme *exemplum* dans une démonstration plus générale, est ainsi constitué de quatre parties. La première est *l'exorde* qui capte la bienveillance de l'interlocuteur (c'est la *captatio benevolentiae*) : on attire son attention sur le sujet du discours, on insinue l'histoire ou la démarche et, parfois, on lui présente l'articulation du raisonnement. C'est aussi là que la casuistique morale ou théologique donne la loi, ou la proposition qu'il faudra prouver par l'expérience fictive du cas. La deuxième partie est la *narration*, qui est l'exposé des faits. Cet exposé existe nécessairement dans les genres judiciaire et démonstratif et peut utiliser comme mode de classement des circonstances des faits les sept questions qui les définissent : *quis ?* (qui ?) ; *quid ?* (quoi ?) ; *ubi ?* (où ?) ; *quibus auxiliis ?* (avec quelles aides (témoins) ?) ; *cur ?* (pourquoi (le mobile) ?) ; *quomodo ?* (Comment ?) ; *quando ?* (quand ?). La troisième partie est *la confirmation* qui rassemble les preuves et les arguments qu'expose la narration, en reprenant le même classement des circonstances. C'est aussi dans la confirmation qu'on réfute les arguments de l'adversaire et qu'on amplifie le raisonnement par des exemples, des jugements d'autorité, des hyperboles, des maximes, etc. La quatrième partie est *la péroraison* qui conclut en récapitulant, émeut et amplifie le système en rehaussant l'importance de l'exposé, et qui, dans la casuistique théologique, rappelle l'exorde (la loi initiale) en montrant qu'il a été prouvé par la narration du cas et par la confirmation qui a été élaborée à sa suite.

Là est le schéma de base, et l'on sait que chacune des parties est elle-même constituée de manière particulière. Cependant, il est tout de suite possible de noter que ce type de disposition rhétorique, et ici judiciaire, se retrouve dans un grand nombre de tragédies et de comédies, voire de romans, puisqu'il s'agit aussi, dans ces textes littéraires, de persuader. *L'Illusion Comique* par exemple, comédie à la gloire du théâtre, adopte ce plan sur toute l'étendue du texte afin de plaider pour l'utilité, l'ef-

ficacité, l'éclat du théâtre et du métier de comédien⁶. Chimène (acte II, scène 8, v. 673-696) dans *Le Cid*, sait plaider sa cause en une période rhétorique parfaitement ordonnée sur ce modèle⁷. Ainsi, la littérature du XVII^e siècle, qui ne se conçoit pas sans une disposition précise, et les interventions des personnages dans cette littérature même, ils sont informés par cette mise en forme des arguments largement puisée dans la rhétorique classique.

De même, dans la rhétorique des procès, lors du déroulement de l'interrogatoire, dans un procès pénal par exemple, les mêmes éléments structuraux se retrouvent. Ainsi, lorsqu'un lieutenant criminel intervient avec ses assesseurs sur une affaire, il doit formuler « l'état de la question » selon une stricte procédure qui suit, avec ses aménagements juridiques, les motifs rhétoriques déjà cités. Pour fixer et établir le litige, le lieutenant criminel doit, après avoir reçu de l'accusateur – dont il peut assurer la place – une définition initiale de l'affaire, examiner le motif invoqué par l'accusateur en trois moments : *la raison* – le motif allégué par l'accusé pour justifier son acte – ; *le firmament* ou *appui* – la contestation de ce motif par l'accusateur – ; *le jugement* – ce qui résulte de la raison de l'accusé, et de l'appuy ou firmament de l'accusateur. À l'intérieur de la raison et du firmament, puis du jugement, le juge examinera à chaque fois les sept circonstances pour enfin fixer la qualité du crime ou du délit : les éléments qui nomment, innocentent ou rendent l'action coupable. C'est ainsi que le crime ou le délit sera qualifié comme étant *de qualité* (on reconnaît bien au fait sa définition initiale) ; *de définition* (on donne un autre nom au fait) ; ou *de conjecture* (le fait n'est ni sûr ni avéré). Et c'est après cet « état de la question » que le fait est en mesure d'être jugé.

LA PREUVE ET SES CONTRAINTES

C'est donc à partir d'un dispositif casuistique que l'on pense et que l'on juge sous l'Ancien régime et c'est à partir de « cas » juridiques, historiques, fictionnels, d'histoires trouvées dans les gazettes, dans les factums et, plus tard, dans les faits divers ou dans les causes célèbres, que la littérature romanesque se saisit du droit dès l'époque moderne. Si bien que, de même que la casuistique fonde la pratique juridique, l'établissement de cas devient le propre des comédies et des romans, et leurs règles sont en partie communes. Alors que les procédures juridiques sont réglées, aussi bien pour le droit pénal que pour le droit civil, et établissent autant de paliers formels pour permettre qu'un jugement s'exerce, la structure des textes littéraires semble mimer ces procédures pour construire le cas littéraire que le lecteur et/ou le spectateur doivent juger : même attention à la

qualification du cas, aux circonstances, aux questions qui les définissent, même volonté de rigueur dans la construction de la preuve, même importance donnée à l'aveu.

Et puisque l'univers littéraire produit des histoires suffisamment complexes pour que la réflexion du lecteur s'applique à les résoudre, ou en tout cas à les penser, avec les armes qu'il a, et suffisamment simples pour que cette réflexion soit centrée sur un objet idéologique précis, il est logique que les récits et les intrigues se constituent à partir des modèles existants. La littérature est ainsi présente comme alternative fictionnelle aux casuistiques théologiques et juridiques et, à rebours, elle s'exprime en dénonçant leur possible fiction. En d'autres termes, la casuistique littéraire a des modèles, et particulièrement celui de la casuistique juridique (canonique ou séculière) dont elle adapte à son profit la procédure. Les récits de fictions littéraires, par exemple, reprennent donc cette structure et construisent des cas difficiles, en ayant à leur disposition une casuistique de rationalisation du fait afin d'établir un jugement, avec des catégories précises et une structure d'évaluation irremplaçable et infiniment présente, aussi bien théoriquement que techniquement. Mais, par le jeu des circonstances, par l'ambiguïté de la qualification, et par l'évaluation problématique du cas, la littérature entretient, grâce à la fiction, une constante difficulté du jugement. C'est là que la mise en question de la preuve, ou des preuves, juridique(s) par la littérature, à partir du dispositif juridique, prend tout son sens.

