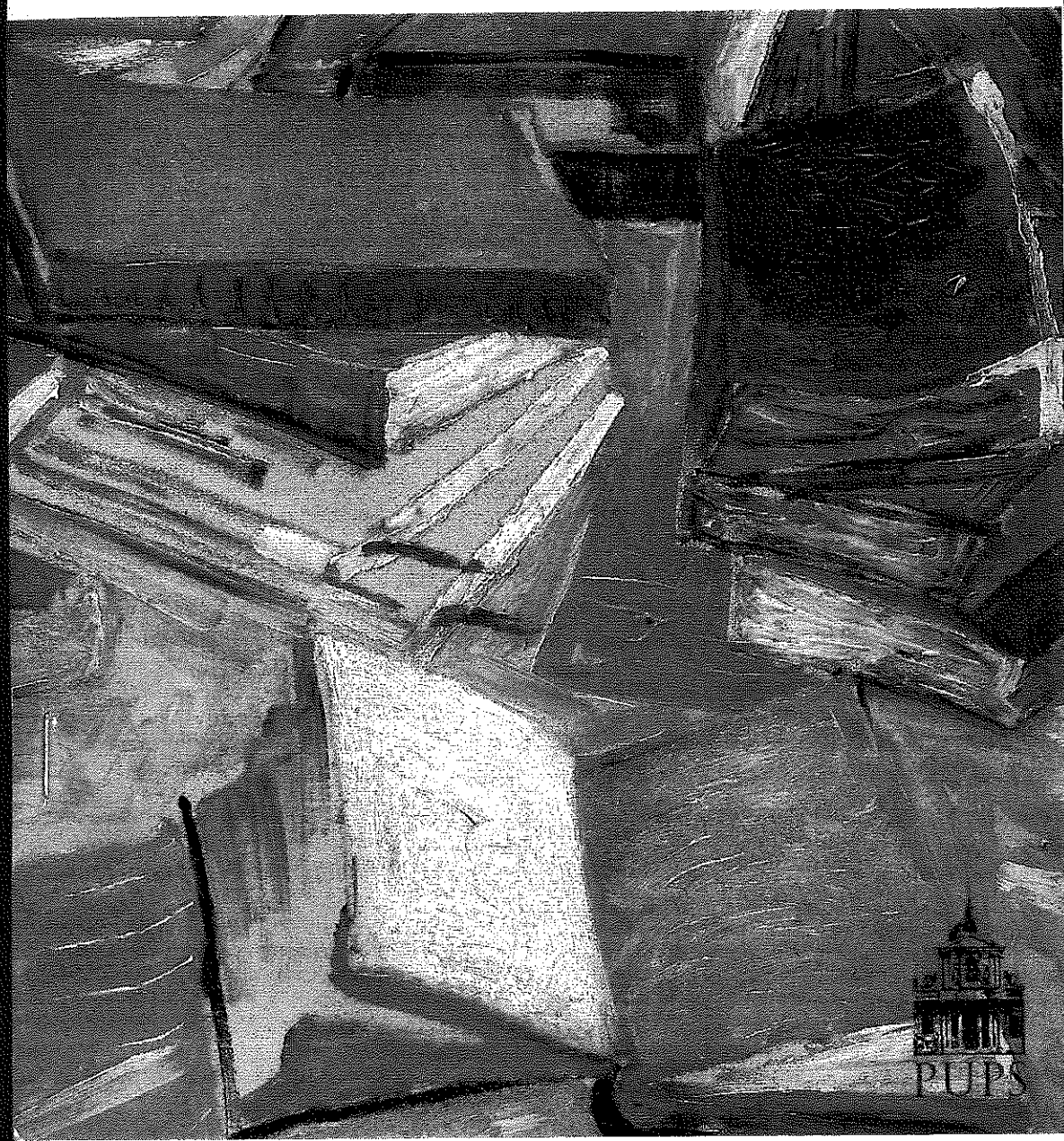


134."Bonne fin mauvaise fin: le dénouement comme lieu polémique à l'âge classique", in Geneviève Artigas-Menant et Alain Couprie (éds), *Le Débat des idées dans le roman français*, Paris PU de la Sorbonne, 2010 (republication)

Geneviève Artigas-Menant & Alain Couprie (dir.)

