131. "Pour en finir: le projet de Mouhy", in *Le chevalier de Mouhy. Bagarre et bigarrure*. Etudes réunies pas Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2010, p.223-236.

Le Chevalier de Mowbray Bagarre et bigarrure

FAUX TITRE

354

Etudes de langue et littérature françaises
publiées sous la direction de

Keith Busby, †M.J. Freeman,
Sjef Houppermans et Paul Pelckmans

Études réunies par
Jan Herman, Kris Peeters & Paul Pelckmans

AMSTERDAM - NEW YORK, NY 2010

à Paris, à Lyon, sur les routes de France, en ville et dans les campagnes. Certes la logique du récit bien fait, à peu près vraisemblable et lisible, eût voulu que tous les pauvres rencontrés ne fussent pas secourus. Inversement, la logique du don anonyme et systématique exigeait que *tous* fussent secourus: le financier ne croise pas de mauvais pauvres, tous méritent son aide. Le roman n'échappe pas sans doute au ridicule mais il tient du moins le fil d'une cohérence idéologique indéniable, en s'écartant dans un même mouvement de la rationalité économique et du bon usage poétique.

POUR EN FINIR: LE PROJET DE MOUHY

JAN HERMAN

LEUVEN

Je fais peu de réflexions, chacun a son usage;
mais je souhaiterais qu'on en fît à ma place.

Mouhy, *La Mouche*, Partie III, « Avertissement »

Les débuts de la carrière littéraire de Mouhy coïncident avec la fameuse « proscription du roman » due au chancelier Daguesseau. Comme le suggère la contribution de Françoise Weil, un grand nombre des problèmes qui structurent les études ici réunies peuvent d'une façon ou d'une autre être ramenés à ces circonstances extraordinaires où le roman, en particulier le roman périodique, était visé par les autorités. Un coup d'œil sur les bibliographies spécialisées permet à ce sujet de faire quelques constats importants. Deux moments de haute productivité romanesque peuvent en effet être isolés, un premier coïncidant pratiquement avec la proscription de 1737, un autre, vers 1750, où les effets de la crise du roman se font moins sentir, à en croire Kris Peeters. En 1735, Mouhy publie le très court *Démésolé survenu à la sortie de l'opéra entre le Paysan parvenu et la Paysanne parvenue*, la première partie de *Lamakis*, dont la deuxième paraîtra en 1736, les deux suivantes en 1737 et les dernières en 1738. 1735 est encore l'année où paraît le début des *Mémoires de M. le marquis de Fioux*, dont les trois parties suivantes paraîtront en 1736. L'édition de *Paris ou le Mentor à la mode* s'étale sur deux années, 1735 et 1736. Les deux premières parties de *La Paysanne parvenue* paraissent également en 1735, les cinq suivantes en 1736. 1735 est encore l'année où paraît le premier tome des *Mémoires posthumes du comte de D****. *La Mouche* est publié en 1736 (et reçoit une suite en 1742). *La Vie de Chimène Spinelli* voit le jour en 1737-1738, *Les Mémoires d'Anne-Marie de Moras* en 1739 et *Les Mille et une faveurs* en 1740. La production romanesque de Mouhy connaît une seconde flambée à la fin des années 1740: en 1747 sont publiés les *Mémoires d'une fille de*

qualité qui ne s'est point retirée du monde, *Le Masque de fer* et *Les Mémoires de madame la marquise de Villenemours*. Autre période de grande fécondité, au début des années 1750. 1752: *Opuscule d'un célèbre auteur égyptien*, 1753-54: *Lettres du commandeur de*** à mademoiselle de**** et *Les Délices du Sentiment*, 1754-55: *Mémoires du marquis de Bénavidès*, 1755: *Le Financier*.

Le début de la vie de romancier du Chevalier atteste non seulement une extraordinaire explosion de la production narrative, mais également le caractère foncièrement périodique de cette production. Les romans qui paraissent par volumes détachés ou par fascicules sont à ce moment-là aussi menacés que les périodiques proprement dits et, confrontés à la proscription, les romanciers sont forcés de s'adresser à des imprimeurs/éditeurs étrangers ou d'en utiliser les adresses pour des publications parisiennes clandestines. C'est le cas de Marivaux, de Prévost et aussi de Mouhy. Ainsi, comme le montre Françoise Weil, quatre éditeurs différents publieront les romans de Mouhy qui, contrairement à d'autres romanciers contemporains, les achève.