On remarquera tout d'abord que, de même que la procédure répond à un système très hiérarchisé et correspond à un classement, la mise en place de la preuve est soumise à des contraintes très fortes au point qu'on peut parler d'un véritable système des preuves pénales, précisé de manière jurisprudentielle, donc sans réglementation royale, mais néanmoins très abouti⁸. La question, en droit, est donc de permettre que, rationnellement, des éléments capables d'entraîner une opinion probable puissent devenir probants en étant intégrés à un système probatoire admis par – ou imposé à – tous⁹. Ce système probatoire est caractérisé par son principe rationnel, mais on notera pourtant qu'il peut comporter parfois un certain nombre d'éléments dévolus au surnaturel. Il suit cependant un processus très précis qui permet de faire contrepoids aux pouvoirs étendus du magistrat, car le principe de la preuve est d'éviter que l'intime conviction du juge – c'est un homme, donc il est faillible – ne soit le fondement de la condamnation, ou que le juge évalue selon sa conscience, librement, les éléments dégagés par l'instruction. Ainsi, le juge n'a pas le droit de tenir compte des faits qu'il connaît à titre privé, mais seulement de ceux qui sont allégués devant lui. Ces présupposés concernent à la fois la

recevabilité, l'autorité et la portée des preuves.

Ainsi, on distinguera entre « les preuves nécessaires et indubitables » et les présomptions qui peuvent, selon Bodin par exemple¹⁰ « être plus grandes les unes que les autres » mais qui ne sont pas des preuves indubitables. Pour prononcer une condamnation capitale, il faut donc une preuve pleine, c'est-à-dire deux témoignages *de visu*, ou un indice indubitable, ou un écrit, *ou encore un aveu* ; sinon, la preuve est dite « semi-pleine », ou même insuffisante quand elle ne consiste qu'en indices trop légers (les « adminicules ») et n'autorise qu'à une faible – ou à aucune – condamnation. Le témoignage isolé, la renommée, les indices simples, les papiers domestiques, les présomptions du juge ou les serments ne seront que des parties de preuves. Cependant, les preuves peuvent se combiner entre elles selon des règles de calcul très précises – dont Voltaire se moquera avec férocité¹¹. On aura donc, par ordre décroissant en matière probatoire, pour les preuves pleines : le fait notoire, *l'aveu judiciaire*, la preuve par au moins deux témoins dignes de foi (avec des réserves) ; en droit civil on aura aussi la production d'un acte authentique, d'un acte privé reconnu, celle d'un livre de marchand tenu en bonne forme et appuyé par le serment du marchand et sa bonne réputation. Ces pleines preuves devaient suffire à convaincre le juge et à enchaîner son jugement. Pour les demi-preuves (on distinguera après le XVII^e siècle entre les demi-preuves et les preuves légères), on aura la déposition d'un seul témoin, la confession extraordinaire de l'accusé, la preuve par présomption ; l'existence d'un indice grave, la réunion de plusieurs indices légers, la confession imparfaite, la déposition d'un témoin sur un fait connexe à la cause, entre autres : ces demi-preuves ou preuves légères n'étaient pas suffisantes pour motiver un jugement mais, en droit pénal, suffisaient, pour les premières, à administrer la question, pour les secondes, à informer plus avant. L'expertise, elle, était seulement indicative et ne liait pas le juge.

LE FAIT NOTOIRE

La première preuve est donc le fait notoire (*notorium facti*) perceptible par les organes des sens. Ce fait vu, reconnu, public, est la meilleure des preuves, la *probatio probatissima*, et permet de connaître la vérité sur le crime. Grâce à elle, le juge n'a pas besoin de démonstration ; elle interdit la preuve contraire, à un moment, rend l'appel impossible et constitue une pleine preuve (*probatio plena*) tout à fait suffisante pour fonder la condamnation à la peine du crime. Cette « notoriété du crime » tombe ainsi sous le sens, n'a pas besoin de discours d'escorte, mais est fort rare puisqu'elle

implique la présence du juge¹² parmi les témoins. Le crime est ainsi constaté par toutes les personnes présentes, y compris par le juge (en sorcellerie, c'est ce qui se produit quand les démoniaques sont confrontés avec les inculpés dont ils se prétendent les victimes). C'est aussi le cas typique de l'incident de séance, ou de la pièce à conviction trouvée en présence du juge.

On pourrait ainsi se demander, à titre de simple hypothèse, non pas *pourquoi* les auteurs littéraires représentent ou ne représentent pas de terribles faits criminels notoires dans les fictions littéraires (qui choquent le public ou, au contraire, le ravissent), mais *l'effet* que peut avoir le fait notoire représenté – ou non – dans la fiction, compte tenu de cette définition du fait notoire et de son caractère immédiatement opératoire et conclusif. Représenter le crime, directement et avec tous les critères du réalisme (dont, par exemple la présence d'un témoin assermenté, ou d'un auteur omniscient et capable), c'est alors donner la preuve évidente et indiscutable que ce crime existe ou a existé, c'est en faire un fait notoire absolu. Ce déplacement permettrait ainsi d'aller un peu plus loin en mettant un moment de côté, par exemple, la question des bienséances. Décrire un acte atroce, autrement dit représenter exactement un crime (fait notoire évident dans la mesure où le narrateur le décrit comme ayant lieu devant ses yeux, et par conséquent devant les yeux du lecteur considéré comme témoin ou juge), dans une histoire tragique, c'est l'actualiser comme cas et, simultanément, produire à son égard une vérité du crime qui demande l'enchaînement d'un jugement définitif. Lorsque Rosset ou Camus, au début du XVII^e siècle, produisent dans leur narration un crime atroce¹³, ils font ainsi du crime un fait incontestable et engageant nécessairement un seul jugement. Le lecteur, joint au narrateur, n'a plus besoin d'autre discours juridique d'escorte pour condamner le forfait – sauf s'il met en question la qualité du narrateur, sa légitimité et sa capacité à dire le vrai. Il ne restera qu'à déplacer le cas, non pour dire si le criminel est, ou non, coupable – l'affaire est certaine, il est coupable et l'on n'a même pas besoin d'une autre preuve ni donc d'un aveu – mais pour évaluer l'impact de son crime dans l'esprit du lecteur et pour dire tout l'intérêt qu'il y a à savoir que ce crime existe. Dès lors, le lecteur, aidé du narrateur, sera guidé vers une leçon morale et/ou apologétique à partir de *l'exemplum* qu'il vient de lire. Là est le principe d'écriture, même si l'on sait que, parallèlement, la narration du crime peut être séduisante dans la mesure où le Mal peut l'être, mais c'est une autre question.