*Le débat d'idées
dans le roman français*



BONNE FIN, MAUVAISE FIN :
LE DÉNOUEMENT COMME LIEU POLEMIQUE
À L'ÂGE CLASSIQUE

Jan Herman*

L'époque classique a peu connu le *texte* littéraire. S'il est licite de désigner aujourd'hui comme *textes* les productions littéraires de Marivaux ou de Rousseau, c'est en vertu d'une autorité acquise *a posteriori*. Cette autorité, le discours littéraire ne l'a pas *a priori* à l'Âge classique. Le texte, à proprement parler – celui donc qui existe peu dans le champ culturel appelé classique – fait autorité, dans le double sens que, d'abord, il apparaît comme un savoir et une mémoire et, ensuite, qu'il est un modèle d'écriture. Or, pour que le discours apparaisse comme un « vrai » *texte*, il faut que l'écriture elle-même soit une activité digne, sinon sacrée, du moins largement légitimée par ce même champ culturel. Dans cette perspective, l'Âge classique a surtout connu des *textes* religieux, politiques et juridiques. Pour désigner les produits du champ des Belles-Lettres, il est sans doute prudent de parler de « discours ». Plus le *texte* acquiert de l'autorité, plus il apparaîtra comme intouchable, irremplaçable, fermé, et comme susceptible de produire des commentaires qui s'y superposent. Le *discours*, qui n'est pas *texte*, apparaît au contraire comme entité transformable, ouverte, manipulable.

Michel Charles, à qui ces prémisses sont empruntées¹, distingue une *culture du commentaire* d'une *culture rhétorique*. Une forte autorité du *texte* livre ce dernier au commentateur, qui écarte d'emblée l'idée de le transformer ou de le récrire, mais s'affirme par une lecture cohérente du *texte*, qu'il pose en même temps comme entité close. Une forte autorité *textuelle* marque un temps fort de l'*herméneutique*. En revanche, la culture rhétorique, temps faible de l'*herméneutique*, est une culture du *discours* précisément, et non du *texte*, en ce que la lecture n'est pas incompatible avec un geste de réécriture. Les cultures du commentaire et du rhétorique ne posent pas les mêmes questions à l'objet textuel ou discursif : là

* Université catholique de Louvain. Une autre version de cette étude a paru dans *Théâtre*, *Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 24 (2009), p. 97-107.

¹ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 33-59.

où la première confronte le texte à différentes explications dans une constante interaction de vérifications de la lecture par le texte même, la deuxième s'interroge sur la structure, sur le jeu de figures, sur la vraisemblance du discours, sur ces relations de causalité, sans s'interdire des interventions dans le texte même.