Il est ensuite remarquable que, sur les pages de titre, Mouhy signe systématiquement ses romans de la formule « par M. le chevalier de M. », parfois avec abréviation de « chevalier » en « Ch. », avec majuscule. Seuls les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras, comtesse de Courbon, écrits par elle-même, adressées à Mlle d'Au****, *Le Masque de fer, Mémoires d'une fille de qualité* et *Opuscule d'un célèbre auteur égyptien* (qui porte la mention « par le marquis de Collande, revu par M. ») font exception à ce qui ressemble bien à une règle. Notre chevalier connaît et assume évidemment l'ambivalence de la formule, qui peut couvrir un (pseudo-)traducteur (*La Mouche, ou les aventures de M. Bigand, traduites de l'italien, par M. le chevalier de M.*), un (pseudo-)éditeur (*Mille et une faveurs, contes de cour tirés de l'ancien gaulois par la reine de Navarre et publiés par M. le Ch. de M. ou Lettres du commandeur de *** à Mlle de *** avec les réponses, publiées par M. le chevalier de M.*), mais qui dans la grande majorité des cas prend déjà l'allure d'une signature d'auteur moderne: *Paris ou le Mentor à la mode, par M. le chevalier de M.*, *le Financier, par M. le Ch. de M.*, *Les Délices des sentiments, par M. le chevalier de M.*, etc. L'ambiguïté est la plus voyante dans les romans-mémoires qui, moyennant le bisémanisme de la formule, sont rattachés d'une part à leur auteur fictif et d'autre part à leur auteur effectif: *Mémoires de M. le marquis de Fieux, par M. de chevalier de M.*, *La Paysanne parvenue, ou les mé-*

moires de Mme la marquise de L.V., par M. le Ch. de M., ou encore *Mémoires du marquis de Bénavidès, par M. le Ch. de M.* Charlotte Simonin parle à ce sujet de préfaces biffons. Exceptionnel et étonnant, le cas des *Mémoires de Mme la marquise de Villenemours, écrits par elle-même et rédigés par Madame de Mouhy*. Quand il s'agit d'avouer ses œuvres, le réflexe de Mouhy semble être un geste ambigu d'attribution à travers un effacement.

La production romanesque explosive, la fragmentation des livres due à la périodicité de leur publication, le caractère hétérogène des adresses éditoriales d'une part et le caractère achevé des romans que Mouhy orne d'une signature bivocale mais invariable d'autre part, aident à expliquer l'extraordinaire prolifération des périodiques dont deux contributions font ici état. C'est également à cette dialectique de dissémination et de rassemblement sous un même nom, voire une même formule attributive, que doit être ramenée la problématique translationnelle. Mouhy a été un auteur à succès et pas seulement en France. *La Paysanne parvenue* a connu deux traductions anglaises, une première anonyme et une seconde signée Eliza Haywood. Annie Cointre montre qu'il n'est pas facile de déterminer l'original précis à partir duquel ses différentes traductions ont été effectuées. Des passages plus ou moins longs qui se trouvent dans l'une et l'autre traduction sont absents des premières éditions de l'œuvre, alors qu'on en retrouve certains dans une « nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée par l'auteur ». *La Paysanne parvenue* n'aura par ailleurs été, pour ses traducteurs, qu'une matière brute, à polir et à infléchir dans des directions insuffisamment explorées par le romancier français en fonction des codes et modes en vigueur dans le système littéraire anglais. En tout cas une cure de vraisemblabilisation semble avoir été nécessaire. Il faudra insister sur ce point par la suite, bien sûr.

Comme le constate Charlotte Simonin, le périodique est, comme le livre même, un espace textuel éclaté. Les préfaces et avertissements se doublent et se multiplient, en tête des romans, à leur fin, ou entre les différentes livraisons ou rééditions. Charlotte Simonin constate également un débordement du narratif, du roman même sur le périodique. Ou est-ce l'inverse? Chez Mouhy, le romanesque naît à chaque pas, dès les avant-textes. Ainsi de la dédicace — un lieu codifié qui se prête peu à l'exploration narrative — de *La Paysanne parvenue*, où le signataire, le bien connu « chevalier de M. », rappelle au dédicataire

leur première rencontre: « Je cours la poste, je suis blessé: vous êtes en chaise, et vous vous gênez pour m'y recevoir, votre bourse m'est ouverte [...] ». Que de romans possibles dans ces différentes asyndètes.