Inversement, les auteurs de tragédie ou de roman, au milieu XVII^e siècle, ne représentent pas, ou plus, les crimes atroces avec exactitude et précision, ils en évitent l'actualisation dans leur fiction ou le rejettent dans

les coulisses, dans les récits (et c'est alors, on va le voir, une affaire de témoignage), ou encore l'évoquent abstraitement dans le discours sans trop s'y attarder. Le premier réflexe critique est, évidemment, de mettre ce processus d'évitement en rapport avec les questions relatives aux bien-séances et aux conventions qui gouvernent le vraisemblable. Toutefois, il me semble que le passage de la représentation au récit, au discours, ou au hors-scène, indique autre chose. En effet, ne pas représenter le crime atroce ou ne pas le décrire comme un fait absolument avéré en présence d'une autorité, c'est le faire passer de fait notoire au statut de fait rapporté par un témoignage, ce qui n'a pas forcément le même poids, ni la même autorité d'un point de vue juridique. Si le crime devient un fait rapporté, on est en mesure de se demander qui le rapporte, quel coefficient de vérité accompagne le témoignage, quels autres éléments on doit posséder pour être en mesure de le qualifier, et quel jugement on peut en avoir. Non point qu'on cherche par là à dénier le fait, mais qu'on en arrive ainsi à en faire un lieu de débat. Ainsi, on sera plus enclin à discuter le geste d'Horace tuant Camille si le crime n'est pas représenté (donc en 1660) que lorsqu'il l'était (en 1640), même s'il est bien évident qu'Horace a tué Camille. Et c'est peut-être ainsi que la qualification du crime pourra évoluer : de crime atroce s'il était représenté, il pourra devenir crime excusable par le roi parce qu'il ne possède pas toutes les caractéristiques du fait notoire – en particulier celle qui interdit qu'on aille plus avant et qu'on continue à instruire. En d'autres termes, ce que fait la littérature en empêchant que le crime ait toutes les qualités du fait notoire, c'est d'installer le cas de manière plus complexe afin qu'il soit propre au débat sur sa qualification même. Si la littérature met systématiquement hors scène les crimes, ce n'est pas seulement pour plaire au public, c'est peut-être aussi pour que le cas puisse être mis en débat avec encore plus d'incertitude, avec plus d'importance donnée au jugement incertain du public, et que l'affaire se poursuive ; et si elle ne décrit pas exactement le crime dans ses détails, c'est peut-être aussi pour la même raison : afin qu'il donne lieu à la poursuite de l'information, à l'exercice de la confrontation des témoins, à l'élaboration d'un jugement produit à partir de faits moins certains, peu à peu – ou de moins en moins – « notoires ».

En revanche, lorsque la littérature, dans les histoires tragiques ou les tragédies sanglantes du début du XVII^e siècle (comme *Scédase ou l'hospitalité violée* d'Alexandre Hardy, par exemple¹⁴), décrit ou représente « exactement » les crimes atroces, c'est pour qu'ils ne soient pas mis en doute, qu'ils apparaissent comme certains et qu'ils donnent lieu à une réflexion non sur leur vérité, mais sur leurs conséquences, qu'elles soient politiques, juridiques, religieuses ou morales.

Cette première hypothèse de lecture n'a d'autre but que celui de montrer qu'il est nécessaire de réfléchir sur les conséquences du classement juridique des preuves pour l'exercice de la fiction littéraire et de prendre conscience que la définition des faits à caractère probatoire engage directement un mode de jugement. Toute apparition d'un fait notoire entraîne, d'une certaine manière, la conclusion du cas – son jugement – et la fermeture du récit ou de l'intrigue par l'évidence que le criminel est absolument coupable – la question devient alors celle de la peine et de son application –, et toute modalisation de la notoriété du crime fait que l'instruction continue et permet qu'il soit possible d'installer un débat sur la qualification du crime.

L'AVEU

Après avoir défini la preuve notoire absolue, et la manière dont la littérature peut s'en emparer, nous en arrivons à la deuxième preuve notoire en droit, qui est l'aveu, ou la « confession volontaire », et qui peut être obtenue de plein gré ou par la torture. Certes, faute de preuves suffisantes, la question préparatoire est, pour les juges, un moyen d'accès à la vérité qu'ils cherchent. Toutefois, la torture n'est pas systématique puisqu'elle est déterminée par la qualification du cas et ne peut être ordonnée que si le crime qui fait l'objet de l'accusation mérite en principe la peine de mort, et s'il existe parallèlement une preuve importante contre l'accusé. Enfin, s'il est impossible de mettre à la question un homme accusé par de simples indices, il est tout aussi impossible de retenir ce qui a été avoué sous la torture sans confirmation postérieure, sans aucune contrainte physique : n'est recevable que ce qui est répété hors de la sellette. Enfin, le droit commun veut que l'accusé qui persiste à nier malgré la torture et sans qu'il y ait d'autres preuves suffisantes, soit relâché sans être innocenté, éventuellement après avoir subi une peine mineure, tandis que celui qui nie, malgré la torture et alors que de très fortes présomptions pèsent sur lui, ne peut être condamné à mort mais peut encourir une autre peine (les galères, par exemple).

Cela dit, cet aveu judiciaire – ou cette confession du crime devant le juge – est traditionnellement considéré comme l'autre preuve par excellence, comme une preuve décisive. Sa valeur probante est même absolue lorsque l'action est secrète. Dans les autres cas, il faut qu'à la confession s'ajoutent des éléments de preuve qui fassent présumer l'exactitude, la conformité avec la réalité qui permettent d'écarter l'éventualité d'une erreur ou d'un mensonge (c'est l'adage *Nemo auditur perire volens*). Les juges rechercheront donc systématiquement ce type de preuve qui allie

confession, aveu et édification. Car il fallait aussi cet aveu pour donner une chance au condamné d'être repentant et donc de parvenir peut-être au salut de son âme : avouer, c'est constater la réalité du mal, mais constater la réalité du mal, c'est avoir la possibilité d'être contrit et repentant – rien n'est pire que le silence en l'occurrence puisqu'il interdit la contrition. Parler, c'est dire sa finitude, ses péchés et se mettre en état de savoir ce qu'est le péché, donc d'en être pardonné, sinon sur terre, du moins au ciel, sinon pour le corps et la personne civile, au moins pour l'âme. Ainsi, le pêcheur qui avoue sa faute peut espérer le pardon, l'indulgence de Dieu. Parallèlement à ce mécanisme, le juge tient donc un discours édifiant, calqué sur celui du prêtre exhortant un pêcheur à la pénitence, si bien que le discours sur le pardon, l'indulgence, la miséricorde divines, peut parfaitement être entendu par l'inculpé comme un discours sur le pardon de la justice à son égard. D'ailleurs bien des juges joueront sur cette ambiguïté... Enfin et surtout, le discours tenu aux inculpés pour les engager à l'aveu consiste souvent à faire naître plus directement encore dans leur esprit un espoir d'indulgence. La pratique de fausses promesses de grâce et d'impunité est fort régulière et approuvée dans l'instruction à l'extraordinaire, quelle que soit la matière du crime.