La distinction opérée par Michel Charles entre une culture *herméneutique* et une culture *rhétorique*, qui me semble fondamentale, nous confronte à l'intéressante question de la clôture du discours romanesque au XVIII^e siècle, qui sera ici notre champ d'exploration. Le roman, moins investi encore d'autorité textuelle que les autres genres littéraires de l'époque, est par excellence une structure ouverte, révisable. Il ne s'agira pas ici de passer en revue les différentes modalités de la *continuation*, de la *suite* ou de l'*adaptation* qu'offre le roman du XVIII^e siècle et dont on pourrait faire une très riche moisson : des *Sœurs de Marianne*, étudiées par Annie Rivara², aux réécritures sadiennes, ou des *Mille et une nuits*³ aux *Mille et un jours*⁴, *Mille et une faveurs*⁵, *Mille et un quart d'heure*⁶, etc. Nous intéressera ici ce qu'on peut appeler – avec Michel Charles toujours – l'infinie « possibilité » du roman⁷ ; autrement dit, la liberté vertigineuse qu'a le récit de bifurquer à tout moment, de se ramifier sans cesse. Cet aspect généalogique est évidemment propre à tout roman, jusqu'à devenir le sujet même de certains romans modernes, comme du très emblématique *Jardin aux sentiers qui bifurquent*⁸ de Borgès. Ce qui est pourtant propre à l'époque classique, c'est la liberté créatrice, non seulement de l'écrivain, mais du lecteur. Sans être mutuellement exclusives, une culture rhétorique et une culture herméneutique se distinguent par le type de lecteur qu'elles produisent. Dans *Jacques le fataliste* par exemple, Diderot n'affirme pas seulement la liberté de l'écrivain de mener son lecteur où il veut l'avoir⁹, mais également, et sur le mode parodique, la liberté qu'a le lecteur de continuer, d'améliorer le récit :

Je vois, lecteur, que cela vous fâche ; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie¹⁰.

2 Annie Rivara, *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations (1731-1761)*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 285, 1991.

3 Traduites en français par Antoine Galland et publiées à partir de 1704.

4 Par Pétis de la Croix, 1710-1715.

5 Par le chevalier de Mouchy, 1740.

6 Par Gueulette, 1715.

7 Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, op. cit., p. 101-102.

8 Jorge Luis Borgès, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent » (1941), dans *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

9 « Vous allez croire que cette petite armée tombera sur Jacques et son maître, qu'il y aura une action sanglante, des coups de bâton donnés, des coups de pistolets tirés ; et il ne tiendrait qu'à moi que tout cela arrivât » (Diderot, *Jacques le fataliste*, éd. Paul Vernière, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1970, p. 37).

10 *Ibid.*, p. 312.

Pour la culture rhétorique, le texte n'est pas seulement un possible parmi d'autres, les autres possibles y sont, et de manière parfaitement légitime, « scriptibles »¹¹. Cette très forte conception, propre à l'Âge classique, instaure une relation créatrice entre le texte et son commentateur.

La cohérence de notre propos exige que nous choissions nos exemples dans une tranche temporelle suffisamment large pour être représentative et qui se justifie en même temps comme champ conflictuel, au sens poétique et esthétique du terme. Les deux décennies entre 1750 et 1770 nous semblent répondre à ces différentes exigences. En 1763, dans sa *Poétique française*, Marmontel propose au roman de Madame de La Fayette une autre fin :

La princesse de Clèves, après bien des combats et une longue résistance, devenue coupable et malheureuse par la seule témérité de sa confiance en elle-même et en ses propres résolutions, eût été d'un exemple moins honorable pour son sexe, peut-être moins intéressant, mais certainement plus moral¹².

De même, selon Marmontel, d'autres « possibles » s'offraient à l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* :

Je n'ai pas eu besoin d'être l'ennemi de Rousseau, pour le blâmer d'avoir fait ce roman. Il y avait un moyen de le rendre moral ; mais il ne pouvait l'être qu'autant que le séducteur aurait au moins été chassé, ou se serait banni lui-même, chargé de honte et de remords, et que la jeune infortunée, qui s'est livrée à lui, se serait condamnée à pleurer dans l'humiliation, et à ne se marier jamais¹³.

Ce passage illustre à merveille une première caractéristique des lectures créatrices. D'un paragraphe à l'autre, Marmontel change de stratégie commentative : rejetant dans un premier réflexe l'œuvre dans son ensemble, il en arrive à accepter l'univers diégétique en y voyant cependant d'autres possibilités de développement. Une manœuvre de réécriture potentielle est ainsi déclenchée et *La Nouvelle Héloïse* commence à se doubler de versions concurrentes : Julie *aurait pu* renoncer au mariage, Saint-Preux *aurait pu* s'exiler. Et, se met en place un imaginaire nouveau qui, tout en respectant