Kris Peeters pose au péril une autre question, qui s'attache d'avantage aux différents créneaux de production chez Mouhy. Françoise Weil a bien rappelé qu'en 1750, le plus tolérant Malesherbes avait pris la relève du sévère Daguesseau à la tête de la Librairie et qu'un système de permissions tacites avait été mis en place. La situation, pour les romanciers, n'est plus celle de la « proscription ». Or, s'il est vrai, se demande Kris Peeters, qu'on observe les mêmes topoï préfaciels dans les romans publiés autour de 1750, soit longtemps après la proscription du roman — à laquelle l'explosion préfacielle n'apparaît donc pas forcément liée — ne doit-on pas supposer un changement concerté dans l'emploi de ces mêmes topoï? La préface, et en particulier le topoï du manuscrit trouvé qu'elle héberge, est construite, pour Kris Peeters, sur une métonymie fondatrice: l'espace préfaciel sert avant tout à expliquer le « principe causal » d'un récit. Ainsi, effacer les origines réelles du récit — son auteur donc — implique la mise en place d'une production fictionnelle — d'un éditeur, à la fois narrateur et personnage d'un récit préfaciel qui raconte comment un manuscrit lui est parvenu. Kris Peeters enregistre chez Mouhy une surenchère qui affiche les topoï comme topoï. Dans ce second emploi du récit préfaciel, tout se passe comme si le manuscrit ne tombait plus entre les mains d'un futur éditeur, mais d'un lecteur. Et ce lecteur, qu'en fera-t-il, achètera-t-il le livre? Le lira-t-il? La préface est devenue un prétexte commercial et un espace publicitaire.

Pour Charlotte Simonin, cette stratégie publicitaire se manifeste de façon indéniable dans le fort effet d'intertextualité visible dans les titres. Mouhy est un imitateur forcené. La reprise des titres de romans qui ont déjà fait leur chemin est certainement une des caractéristiques les plus saillantes du Chevalier. *La Paysanne parvenue* rappelle *Mari-vaux*, les *Mémoires d'une fille de qualité* évoque un titre de Prévost, *Les mille et une faveurs* reprennent un intitulé qui appartient à Moncrif. Le plagiat ne va pas plus loin que le titre, mais même s'il s'agit d'une réécriture ludique doublée d'une forte dose d'autodérision, comme le montrent plusieurs de nos conférenciers, une plate stratégie publicitaire reste patente.

A ce stade de notre enquête, il est clair que Mouhy illustre au plus haut degré la situation de l'écrivain mineur, d'une curiosité infatigable doublée d'un conformisme moral de surface. La question importante, que tous nos conférenciers se sont posée, est de savoir si les conditions sociologiques auxquelles Mouhy se pliait avec grande souplesse — en tant que romancier, en tant qu'espion de la police, en tant qu'animateur d'une équipe de claque au théâtre — sont compatibles avec un quelconque projet, intellectuel, social, littéraire. Mouhy a-t-il été autre chose qu'un écrivain voulant vivre de sa plume et cherchant une notoriété bon marché et souvent usurpée moyennant le plagiat des titres?

« La littérature est consolatrice », déclare Annie Rivara, dans l'essai introductif qu'elle a bien voulu rédiger pour ces actes. Pour Mouhy, « la littérature, la peinture de la société contemporaine, est un moyen de subsister et un refuge devant l'échec d'une carrière et des ambitions d'une nature conquérante mais vaniteuse et chimérique ». C'est dans ses romans que Mouhy a exorcisé ses échecs « à travers les éblouissantes fortunes de ses héros, les équilibres illusoire où ils se tiennent ou les doutes mêmes qui peuvent ronger leurs succès ».