On retiendra néanmoins que l'aveu est un acte capital dans la manifestation de la vérité, et qu'il est supérieur à toutes les autres preuves, excepté celle du fait notoire dûment constaté par le juge. Or, on le sait bien, cette action d'avouer innerve l'ensemble des textes littéraires, et en particulier des textes qui mettent leurs personnages en situation de péril grave. Avouer une faute, c'est être nécessairement cru sans qu'il soit besoin même d'actes pour prouver qu'il y a bien faute, comme si la constatation du fait était moins importante que la verbalisation de la culpabilité même. À la lisière du religieux, de la morale, du juridique et du judiciaire, l'aveu, lorsqu'il est formulé, fait autorité et a, nécessairement, des conséquences graves et pratiques. On peut objecter que l'aveu fait en dehors de la procédure a besoin, dans le déroulement de l'affaire, d'être confirmé, cependant, il éclaire et doit être poursuivi par un interrogatoire qui entraîne sa réitération dans le cadre de la loi. Avouer, c'est aussi reconnaître le péché, la faute, la culpabilité pour envisager, peut-être, un salut, et c'est dans cet esprit que les écrivains de roman et de théâtre, liant le fondement religieux et le fonctionnement juridique de l'aveu, font de cet acte un moment crucial de leur fiction.

LES TÉMOIGNAGES ET LES PRÉSUMPTIONS

Outre ces deux types de preuves pleines, les juges sont à même de fonder leur jugement sur des témoignages, d'une part, et des indices, d'autre part, qui peuvent, selon les cas, passer pour des preuves pleines ou pour des demi-preuves. On ira très vite sur ces éléments, qui n'entrent pas dans la problématique de cet article sur l'aveu¹⁵ et l'on dira simplement que la preuve par témoins, après audition et « examen » – dans la première phase de la procédure –, est censée faire la lumière sur certains faits et peut ainsi apporter ou une preuve, ou bien une série d'indices qui permettent la présomption du juge. Les témoins ne jouent donc pas seulement un rôle dans l'établissement de la preuve par présomption, ils peuvent aussi faire la preuve complète du crime s'ils répondent à certaines conditions fondées sur le nombre des témoignages, la sincérité des témoins et leur qualité. Cependant, tous les témoins n'ont pas la même valeur. Par exemple, l'incapacité de témoigner des femmes est en rapport avec leur position sociale et juridique et celle qui atteint les serfs, et autres dissidents religieux, révèle qu'il y a une dignité, une importance et une autorité du témoin et que ces qualités sont comptabilisables : un témoin ne peut rien valoir du tout (un mainmortable, parfois aussi une femme), ou ne vaut qu'une partie du témoignage d'une personne à part entière (le témoignage de deux ou de trois femmes vaut en général celui d'un seul homme).

Quant à la preuve par présomption, elle est fondée sur des indices (faits connus, certains, d'où le juge tire des conjectures, des déductions pour connaître la vérité sur le crime). Et en cela, elle a besoin d'une démonstration, si bien que le raisonnement joue ici un rôle essentiel puisque c'est la logique qui permet au juge d'approcher la vérité (de l'approcher seulement) et d'en faire une vérité judiciaire. Ces indices viennent à la connaissance du juge par les dépositions des témoins et la constatation du juge lui-même, notamment lors de l'interrogatoire de l'inculpé. Il est donc important que les indices concordent, afin qu'ils soient logiquement reliés et capables de mener à une démonstration. Le nombre des indices – qui doit être important –, et leur qualité, viennent alors déterminer la présomption du juge. Enfin, si tous ces indices sont assez forts, assez convergents, et si le crime est suffisamment grave (extraordinaire), le juge peut recourir à la torture dans le but d'obtenir un aveu judiciaire.

STRUCTURES JURIDIQUES ET PREUVE EN LITTÉRATURE

On voit, à la simple lecture de cette grille schématique et à l'observation de l'ensemble de ce dispositif, que le principe de la preuve, théorisé et formalisé par le droit est, pour les auteurs littéraires, une procédure infiniment utilisable. On pourrait dire que le principe de la preuve est partagé par le droit, la littérature, les mentalités, la religion et la médecine, mais il semble néanmoins que la formulation juridique, parce qu'elle est si précise, si attentive aux circonstances et aux comportements, et surtout parce qu'elle classe les signes, du plus au moins important, du notoire à l'indiciel, structure la vision qu'on peut avoir d'un cas, d'un personnage ou d'une histoire.

Dans un roman, la fiction met en place un système autonome et la vérité de ce qui y est exposé ne dépend après tout que de la décision du narrateur ou de l'auteur. Le lecteur est en effet enclin à croire ce qu'il sait être faux et il n'est, en principe, pas utile d'avoir une preuve depuis l'extérieur de la fiction pour avaliser les informations qui sont données par le texte – qui peut toujours tout inventer. Mais il est aussi évident que, dans l'intérieur de la fiction, les procédures de vérité sont soumises à des règles qui font référence et qui renvoient aux procédures juridiques. La différence entre les unes et les autres réside en ce que les procédures juridiques sont censées fonctionner, que le système par lequel elles sont soutenues fait foi et qu'il entraîne à un jugement qui passe pour vérité finale, alors que, dans la littérature, ces mêmes procédures sont des sortes de leurres. En effet, le lecteur, suivant le narrateur, omniscient ou non, souscrit dans un premier temps au système de la preuve tel qu'il est édicté par le droit et disposé dans la fiction, mais dans un second temps, le lecteur a toutes les chances de constater que la preuve ne fonctionne pas, ou fonctionne mal, et qu'elle révèle non pas une vérité, mais une feinte, ou une fausseté, voire une injustice possible au regard, non du jugement judiciaire, mais du « juste ». Comme si le narrateur engageait le lecteur à vérifier, grâce à leurs références communes, que la preuve était effective, puis, qu'il en retirait sa validité en montrant qu'elle concourait à l'expression d'une erreur. Dans la mise en place du récit, le lecteur est ainsi guidé, *via* l'expression de preuves construites rationnellement et souvent données selon la « grille » et dans l'ordre du droit, à donner tort aux uns, à juger les autres, à reconnaître que les valets sont moins crédibles que les femmes qui sont moins crédibles que les hommes, ou qu'un faisceau de présomptions valent une demi-preuve et engagent à déterminer une vérité, ou au moins à déterminer un fait. Mais fort souvent, il se trouve, lors de l'accomplissement de la diégèse ou de l'intrigue, que parfois les valets sont,

en définitive, plus honnêtes et plus dignes de confiance que les femmes, qui sont plus honnêtes que les hommes et qu'un faisceau de présomptions, voire un fait notoire, ou un aveu, ne font pas preuve et n'engagent aucune vérité. La littérature joue non seulement avec la vérité et avec les procédures du droit, mais souvent les renverse au nom d'une autre vérité que celle que reconnaît le droit, ou plutôt d'une autre idée de la justice : l'idée qu'il y aurait, ailleurs, voire plus que dans le droit, du « juste ».