11 Au sens littéral, qui rejoint en l'intégrant le sens barthésien du terme, comme quoi l'enjeu du travail littéraire est de faire du lecteur non plus un consommateur mais un producteur du texte. Pour Barthes, le texte seulement lisible est précisément le texte « classique », produit de l'institution littéraire qui ne laisse au lecteur que le choix entre recevoir ou rejeter le texte (SZ, Paris, Le Seuil, 1970, p. 10). Dans la conception de Michel Charles, le discours littéraire de la culture rhétorique (dont le XVIII^e siècle est pour nous une illustration) n'est pas « texte », dans la mesure précisément où il se prête à des manipulations ou réécritures « effectives ».

12 Marmontel, *Œuvres complètes*, Paris, Chez A. Belin, 1819, t. III, *Essai sur les romans*, p. 570.

13 *Ibid.*, p. 582.

l'univers diégétique premier, débouche sur une autre, et meilleure, fin¹⁴. Le discours commentateur rend l'œuvre commentée à son propre imaginaire en explorant d'autres « possibles » et en amorçant des versions, virtuelles certes, mais estimées meilleures. Dans l'interaction du récit et du commentaire, un dialogue s'écrit, qui oppose une version effective, mais défectueuse à des versions potentielles et plus justifiables.

La réécriture améliorative revêt en même temps un deuxième dialogue, qui met en cause la position de l'auteur. Dans sa magnifiquement étudiée de la réception phasée de *La Nouvelle Héloïse*, Claude Labrosse distingue les commentaires selon le type de dialogue qu'ils instaurent avec l'auteur. Un premier type concerne la correspondance réelle, dont cette lettre de J.-P. Prudhomme à Jean-Jacques Rousseau constitue un bel exemple :

Votre *Nouvelle Héloïse* que je relis est un trésor pour mon âme sensible. J'ai un vif regret en lisant la mort de cette vertueuse et sensible mère : pourquoi l'avez-vous fait mourir par ce funeste accident¹⁵ ?

La *Correspondance littéraire*, qui tient le milieu entre une feuille publique et un échange privé, enveloppe le dialogue avec l'auteur dans une sorte de « lettre ouverte ». Ainsi Grimm s'adressant à Rousseau au sujet de *La Nouvelle Héloïse* :

Lorsque je vois Julie qu'on voudrait me montrer comme la créature la plus intéressante, donner un rendez-vous nocturne à son amant, je dis à l'auteur, Monsieur, vous vous trompez, une jeune personne aussi sage, aussi bien née, aussi prude que vous me présentez votre Julie ne donne point de rendez-vous de cette façon-là.
[...] Votre Julie telle que vous l'avez conçue n'a jamais donné de rendez-vous, ni pour donner des baisers âcres, ni pour autre chose.
[...] Soyez persuadé, Monsieur l'auteur, que tout cela s'est passé tout autrement¹⁶.

L'infini possible qui habite l'univers romanesque n'est pas seulement le fait du dénouement du roman, on le voit. À tout moment, les chemins narratifs peuvent bifurquer et l'amélioration suggérée par les lectures correctives consiste précisément à reprocher à l'auteur d'avoir pris à gauche quand c'est à droite qu'il aurait dû mener ses personnages. Que serait devenue *La Nouvelle Héloïse*

14 Cette démarche critique n'est en rien différente de celle adoptée par Diderot dans les *Salons*, où la description de tableaux va de pair avec des propositions d'amélioration sans que l'imaginaire du peintre subisse des entorses importantes.

15 Claude Labrosse, *Lire au XVIII^e siècle. « La Nouvelle Héloïse » et ses lecteurs*, Lyon/Paris, Presses universitaires de Lyon/Éditions du CNRS, 1985, p. 92.