L'un des derniers romans de Mouhy, *Le Financier*, se montre éminemment propre à franchir le pas du publicitaire au littéraire. Son domaine est le discours économique dont Florence Magnot montre qu'il commence à investir en profondeur le romanesque au milieu du XVIII^e siècle. Le sujet du roman — un financier charitable redistribuant l'argent en fonction de la vertu — est paradoxal: les ruses habituelles de la malversation financière sont détournées vers le bien. Mais le généreux financier ne pense à tourner sa générosité à son propre bénéfice. Aussi le roman ne répond-il pas au schéma traditionnel qui demande que le personnage principal évolue d'une situation à une autre. La fin se superpose au début et le changement, incessamment attendu, ne se produit pas. A un second niveau d'analyse, Florence Magnot observe que tous les dons désintéressés sont le fruit d'artifices, qui visent le plus souvent à cacher leur origine, de façon à ce que le don n'entraîne pas un contre-don. C'est de cette occultation du don désintéressé que surgit le romanesque. Le vecteur économique se déplace de la réalité représentée à la narration elle-même en se métaphorisant: le récit est le produit de l'histoire. La suppression de mots simples de la gratitude entraîne une immense production de paroles

narrative et d'histoires. Le romanesque naît d'une suppression. Ce roman serait-il un anti-roman?

Michèle Bokobza Kahan explique d'une autre façon la stagnation de ce récit, étonnamment répétitif. Son explication est liée à la préface, qui est une réponse aux *Entretiens sur les Romans* (1755) de l'abbé Jacquin. Mouhy est tout sauf un théoricien. Sa réponse à Jacquin, qui dans ses quatre *Entretiens* ne laisse aucune place à une pluralité des vérités, prend la forme d'un roman « à la carte », qui se soumet ostensiblement aux règles prescrites par Jacquin, pour montrer qu'un tel roman est impossible. La soumission à la voix autoritaire de l'ecclésiastique dans la préface n'est donc qu'apparente. Mouhy n'argumente pas; il répond par roman interposé. Un roman selon le Bon Usage décrit par l'abbé Jacquin — et c'est ce que *Le Financier* est, selon Michèle Bokobza Kahan — apparaît comme un instrument de propagande émanant des institutions de la monarchie absolue qui s'évertue à montrer que l'ordre établi fonctionne pour le bien de tous et que les forces au pouvoir savent reconnaître et récompenser les justes. Voilà un enjeu politique, qui se double d'un enjeu littéraire et prudemment « poétique »: cette récompense des justes est une pure invraisemblance qui transforme la morale en roman. Ce roman serait-il un anti-roman?

Pour Jean-Paul Sermain, Mouhy est de ces écrivains qui choisissent de subvertir de l'intérieur les pratiques romanesques. Cela n'en fait pourtant pas forcément un grand écrivain. Dans son analyse des *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, Jean-Paul Sermain observe un désintérêt affiché pour la rédaction et le style, une absence de cohérence énonciative presque choquante. Dans ce roman encore, l'entreprise romanesque paraît de prime abord liée au commercial: Mouhy profite d'un fait divers, d'un scandale. Ce réflexe n'est pas neuf. Le roman des années 1680 le connaissait bien. Saisissant des personnages et épisodes connus dans l'histoire, le romanesque se justifiait par son ambition d'expliquer le dessous des cartes d'une histoire secrète. Or, dans *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, les défauts du romancier, par trop voyants, peuvent s'expliquer par ce qui ressemble à une innovation: la narratrice est une jeune fille de treize ans, incapable de donner une lecture correcte de ce qu'elle voit se passer autour d'elle. Incompréhensible et confuse au niveau de l'écriture, incohérente et aveugle dans sa recherche du sens, Anne-Marie de Moras assume bien des défauts qu'à une première lecture, on serait tenté d'attribuer à l'auteur, ... et

qu'il faut peut-être lui attribuer en effet. Mouhy n'est pas à une ruse près. Le roman semble faire son sujet de ses propres défauts. Ce roman serait-il un anti-roman?