On notera que ce système de la preuve, assez rigide – tempéré par la présence de plusieurs juges, par les reproches de témoins, par leur recollement ou leur confrontation, ou par l'idée d'irréfutabilité de la preuve contraignante, par exemple –, s'opposait alors au régime anglais de l'*equity*, qui, lui, juge plus l'individu, l'homme, plus que les faits. Il fallut, pour que naisse en France une adaptation de l'*equity*, la mise en place de l'intime conviction, en 1790, et donc une autre idée du droit, de la loi et de l'individu. Il fallut aussi que la notion d'« intime » domine plus nettement les esprits et que la « conviction » ait une valeur reconnue : ce fut la grande affaire du XVIII^e siècle de légitimer l'une et l'autre.

Pourtant, le système de l'intime conviction qui fait intervenir le sentiment, l'intuition, les paramètres sociaux et idéologiques, ainsi que la notion d'« individu à juger » sont déjà présents hors du droit : dans la manière dont la littérature juge des cas qu'elle prend au droit. Face au jugement mécanique et rationnel des faits, qu'elle mime, la littérature met parallèlement en place un « autre » juge, qui tient compte des faits, mais les apprécie non seulement par rapport à la loi, mais aussi par rapport à l'idée qu'il a du « juste ». Car le lecteur et le spectateur sont aussi présents pour douter des preuves qu'on leur apporte et que l'auteur dispose, pour mettre en balance les témoignages, pour évaluer les manières dont la loi les pèse généralement, autrement dit pour, à travers le texte et la représentation, jouer sur la parole de la loi pour intercaler leur propre parole et leur propre jugement, *via* le texte que l'auteur construit, à partir du droit et, d'une certaine manière, contre lui.

LE CAS DE MADAME DE CLÈVES : « FALLAIT-IL AVOUER ? »

Dès lors, il devient intéressant, à partir d'un cas d'aveu, de suivre la manière dont la littérature mime les procédures du droit pour les transposer dans son ordre. Dans *La Princesse de Clèves* Madame de La Fayette (1634-1693), en 1678, utilise l'Histoire pour narrer une tragédie de la passion, mais pour ce faire, elle procède à partir de plusieurs cas juridiques enchâssés. Le décor est historique : la cour de Henri II, célèbre par

son éclat et sa magnificence, sert de prétexte à l'histoire de plusieurs individus, à leur action problématique sur laquelle les lecteurs devront se prononcer. En peu de pages, contrairement aux « grands romans » du temps, ces individus historiques (première partie du texte sur les Grands de la cour, personnages véritables, donc), puis ces individus fictionnels (par l'insertion de données inventées à l'intérieur de personnages historiques, ou par l'invention de personnages particuliers) aiment, souffrent, jalourent, meurent. Sobriété toute classique donc, proche de l'esthétique théâtrale pour un discours sur la passion, et complexité aussi, autour des questions de politique matrimoniale, avec les mœurs et leur inscription sociale, et de leur lien avec les questions amoureuses.

Le cas principal qui fournit la deuxième grande partie de l'ouvrage, tient en peu de mots. Mariée à Monsieur de Clèves qui conçoit pour elle un immense amour qu'elle ne partage pas, une jeune princesse, Madame de Clèves, rencontre Monsieur de Nemours, jusqu'ici séducteur invétéré. Elle aime Nemours mais, guidée par le devoir et l'estime qu'elle a de son mari, ne cède pas. Et pour se préserver, par honnêteté, ou pour d'autres raisons encore¹⁶, elle avoue cet amour à son mari, afin qu'il l'aide à résister. Le Prince de Clèves, pensant que l'aveu est faux ou incomplet, se croyant trahi, ne peut surmonter son chagrin, et meurt de cet aveu : en même temps que Madame de Clèves offre la vérité, elle donne donc la mort. Placée au centre du livre, la scène de l'aveu fut ainsi l'objet de bien des commentaires.

L'aveu de l'auteur/auteure

« Devait-elle avouer ? » C'est ainsi que *Le Mercure galant*, le journal littéraire du temps, demanda l'avis de ses lecteurs afin d'assurer le lancement publicitaire du livre tout en s'interrogeant sur le bien-fondé de l'acte de l'héroïne. La question de l'aveu se redoublait alors, s'appliquant aussi au domaine de la publication puisque Madame de Lafayette n'avait elle-même pas avoué qu'elle avait écrit ce roman. Si bien que, lors de la « sortie » de *La Princesse de Clèves*, l'opinion publique, persuadée qu'une femme ne pouvait être l'auteur d'un tel chef-d'œuvre, en attribua la paternité évidemment à un homme (comme La Rochefoucauld, célèbre moraliste, ou d'autres encore).

Sous le couvert de l'anonymat, Madame de Lafayette renouvelle le genre romanesque, et pose, au centre de toutes les questions, la question de l'aveu, alors même qu'elle évite d'avouer une paternité littéraire qui semble l'embarrasser. On peut donc s'interroger, de fait, sur l'absence d'aveu d'auctorialité qui se trouve à l'origine de la publication. Faut-il

avouer la paternité d'un ouvrage quand on est femme et qu'il n'est jamais question (et pas plus aujourd'hui) de « maternité littéraire » ? L'auctorialité romanesque serait-elle – pour une femme ? pour un/une aristocrate ? – une faute ? Serait-elle une faute qu'il faut quand même avouer ? Mais une faute qu'il est possible d'avouer lorsque le roman a suffisamment de lecteurs et d'avis positifs – il n'est donc plus question, alors, de faute, mais de succès littéraire ?

Ce sont les premiers problèmes, extérieurs à la fiction, et qui se posent d'emblée. Or, bien évidemment, ces questions n'ont d'abord pas de réponse puisqu'il existe un prétendu anonymat. À ceci près que l'anonymat devient, à mesure que le temps passe et que la querelle s'étiole, de plus en plus partiel donc de plus en plus révélateur des réponses possibles qui tiendraient en une phrase : qu'une femme aristocrate ne peut déclarer la « paternité » d'un roman si moderne qu'en prenant comme écran des hommes de lettres, quitte à faire que cet écran devienne transparent lorsque le danger d'être condamnée s'estompe et/ou que le plaisir d'être reconnue advient. Et c'est alors seulement qu'elle peut avouer...

L'aveu des lecteurs/lectrices

À cela, on doit ajouter la légitimation d'une campagne publicitaire inédite pour l'époque. Peut-on, au grand jour, avouer, de fait, qu'on cherche le succès en mobilisant le lectorat le plus vaste possible ? Peut-on « lancer » de cette manière un roman apparemment moral et donné comme édifiant ? Peut-on, en outre, faire avouer les lecteurs et les lectrices en leur demandant, finalement, de réfléchir, à partir d'une fiction, à leur cas particulier d'adultère possible, probable ou bien réel ? Peut-on rendre public l'aveu intime, ou plus ou moins caché, qui figure dans les réponses envoyées au *Mercury* ? Peut-on enfin cacher que quelques-uns de ces aveux épistolaires publiés comme « vrais » sont des fictions rédigées pour l'occasion ? Bref, peut-on considérer que la publication d'un ouvrage de fiction ne s'inscrit pas pleinement dans un système moral, mais dans le cadre d'une opération commerciale et d'un processus littéraire qui jouent avec la (sacro-sainte, respectable, redoutable, indubitable) question de l'aveu ? L'aveu, lorsqu'il est intégré aussi bien au phénomène de publication qu'au phénomène de l'écriture littéraire, devient une fiction qui a toutes les marques de la vérité et qui permet du jeu. Il devient une parole à laquelle on est sommé de croire, mais qu'on peut ne pas croire lorsqu'on observe qu'elle s'inscrit dans des stratégies commerciales, dans des stratégies de communication, ou dans des stratégies d'écriture.