16 *Ibid.*, p. 164.

si Julie avait jeté, comme elle aurait dû, la première lettre de Saint-Preux au feu ? Mais le plus souvent, c'est la fin qui est en cause. L'étude de la réception des *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Graffigny, facilitée par l'édition nouvelle procurée par Jonathan Mallinson, ne pourra que confirmer nos constats à ce sujet. La plupart des commentaires recueillis par J. Mallinson rejoignent la problématique esquissée dans ce qui précède. On se contentera ici de citer les *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (1749) et son rédacteur Fréron :

Je vous avoue, Monsieur, que ce dénouement auquel je ne m'attendais pas, m'a fait une peine sensible. Mon cœur se préparait une volupté pure, dans l'espérance que je verrais après tant de malheurs et une si longue absence, deux amants, dont le sort m'avait touché, se retrouver et se conserver la foi qu'ils s'étaient jurée. L'usage des Incas était d'épouser leurs sœurs, et à leur défaut la première princesse de leur sang. Mme de G*** ne dit pas que Zilia fût sœur d'Azza. Elle fait seulement entendre que c'était sa proche parente ; et c'est là le prétexte qui empêche leur union ; parce que la Religion catholique qu'Azza avait embrassée, défend ces mariages. Mais il n'y avait qu'à les faire parents plus éloignés, l'obstacle ne subsistait plus. La tendre Zilia aurait joui d'un bonheur qu'elle désirait si ardemment et qu'elle méritait. Azza aurait été le modèle du parfait amant, dont les moeurs étrangères n'auraient point corrompu la fidélité. Le généreux Détérville, respectable par le sacrifice de sa passion, se serait borné à être l'ami de l'un et de l'autre ; en un mot, tous les personnages auraient été vertueux, intéressants, et le lecteur satisfait¹⁷.

Le passage témoigne exemplairement de la manière dont les contemporains de Mme de Graffigny lisaient et jugeaient son roman. Au dénouement dramatique de l'œuvre – Zilia, délaissée par son ancien amant Azza, refusant la main de son libérateur Détérville – Fréron substitue un autre, qui non seulement répond au désir des lecteurs de voir Zilia heureuse après tant de malheurs, mais qui s'inscrit en même temps dans la logique du récit même : rien en effet n'empêche Zilia d'épouser son amant Azza. L'argument que les bienséances s'opposent à un tel mariage, du fait que Zilia et Azza sont proches parents, est aussitôt balayé : il aurait suffi de leur donner un degré de parenté plus éloigné. Ainsi, Fréron corrige la fin du roman sans faire d'entorses à l'intrigue. *Les moyens*, légèrement aménagés, justifient parfaitement la (nouvelle) fin.

Or, notre problème, le voici : il s'agit en réalité de l'absence d'une question, une question qui ne semble jamais posée. Comment expliquer, en effet, que

17 Élie-Catherine Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Genève, s.n., 1749, passage cité dans Françoise de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne*, éd. Jonathan Mallinson, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « VF », 2002, p. 263.

la culture rhétorique, où le discours romanesque est infiniment malléable, ne s'interroge pas sur la *fonctionnalité* de la noyade de Julie, et sur la *fonctionnalité* du rendez-vous nocturne ? On se contente de déplorer la fin de Julie ou de traiter l'auteur comme un étourdi qui ne connaît pas son propre personnage. Dans les passages cités, ni Marmontel, ni Grimm, ni Fréron ne se demandent *pourquoi* l'arbre généalogique des « possibles-à-chaque-instant »¹⁸ a été élagué *comme* il l'a été. Il est clair que les amorces de réécriture peuvent être ramenées à un élagage concurrent de celui de l'auteur, déterminé dans le cas de Marmontel par des considérations morales, et dans le cas de Grimm par un souci de cohérence psychologique. Dans la réécriture proposée par Fréron, c'est la cohérence interne qui est en jeu. Il apparaît clairement que le dialogue instauré entre l'auteur et le commentateur est en définitive un dialogue entre l'auteur et la Doxa, *éthique* dans le cas de Marmontel, *poétique* dans le cas de Grimm et Fréron. L'œuvre n'est pas considérée comme entité autonome. On semble contester que l'écrivain, qui n'en est pas encore un, s'arroge la liberté d'inscrire dans le discours romanesque une finalité propre.