Pour Jean-Paul Sermain, le roman n'est pas en marge du système littéraire, il en est au contraire la pointe la plus avancée « parce qu'il pousse à sa perfection les principes mêmes de l'écriture classique tels que le XVIII^e siècle les appréhende et les adopte presque sans retenue ». Il est important, pour la suite de cette synthèse raisonnée, de citer ici Jean-Paul Sermain, lorsqu'il évoque la part que se taille le roman dans l'héritage classique:

Centralité et focalisation sur un sujet de conscience (et très souvent d'écriture), vraisemblance prudente et détaillée, style aussi imprédictible et coulant que possible, cadrage dramatique, progression de l'intérêt, proximité, agrément, facilité de lecture, support de tous les intérêts les plus contemporains (y compris ceux de l'actualité, de l'histoire proche, du fait divers même), appel à la conscience du lecteur invité à juger les « cas » exemplaires qui lui sont soumis et qu'il peut confronter pour produire un jugement et parfois organiser sa conduite comme il veut. Ces choix comportaient en eux-mêmes assez de contradictions internes ou entre eux pour que le romancier puisse développer sa liberté et sa nonchalance.

Le roman est un anti-roman déclarait Aron Kibédi-Varga¹. C'est dire d'une certaine façon que le roman ne peut se concevoir que dans un geste de distanciation, comme le montre Mouhy dans *Le Financier*, lu par Michèle Bokobza Kahan. Le « modèle » du roman n'existe pas. Il se construit à partir d'un horizon d'attente qui se déplace sans cesse.

Faire le procès de Mouhy demande aussi qu'on établisse, au-delà ou en-deça de l'incohérence narrative et de la vraisemblance bafouée, son étonnante modernité. Comme le montre René Démoris, lecteur de *La Mouche*, Mouhy touche à des sujets plus ou moins interdits, comme la jouissance féminine dans la relation du couple. Mouhy se demande, dans les premières parties de *La Mouche*, transgressant les conventions tacites du « genre » des *Mémoires*, ce que peut être le destin individuel en-dehors du cadre de la relation amoureuse, avant de faire d'un homme du peuple le sujet d'une véritable passion amoureuse.

1 Aron Kibédi-Varga, « Le Roman est un anti-roman » in *Littérature* 48 (1982), p. 3-20.

Il nous semble que chez Mouhy, l'écriture est souvent dirigée par un argument sous-jacent, original, audacieux, perplexifiant qui, dans sa traduction narrative souffre d'une tare parfois lourde, due aux sacrifices que le narratif fait à l'argumentatif. Dans certains cas, comme les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, l'argumentatif légitime les défauts narratifs. Dans d'autres cas, comme *La Mouche*, une certaine invraisemblance est motivée par l'argument. René Démoris montre qu'en l'occurrence cet argument est une « fable », celle qui dit qu'à travers l'objet aimé, c'est toujours un autre qui est aimé. *La Mouche* se construit autour de cette vérité refoulée, fable anthropologique, de l'arbitraire de la passion amoureuse qui n'a rien à voir avec ce qu'est ou ce qu'on croit être l'objet aimé. Et ainsi, le chevalier romancier participe à la déconstruction de l'idéologie amoureuse qu'opèrent Marivaux et Prévost, contribuant en même temps à une anthropologie nouvelle.

Dans cette même foulée presque freudienne, la contribution de Paul Pelckmans focalise sur les rêves prémonitoires dans *La Paysanne parvenue*, dont la caractéristique la plus immédiatement saillante est qu'ils semblent rester, au premier abord, sans incidence sur l'intrigue. Est-ce que Mouhy ne savait pas où il allait? Cette incohérence doit-elle s'expliquer par la publication par volumes détachés? Mouhy sa-crifie-t-il ici au culte du fragment isolé, de l'instantané, si fréquents chez lui? C'est possible. Mais ici encore, la désarticulation semble liée à un argument refoulé — dans le texte même, et peut-être dans l'inconscient de la paysanne, qui fait soudain une brillante fortune. Dans la lecture qu'en fait Paul Pelckmans, le rêve prémonitoire, qui est un raccourci et sans doute aussi une mise en abyme de l'œuvre entière, réalise une *coincidentia oppositorum*, une dynamique presque contradictoire de la soumission et de la promotion. En effet, Jeannette, en tant que mémorialiste, pouvait difficilement avouer nettement sa disponibilité amoureuse. L'ascension sociale qui en est le corollaire relève du rêve. Or, ce rêve s'inscrit dans une destinée. Dans le rêve la vie n'est pas quelconque, mais accomplit un projet fixé d'avance, té-léguidé par le Ciel, par la Providence. Ou, comme le déclare Paul Pelckmans, « le parti pris de *La Paysanne* est d'aménager providentiellement une issue glorieuse qui défie toute vraisemblance et qui est en outre censée couronner une vertu sans faille ».