Les secondes questions qui jaillissent lors de la publication sont ainsi celles que posent, et parfois résolvent, les lettres des lecteurs et des lectrices (car elles sont nombreuses, c'est même l'image de marque de ce journal moderne) envoyées en réponse au *Mercur*e et publiées dans les livraisons suivantes. Une femme doit-elle avouer un adultère à son mari : toujours ? jamais ? parfois ? Doit-elle avouer un adultère alors qu'elle tend seulement à l'adultère mais qu'elle n'a même pas franchi le pas de l'intention ? Doit-elle, en avouant, se servir de son mari comme bouclier moral et social pour s'éviter de tomber dans la faute ? Autrement dit peut-elle utiliser stratégiquement l'aveu pour rendre son mari responsable d'une faute possible ou probable ? Peut-elle avouer lorsqu'elle est à même de supposer que le mal qu'elle risque de causer à son mari peut-être grave, voire mortel ? Peut-elle avouer alors qu'elle peut penser que le silence, s'il est bien gardé, peut ne faire aucun mal à quiconque ? Enfin, un homme doit-il avouer son adultère à sa femme et cet adultère est-il équivalent à l'adultère féminin ?

Le phénomène de l'aveu se situe donc au creux du système réflexif sur l'auctorialité, comme du système réflexif propre à la publication et à la réception, et, en cela, il se désigne comme stratégique, justement, autrement dit propre à persuader avec, ou sans la vérité, mais en exhibant les marques de la vérité. Comment, dès lors, cette incertitude ou cette ambiguïté de l'aveu ne seraient-elles pas à même de contaminer l'aveu tel qu'il apparaît à partir de la fiction, puis dans la fiction ?

L'aveu de l'héroïne

Si bien que ce grand débat qui suivit la publication du texte, orchestré par Donneau de Visé à partir de son *Mercur*e *Galant*, trouve ici un éclat plus grand et plus profond : si tant de lecteurs et de lectrices ont souhaité dire leur mot sur cet aveu, c'est parce qu'il engageait absolument non seulement la Princesse, mais la mise en place du cas, donc la punition possible. Tout était dit par là, et tout aurait pu être redit devant d'autres que M. de Clèves. La scène privée devenait, de fait, une scène publique, civile, puis, d'une certaine manière, pénale. En dévoilant son amour, Mme de Clèves exhibait sa culpabilité et, à proprement parler, déposait son destin séculier dans les mains de son mari tout en sauvant son âme. Et c'est peut-être pourquoi tant de lecteurs ont réagi à la campagne publicitaire du *Mercur*e, parce qu'ils pesaient le risque pris en même temps qu'ils envisageaient la pertinence du chef d'accusation. « Fallait-il avouer » puisqu'avouer, c'était transformer un sentiment amoureux, à peine soutenu par une intention d'adultère, en fait plein, en culpabilité avérée ? Dire, c'était être considérée

comme ayant fait, et donc comme étant à même d'être punie. Dire c'était faire, pleinement. Avouer devenait un énoncé performatif sans qu'il soit nécessaire qu'un fait existe au-dehors pour vérifier cet énoncé, si bien que l'aveu juridique, reine des preuves, atteignait en quelque sorte son comble : être si notoire, si persuasif qu'il en devenait un fait et une preuve absolus.

En avouant sa faute, Madame de Clèves la consacre, la rend patente, notoire et assurée du point de vue de son mari, qui peut, s'il le veut, en faire état comme s'il s'agissait d'une faute avérée et concrète d'adultère. Dès lors, l'un et l'autre croient en cet aveu, parce qu'ils croient chacun en leur passion.

Dans ce roman qui, de bout en bout, s'interroge sur des questions juridiques, sur le droit du mariage et sur la *capacité* des cadets ou des veuves¹⁷, les dépositaires du mariage-passion et de sa théorie sont Monsieur et Madame de Clèves, et personne d'autre. Ce que revendique Nemours lui est dénié par Madame de Clèves : son petit aveu amoureux, bien banal celui-là (mais émouvant pour ce Don Juan français) est performé, connu, ostensible, mais n'a aucun impact, ni aucune pérennité. On apprend d'ailleurs, à l'extrême fin du récit, que la douleur de Nemours ralentit et que sa passion s'éteint, à mesure que les années passent. Nemours n'a donc dérogé que pour un temps, a avoué qu'il souhaitait lui aussi un mariage-passion, mais est rentré dans le rang, ou dans le monde, sans trop de dommage, avec un mariage à la clef, toute passion bue. Face à lui, Clèves a vécu jusqu'au bout sa passion maritale, jusqu'à se méprendre par jalousie, jusqu'à mourir de cette confusion¹⁸ et Madame de Clèves, parce qu'elle a donné et frôlé la mort, a su finalement combattre, grâce à cette expérience, sa passion dangereuse¹⁹.

Mais si Madame de Clèves a pu combattre, et si elle a pu édifier un « fantôme de devoir » comme le lui reproche Monsieur de Nemours, en réalisant à la lettre les paroles de sa mère – si l'amour tranquille des époux échoue, mieux vaut la retraite que la galanterie, au moins on vise à l'exception et on obtient le repos –, c'est qu'elle a vécu, durant tout ce temps, *un fantôme de galanterie*. Elle a beau avoir refusé de « s'embarquer » dans la galanterie, elle en a pourtant acquis l'expérience, jusqu'à s'insérer dans la séquence topique de l'aveu d'adultère, ce qui l'a menée à la catastrophe. La rédaction commune de la lettre de Madame de Thémises, l'expérience de la jalousie, l'instrumentalisation du mari, l'aveu et ses conséquences tragiques font en effet de cette histoire une galanterie *symboliquement* vécue. Et parallèlement, l'acte exceptionnel de l'aveu, qui consiste simultanément à dire la vérité (elle aime Nemours) et à avouer un

fantôme d'amour (elle ne lui a pas cédé), est alors, tragiquement et de manière fort romanesque, relayé par la méprise de Clèves, artifice habituel du roman galant, pour ne plus servir à rien d'autre qu'à renforcer la souffrance du mari et le mener plus volontiers à la mort. Elle avoue absolument et il la croit un peu. Elle avoue, en dehors de toute vraisemblance, mais avec vérité, et il ajoute à cet aveu véritable la vraisemblance sociale et romanesque de l'adultère. Aveu, galanterie, trop absolue sincérité, quasi-mensonge et tragique sont alors profondément mêlés au sens où l'aveu, forme dangereuse et ambiguë de la vérité, fantôme de preuve en droit comme ici en amour, répond au fantôme de galanterie pour mener à la mort celui qui entend, voit et interprète l'aveu de trahison qu'on lui adresse.