Notre hypothèse face à ce contexte de réception du roman au XVIII^e siècle est la suivante. Elle concerne à la fois la question de l'autonomie textuelle et de l'autorité romanesque : pour que le roman acquière une autonomie pleine, il faudra que l'on apprenne à le lire autrement. L'autonomie textuelle dépend d'une inversion du rapport entre la fin et les moyens : elle s'établit quand la mort de Julie n'apparaît plus comme une suite plus ou moins vraisemblable de la noyade, mais quand la noyade apparaît comme *motivée* par la mort de Julie, qui est le véritable *telos* du roman, sa finalité, *l'ultima ratio*, à laquelle tout le reste est subordonné. Le romancier, dont les exemples sont rares au XVIII^e siècle, mais qui sera sacré¹⁹ au XIX^e siècle, est un Machiavel : la fin justifie les moyens, et non l'inverse. Ou comme le dit Gérard Genette dans son célèbre article « Vraisemblance et motivation »²⁰ : dans le récit embryonnaire « La Marquise désespérée prit un pistolet et se fit sauter la cervelle », ce n'est pas « désespérée » qui détermine « pistolet », mais « pistolet » qui détermine « désespérée ». La fonctionnalité du *désespoir* est de conduire au *suicide* : la *finalité* du récit réside donc dans le désespoir, et non dans le suicide.

Est-ce donc à dire que le *telos*, la finalité du récit, l'*ultima ratio* (que celle-ci se situe à sa fin ou ailleurs) est sa propre fonctionnalité ? Arbitraire final du récit qui, en même temps qu'il justifie les événements qui y conduisent est lui-même sans motivation autre que la décision de l'auteur ? La mort de Julie serait un tel

arbitraire, tout comme la décision de la princesse de Clèves, devenue veuve, de ne pas épouser le duc de Nemours n'est motivée que par la décision arbitraire de l'auteur, qui affirme par là même sa liberté d'écrivain. La « fin » du récit est sans motivation, mais elle justifie tout le reste.

Pour que le roman acquière une autonomie pleine, il faut que la fin – dans le double sens de finalité et de dénouement – apparaisse comme intouchable, non transformable, et qu'elle soit respectée comme décision, fondamentalement arbitraire, mais libre de l'écrivain. L'autonomie du roman, pleinement acquise dans le modèle balzacien, nous apparaît en définitive comme une question de réflexe lectorial.

L'autorité du roman comme *texte* – et non plus comme discours transformable – est en relation directe avec son autonomie : un texte autoritaire est d'abord *perçu* comme autonome, comme fermé, comme clos. Et comment une œuvre littéraire se fait-elle lire comme *texte* ? Comment, par exemple, le roman parvient-il à se profiler non plus comme discours (transformable), mais comme texte (clos et intouchable) ? Le passage du discours au texte est lié, nous semble-t-il, à la réduction des possibles. Un discours romanesque devient texte au moment où il parvient à arrêter la fuite de ces possibles. Ou métaphoriquement, quand l'arbre généalogique des possibles arrive à présenter son élagage effectif comme le seul possible. Ou encore, avec Michel Charles : « le pouvoir du texte consiste à se faire lire comme seul possible, comme nécessaire »²¹.

La perception du roman par le lecteur comme ouvert (discours) ou comme fermé (texte) génère deux actes de lecture fondamentalement différents. Concevoir *La Princesse de Clèves* comme discours autorise des lectures amélioratives, dans la tradition *rhétorique* qui est celle qui voit paraître ce roman. Concevoir l'œuvre comme texte équivaut, au contraire, à accepter la fin comme la seule possible. La lecture, *herméneutique*, consisterait dès lors à expliquer l'« étrange » décision de la princesse de Clèves, devenue veuve, de ne pas épouser l'homme qu'elle aime : l'œuvre considérée comme *texte* se prête à des « interprétations » du type psychologique notamment, voire psychanalytique, qui n'ont aucun sens pour un lecteur formé par la culture rhétorique.