« Je fais peu de réflexions, chacun a son usage; mais je souhaiterais qu'on en fit à ma place », déclarait Mouhy. Ce disant, il répond à Ma-

rivaux qui, dans *La Vie de Marianne*, avoue en faire trop. Mouhy fait entendre une autre voix, celle du renoncement à la vanité de tout savoir. Il ne voit que trop l' inanité d'une prétention à la maîtrise de soi ou des autres, comme le remarque encore René Démoris qui relève ce beau passage dans l'« Avertissement » de la troisième partie de *La Mouche*. Il nous semble que ce renoncement est en même temps un projet, peu réfléchi peut-être, mal conçu au départ, mais qui trouve son assiette véritable dans ce type de discours qui permet l'exploration sauvage, le roman.

Mouhy, en Chevalier qu'il est, croise le fer: il croise les tons, les emprunts, dans une constante dialectique entre la convention et l'invention. C'est ce que constate également Amandine Lefèvre qui place sa lecture du *Masque de fer* sous l'enseigne de la pointe et du masque. Ce masque de fer est une autre de ces références à un événement mystérieux, au souvenir d'un certain prisonnier. Cet horizon d'attente sera vite trompé et le lecteur aussitôt désabusé. Mais en même temps, le recyclage apparent cache des choses beaucoup plus inquiétantes, l'inceste par exemple. Pour Amandine Lefèvre, l'écriture de Mouhy s'organise autour du secret dont le masque est l'emblème. Le secret est l'occasion de créer de nombreux développements narratifs, mais c'est aussi un lieu d'exploration de l'âme humaine.

On pense peut-être trop ce que Mouhy ne voulait pas trop penser. Toujours est-il que le secret semble être, pour parler comme Leo Spitzer, un *étymon spirituel* de la (dé)construction romanesque chez Mouhy. Le coffre flottant sur la Seine et auquel le futur préfacier s'accroche pour y découvrir ensuite le manuscrit du récit, est peut-être une de ces scènes emblématiques où se condense ce qu'on peut dire, sur Mouhy, de plus essentiel. Comme le constate encore Amandine Lefèvre, Mouhy, qui range dans le coffre quelques-uns de ses propres romans à côté de livres qui ont eu du succès (en se souvenant peut-être de Cervantès), légitime de cette façon sa propre production dans une manœuvre qui est en même temps une plate publicité. Mais le coffre est un lieu du secret qui évoque l'idée du vide. Le rôle de l'écrivain serait « d'écrire autour de ce trou ».

S'il y a un projet chez Mouhy, il consiste, et de façon minimale, à faire exister le récit même. Il est vrai qu'avec Mouhy on est au tout début de l'ère industrielle, régie par des principes économiques dont le plus

élémentaire, du point de vue narratif, est de faire durer le récit. Et ce but est dans certains cas le seul. Mouhy n'est pas pour autant mauvais écrivain. Il démontre de façon éclatante la fausseté du présumé fondamental de l'entreprise narratologique: le *récit* ne « représente » pas une *histoire* qui existerait avant elle; l'histoire existe en fonction de sa propre narration. C'est peut-être le vrai secret du roman comme « genre ». Gérard Genette a eu besoin de bien préciser ce point, dans *Nouveau Discours du récit*, dix ans après avoir jeté les fondements de la narratologie dans *Figures III*:

L'ordre véritable, dans un récit non-fictif (historique par exemple), est évidemment *histoire* (les événements révolus) — *narration* (l'acte narratif de l'historien) — *récit*: le produit de cet acte, éventuellement ou virtuellement susceptible de lui survivre en texte écrit, en enregistrement, en mémoire humaine. Cette rémanence seule, en fait, autorise à considérer le récit comme ultérieur à la narration: dans sa première occurrence, orale ou même écrite, il lui est parfaitement simultané, et leur distinction est moins de temps que d'aspect, *récit* désignant le discours prononcé (aspect syntaxique et sémantique, selon les termes de Morris), la *narration* la situation *dans* laquelle il est proféré: aspect pragmatique. En fiction, cette situation narrative réelle est feinte (c'est précisément cette feinte, ou simulation — peut-être la meilleure traduction du grec *mimesis* —, qui définit l'œuvre de fiction), mais l'ordre véritable serait plutôt quelque chose comme *narration* < *histoire/récit*, l'acte narratif instaurant (inventant) à la fois l'histoire et son récit, alors parfaitement indissociables. Mais existait-il jamais une pure fiction? Et une pure non-fiction?²