Il faut donc que Madame de Clèves, après avoir refusé l'amour adultère, après avoir calculé qu'il fallait que son mari l'en protège, après lui en avoir avoué la tentation ou la possibilité, après lui avoir ainsi donné la mort, après avoir refusé à Nemours un remariage de passion, a finalement élaboré un chemin individuel, fait de tensions, soumis à l'évidence naturelle qu'il est impossible de vivre une relation matrimoniale dans la société que le roman a patiemment déconstruite sous couvert de la décrire. C'est là que la Princesse, exceptionnelle en tous points, comme son mari, et bien plus que Nemours, est un *personnage* à proprement parler. D'abord être social, au début du roman, elle devient un individu particulier, s'écartant, du fait de ses rapports avec deux autres personnages eux-mêmes en défaut de loi commune, des lois existantes. De là vient son aveu exceptionnel, de là vient son destin individuel qui la place hors du monde. Hésitant jusqu'au bout à refuser l'amour-passion de Nemours dont elle craint l'affaiblissement et la perversion galante, elle ne l'attribue qu'à ce mort qu'elle a tant respecté au point de lui avouer une vérité qui l'a assassiné. À ce mari qu'elle n'a elle-même jamais aimé, comme si l'idéal du mariage-passion était un leurre dès lors qu'il est partagé.

C'est dire à quel point ce chemin fait de refus perpétuels, de fantômes de vérité, d'aveux faussés et de verbalisations désastreuses ne peut se terminer que par le silence et le refus du monde déterminé par la rencontre prochaine de la mort. Madame de Clèves fait soudain l'expérience que ce réseau séculier dans lequel elle était prise, que cette multiplicité de solutions, toutes mauvaises, toutes ambiguës, parce que toutes vouées à l'échec, doivent être refusées à cause du mensonge qu'ils entraînent²⁰. Dans la perspective de Madame de Lafayette, la liberté, affrontée au choc et à l'emprise de la passion et de la faute qui guette toute liberté humaine, conduit donc au tragique exceptionnel, au pathétique refus de la

société, au doute sur les règles du monde et du droit, à la remise en cause de l'arme probatoire absolue qu'est l'aveu, enfin, à la retraite mi-séculière mi-conventuelle. Dans ce roman-monde où la galanterie est calcul et le mariage une opération lignagère, l'amour-passion, nécessairement extérieur au lien matrimonial et plus généralement interdit parce que dangereux, envahit l'âme des héros. L'auteur saisit alors la manière dont les lacunes institutionnelles – illustrées par le veuvage et la liberté du cadet qui permettent la confusion des sentiments –, peuvent amener au tragique et à la retraite. Comme si la liberté de certains laissée par les failles de l'institution juridique, comme si leur liberté de dire, d'avouer sans même penser au risque de l'aveu et à sa redoutable efficacité, comme si leur confiance en l'aveu, apparemment si net, si simple, si véritable, avait ruiné leur parcours.

CONCLUSION

On le voit, l'aveu, aussi bien pour le droit que pour les auteurs de fiction, est un moment essentiel qui engage, non seulement celui qui le fait, mais aussi la qualification du cas qui, alors, est immédiatement rendu tangible et véritable : c'est une preuve pleine, majeure, de la culpabilité de l'énonciateur. Mais dans le même temps, la littérature s'interroge : pourquoi l'aveu est-il une si grande preuve en droit (et en amour) et pourquoi en faire un point si capital dans la détermination de la culpabilité puisqu'après tout, il est assujéti à une croyance qui peut être aussi fausse qu'absurde, qu'il peut révéler un « fantôme de devoir », ou qu'il n'a pas, en l'espèce, à devenir public ? Alors, et compte tenu de ce qu'est l'aveu et de ses implications procédurales et pratiques, faut-il avouer, ou faut-il conserver pour soi son aveu parce qu'il s'applique à soi-même, à l'âme ou au privé, et qu'il ne doit donc pas être évoqué sur la scène publique et juridique ? D'ailleurs, les prêtres le savent bien, eux qui distinguent la confession de l'aveu, au moins en théorie. L'aveu privé, ou l'aveu dans la confession, ne vaut pas aveu juridique : Monsieur de Clèves, en mari plus qu'en juge, conservera cet aveu pour lui-même, quitte à en souffrir et à en mourir, et ne le transportera pas dans l'enclos d'un prétoire, ni ne le mettra sur la scène publique, parce qu'il ne conçoit pas que cet aveu fasse la preuve d'une accusation autre qu'intime, bien plus profonde et bien plus efficace.

Partie des considérations du droit, la littérature prend du champ, de la distance par rapport à la preuve juridique, et l'examine sur un autre terrain, doute de son caractère probant, ou redoute son application mécanique et publique ; c'est pourquoi elle prévoit les limites que le droit n'a pas à franchir et narre les silences qu'il doit supporter. Dans la fable de

Madame de Lafayette, l'aveu de Madame de Clèves, si probant, et propre à l'engager dans un processus de punition publique, restera secret, jugé par le mari et endossé par la coupable, renfermé dans les bornes de l'intime, et deviendra une terrible punition privée, bien plus violente ; pour les lecteurs, il donnera lieu à un examen, portant non seulement sur cet aveu-là, mais sur l'aveu en soi et en toute circonstance, comme preuve notoire et suffisante au regard de la loi comme au regard des consciences privées. La littérature, qui se sert tant de ce dispositif, ne cesse simultanément de l'analyser, de le déplacer, de l'entourer de ses autres terrains – celui de la conscience, de l'intime, ou de l'intérêt particulier – pour en saisir les failles et mettre en débat les signes tangibles de la preuve et la preuve elle-même, autrement dit la croyance qui la détermine.

NOTES

¹ Voir Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien régime, le jeu de l'ordre et de la loi*, Paris, Champion, 2002, 415 p., plus particulièrement le chapitre IV : « Les dispositifs juridico-littéraires ».

² Voir Carlo Ginzburg, *Les Batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires en Frioul, XVI^e-XVII^e siècles*, [1966], Paris, Verdier, 1980, 283 p. ; Carlo Ginzburg, *Le Juge et l'Historien. Considérations en marge du procès Sofri*, trad. collective de l'italien, Paris, Verdier, 1997, 187 p. ; Nicole Jacques-Chaquin, Maxime Préaud, dirs, *Les Sorciers du Carroi de Marlou, un procès de sorcellerie en Berry (1582-1583)*, Grenoble, Jérôme Milon, 1996, 511 p.