Presque tous nos conférenciers ont montré que, chez Mouhy, le projet, d'abord publicitaire (faire lire, faire vendre), ensuite narratif au sens propre (faire durer le récit), n'exclut pas un troisième type de projet contribuant à « l'économie » générale du roman mouhien. Si les deux premiers projets sont plutôt des « réflexes », le troisième relève davantage de la « réflexion », en ce sens que la « pensée du roman », pour parler comme Thomas Pavel, jaillit de la dialectique entre deux niveaux superposés: le narratif et l'argumentatif par exemple. Cet argument peut être, comme dans *Le Financier*, économique, au sens plein du terme. Il est aussi, ce troisième projet, philosophique. C'est ce que montre Yves Citton, qui donne le coup d'envoi à une série de trois lectures de *Lamekis*.

Au centre argumentatif du roman s'écrit le renoncement de Lamekis à opérer la mue spirituelle qui consisterait à être écorché vif de façon à ce que l'esprit accède directement au souverain bien. Cette épreuve initiatique, horrible, à laquelle le philosophe Dehahal, rencontré au fond de la terre, a accepté de se soumettre, Lamekis la refuse. Lamekis adopte une morale de la résignation, du renoncement à la recherche d'un principe unificateur. Ce renoncement, qui est un reniement de la philosophie totalisatrice, se communique aux autres niveaux de la construction romanesque et en tout premier lieu à la narration elle-même, où le narrateur renonce au privilège d'autorité. Ce narrateur guide le lecteur dans une descente de plus en plus vertigineuse dans les abîmes de la terre. Le merveilleux que cette narration déploie contribue, selon Yves Citton, à dilater l'esprit humain et à l'ouvrir à la plasticité. L'univers qui s'ouvre pendant la descente est chaotique et pour cette raison parfaitement ouvert à tous les possibles de l'imagination. Durant cette descente au bout de laquelle Lamekis rencontre le philosophe Delahal, il doit être devenu clair que l'intelligence relève autant de l'inspiration que de la persuasion et que *Lamekis* déplaie « un monde qui, parce qu'on le suspecte dépourvu de toute clef passe-partout, nous contraint à adopter l'attitude créative d'une expérimentation de tout instant ».

Lamekis se défait en deux parties très différentes, l'une exhibant sans cesse son propre désordre, l'autre très régulière, récit d'amour à la première personne, où Lamekis raconte son amour pour sa femme Clemelis, perdue et retrouvée. Dans une lecture à la loupe, François Dervieux remarque et développe le rapport très probable de cette histoire avec celle de Cleveland et de Fanny dans *Le Philosophe anglais* de Prévost. *Lamekis* illustre à sa façon la pratique habituelle du palimpseste, fréquente chez Mouhy. Mais l'enjeu n'est pas la parodie ludique. Mouhy met en évidence la logique monstrueuse du récit de Prévost. En opérant une sorte de nivellement entre le roman de Prévost et le sien, Mouhy affirme que *tous* les romans sont des tissus d'in vraisemblances. Une fois de plus, l'in vraisemblance s'intègre dans un projet de réflexion; elle s'explique, non pas par l'incompétence de l'auteur, mais par un argument sous-jacent, de nature « poétique », dans la mesure où, à travers le palimpseste, l'in vraisemblance de la deuxième partie de *Lamekis* acquiert une valeur démonstrative, se légitime par un argument.

² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

Les deux volets du diptyque qu'est *Lamekis* sont interconnectés dans la cinquième partie du roman, par une scène métaleptique qui constitue le centre de la contribution d'Emmanuelle Sempère où elle s'interroge sur le sens du « merveilleux » dans ce roman. La métalepse — c'est-à-dire, selon la définition qu'elle en donne : la contamination de la fiction et de l'univers de sa production — crée une coupure entre les deux volets du roman et semble l'organiser de l'intérieur en abritant en même temps son argument profond. Au milieu du roman, dans le centre de la terre se produit un effet de miroir où le texte s'interroge sur sa propre origine. L'histoire de *Lamekis* semble déjà avoir été écrite par les « autorités » mentionnées en note. Cela n'empêche qu'elle est aussi écrite par l'auteur, Mouhy, qu'on retrouve au fond de l'abîme. Seulement, il ne sait plus trop si l'histoire lui a été dictée, s'il l'a écrite en dormant ou s'il l'invente. Elle est ensuite dite être l'œuvre de Dehahal, le philosophe, qu'on rencontre donc, lui aussi, comme Mouhy, au sein de sa propre fiction. Comme le dit judicieusement Emmanuelle Sempère, « par le biais du personnage de Dehahal, Mouhy se raconte, en quelque sorte, écrivant dépecé, démembré, dépossédé de lui-même, la seule fonction survivant à l'expérience horrible étant l'énonciation, la capacité de dire *je* ». Dans cette très étonnante scène, l'auteur verra enfin son manuscrit « s'écrire tout seul, par une main inconnue dont il reconnaîtra l'écriture et le style pour siens ».

Lamekis est sans doute le roman le plus délirant de Mouhy, peuplé de créatures hybrides, de scènes extravagantes et monstrueuses ; il est aussi celui qui cumule le mieux les différentes économies mouhyennes : publicitaire, narrative et argumentative. Et ce n'est pas un roman mal écrit et mal composé. Mouhy revient à la surface, la structure narrative en abyme remonte la pente et s'avère parfaitement cohérente.

L'intégration de l'argumentatif au narratif et du monde représenté dans sa propre représentation sont deux axes importants de l'« économie » romanesque de Mouhy. Dans une étude qui englobe plusieurs romans, Ugo Dionne s'interroge enfin sur le rapport entre le fragment et la syntaxe. Constatant à son tour la forte sérialisation de l'écriture mouhyenne, Ugo Dionne abandonne, après l'avoir explorée, l'explication du désordre et l'incohérence narrative chez Mouhy par la périodicité de la publication. Beaucoup de nos intervenants — Annie Rivara, Jean-Paul Sernain, ... — déclarent que le romanesque chez Mouhy

n'est pas dans la construction mais dans la scène passionnée, dans l'intermède bizarre ou fantastique. Or, y a-t-il chez Mouhy un principe syntaxique ? Une dialectique entre le morceau et l'ensemble ? Ugo Dionne s'intéresse en particulier à la métalepse temporelle, c'est-à-dire à l'incursion du temps réel d'écriture dans le temps fictionnel : Mouhy oublie parfois que le temps entre deux livraisons de son roman n'existe pas pour ses personnages... La démarche d'Ugo Dionne témoigne d'un réflexe analytique partagé avec d'autres intervenants : c'est de la faille que l'analyse doit partir. Comment penser la faille, asyndète productrice ? La faille n'est-elle pas, comme le coffre du *Masque de fer*, le souterrain de *Lamekis*, le trou dans lequel Jeannette passe la nuit auprès d'un loup, le lieu d'où émerge le romanesque ? Un romanesque précisément qui ne se subordonne pas au réel, mais qui subordonne le réel aux besoins d'une narration autonomisée ? La construction des romans de Mouhy est, après tout et selon Ugo Dionne, plus solide qu'on ne pourrait le penser, même si son talent est moins celui du maçon que celui de l'orfèvre. Les romans de Mouhy offrent toute une gamme de tentatives de cerner le fragmentaire dans une construction, du recueil encadré dans la lointaine descendance bocca-cienne à des organisations plus intégrées. Dans chaque cas c'est dans le passage de la morphologie à la syntaxe qu'est l'« artifice » et, dans le meilleur des cas, l'« artéfact ». Dans cette gamme qui inscrit le morceau dans un ensemble, on voit se croiser les genres, les tons, du réalisme à peine voilé au merveilleux délirant.

Et ainsi, le romanesque de Mouhy tient à la fois de l'anti-roman et de l'hyper-roman. Et c'est ce soupçon d'un romanesque à la fois conformiste et anti-conformiste, à la fois vide et trop plein qui, nous semblait-il, pourrait garantir à Mouhy une modeste place dans l'histoire du roman français et dans la réflexion poétique qui en est la conceptualisation théorique.