³ On se référera au *Dictionnaire de théologie catholique* (Paris, Letouzey et Ané, 1936-1950) pour une présentation des principaux aspects de la casuistique religieuse (articles « Casuistique » et « cas de conscience ») ; mais aussi à Jean Delumeau, *L'Aveu et le pardon, les difficultés de la confession, XII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1964, 194 p. ; aux articles de Servais Pinckaers parus dans *Nova et vetera*, « Réflexions pour une histoire de la théologie morale », 1977, n°1, p. 50-61, « La théologie morale au déclin du Moyen Âge : le nominalisme », n°3, p. 209-221, « La théologie morale à l'époque moderne », 1977, n°4, p. 269-287 ; et aux travaux de Pierre Cariou, *Les Idéalités casuistiques, aux origines de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de Nancy, 1992, 350 p. Du point de vue de la rhétorique, on consultera Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Droz, 1980, 882 p. ; Aron Kibedi-Varga, *Rhétorique et littérature, études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970, 237 p. et *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Klincksieck, 1990, 246 p. ; enfin Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter, structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éd. Universitaires, 1993, 282 p.

⁴ Pascal, *Les Provinciales*, dixième lettre en particulier.

⁵ *Dictionnaire de théologie catholique*, article « Casuistique », *op. cit.*

⁶ Voir Marc Fumaroli, *Héros et orateurs, rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, 532 p.

⁷ Voir Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVI^e siècle*, Paris, Nathan, 1993, 128 p.

⁸ On consultera ici : *La Preuve, Recueils de la société Jean Bodin, XVII (2), Moyen Âge et Temps modernes*, 1965, en particulier les textes de Jean-Philippe Lévy, Jean Gaudemet, Marguerite Boulet-Sautel, Germain Sicard, Raoul-Charles Van Caenegem et John Gillissen ; *Les Sorciers du Carroi-Marlou, un procès de sorcellerie en Berry, op. cit.*, en particulier les articles de Jean Céard, « Le procès du Carroi-Marlou et le système de la preuve » ; Jacques Vidal, « La preuve du crime dans l'affaire du carroi Marlou » ; et Sophie Houdard, « Stratégies de l'accusation, de l'aveu et de la défense », dans ce même ouvrage.

⁹ On lira sur ce point l'article de Martine Pécharman, « Loi et probabilité. Le problème du droit dans la pensée d'Arnauld, Pascal et Nicole », et celui de Simone Goyard-Fabre, « La philosophie du droit de Jean Domat ou la convergence de l'ordre naturel et de l'ordre rationnel », in Gérard Ferreyrolles, éd., « Justice et force au temps de Pascal », Paris, Klincksieck, 1996, p. 161-185 et p. 187-205.

¹⁰ Bodin, *La démonomanie*, « Des preuves requises pour avérer le crime de Sorcellerie » (f. 193 et sq.), 1580.

¹¹ Deux preuves semi-pleines peuvent souvent faire une preuve complète, mais plusieurs adminicules en faisceau (en concordance) peuvent former une preuve demi-pleine sans jamais équivaloir à une preuve complète... À la veille de la Révolution, on verra des répertoires qui parleront de pleine preuve, de demi-preuve et de preuve légère ou « quart de preuve » (pour distinguer celles qui, en se combinant, peuvent faire pleine preuve, de celles qui ne peuvent pas), et il existera même des preuves très légères ou huitièmes de preuve... Ces distinctions permettaient d'empêcher les juges de juger selon leur propre volonté ou leur propre conviction, et les obligeaient à attribuer un certain coefficient de vérité à chaque élément du procès. En outre, les preuves pouvaient être classées avec précision afin de lier étroitement le juge à la procédure et l'obliger à livrer une sentence « rationnelle ».

¹² Puis d'un homme assermenté, donc un policier moderne.

¹³ On en trouvera quelques exemples dans Christian Biet, dir., *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Laffont, 2006, 1063 p.

¹⁴ Voir *Théâtre de la cruauté et récits sanglants, op. cit.*

¹⁵ Pour un complément à cet exposé, voir Ch. Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien régime*, op. cit.

¹⁶ Dans son article sur ce roman, « Avouer pour devenir innocent » (in Renaud Dulong, dir., *L'Aveu – histoire, sociologie, philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 298 p.), Danièle Cohn donne une interprétation un peu différente de cet aveu : elle affirme que l'aveu est une expérience décisive dans la refondation permanente du sujet en tant que personne éthique. L'aveu de Mme de Clèves serait alors de l'ordre de la confession, un absolu de l'aveu, propre à permettre une absolution de la faute. L'aveu par la Princesse de Clèves d'une « faute » non consommée vaudrait aveu d'innocence... c'est en tout cas ce qui permet à Danièle Cohn d'ajouter, en miroir, que Phèdre, en avouant la faute, s'érige, elle, en sujet dévastant toute possibilité de salut pour elle et pour tout autre. Aveu innocence ou aveu souillure, on peut alors hésiter jusqu'à ce que Rousseau remonte tout le cours de la culpabilité pour formuler le postulat d'innocence, forme originaire et cependant seconde de la subjectivité.

¹⁷ Voir Christian Biet, *Droit et littérature*, op. cit., chap. VI.

¹⁸ Révélatrice est cette phrase dite lors du premier aveu de madame de Clèves : lui, le mari affirme : « J'ai tout ensemble la jalousie d'un mari et celle d'un amant, mais il est impossible d'avoir celle d'un mari après un procédé comme le vôtre. »

¹⁹ Elle quitte Nemours en lui assurant que « ses sentiments [qu'elle a pour lui] seront éternels et qu'ils subsisteront également, quoi (qu'elle) fasse », mais après avoir connu l'apparence de la mort, « elle surmonta les restes de cette passion qui était affaiblie par les sentiments que sa maladie lui avait donnés. »

²⁰ Déchirée entre toutes les valeurs, elle choisit alors ce qui a été proposé mais jamais mis en place auparavant, le saut métaphysique, la retraite, l'exclusion du monde. Puisque rien n'est possible dans l'univers des lois humaines, puisque rien non plus n'est possible hors de ces lois si l'on s'en tient au champ séculier, Madame de Clèves suit et dépasse l'avis de sa mère : non seulement elle fuit le monde, mais encore elle surmonte sa passion affaiblie par l'expérience de la mort et tourne son âme vers Dieu, seule, « dans une retraite et des occupations *plus saintes* que celles des couvents les plus austères. » Personnage exceptionnel se dégageant, par son individualité, des codes les plus communs, Madame de Clèves a donné, dans sa retraite, « des exemples de vertu inimitables », inimitables comme le trajet que Madame de Lafayette a patiemment constitué pour elle dans son roman, inimitable comme ce roman lui-même, de l'aveu de son auteur, qui donne à ce terme le dernier mot.