Ce débat, qui rejoint la question du « respect » des textes, me semble important pour la manière dont nous lisons, en tant que chercheurs, les textes anciens. Il est utile d'observer que lire le roman du XVIII^e siècle « dans l'esprit du temps » équivaudrait dans une certaine mesure à ne pas respecter un type de discours qui n'était pas respecté par les contemporains : les prémisses lectoriales de la culture rhétorique s'expriment en termes d'accord ou de désaccord, de contentement et de mécontentement, d'attente et de déception. Le discours romanesque

18 Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 93.

19 Voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973.

20 Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, op. cit., p. 93.

n'apparaissant pas comme produit autonome, mais « disponible », la lecture rhétorique est jussive autant que jussive.

Une *herméneutique* du roman en revanche se veut, au moins dans ses intentions, respectueuse du texte en ce qu'elle essaie d'expliquer ce qui apparaît dans une lecture rhétorique « inexplicable », « invraisemblable », « extravagant » : la « fin » du texte, respectable, considérée comme sceau de l'écrivain, qui marque le texte de son pouvoir et de sa liberté.

Un lecteur du xx^e siècle n'est pas tenu à partager les prémisses des éminents lecteurs de l'Âge classique que furent Grimm, Marmontel ou Fréron. Il peut lire les romans du xviii^e siècle autrement, du fait que les récits qui nous inspirent ces quelques réflexions ont désormais acquis le statut de textes. Personne n'envisagerait de nos jours une lecture jussive et encore moins jussive de *La Princesse de Clèves*, de *La Nouvelle Héloïse* ou des *Lettres d'une Péruvienne* devenues intouchables.

La question que nous soulèverons ici, pour finir, est de savoir si le découpage culture *rhétorique* versus culture *herméneutique* répond à certaines périodes historiques. Sans doute que notre assimilation d'une *lecture* rhétorique à l'*époque* classique ou post-classique est trop rapide. Peut-être certains romanciers ont-ils essayé de déjouer les prémisses de la lecture rhétorique à l'époque classique même. Ou autrement dit : est-ce que, au xviii^e siècle, une culture rhétorique coexistait avec une culture du commentaire ? Est-ce que certains romans du xviii^e siècle n'en appellent pas à d'autres lecteurs, susceptibles de reconnaître le romancier comme un créateur libre et le roman comme un véritable texte, unité autonome qui se donne à lire à celui qui sait lever les apparentes « extravagances » ou « invraisemblances » sur lesquelles il repose et qui constituent précisément une invite à l'*herméneutique* ?

La question concerne donc l'hypothétique coexistence de la dialectique classique entre *vérité* et *vraisemblance*, à laquelle tout genre littéraire de l'époque est soumis, et d'une dialectique opposant *arbitrarité* et *motivation*. S'il est vrai que le roman s'affirme comme texte en se fermant sur une « finalité » voulue par l'auteur, comment cette finalité, arbitraire fondamental du texte, est-elle motivée ? Autrement dit, comment le romancier arrive-t-il à cacher l'arbitraire sous un voile de causalité ? Comment, pour parler comme Genette, le récit réussit-il à camoufler que c'est le suicide de la marquise qui motive son désespoir et non l'inverse ?

Le roman du xviii^e siècle offre à ce questionnaire plus d'une réponse. Celle que nous retiendrons ici saisit le problème *a contrario* en entérinant le constat que

certaines colloques récents ont confirmé²² : les romans inachevés sont légion au xviii^e siècle. Quelle est la finalité d'un roman sans fin ? La question se complique quand l'inachèvement correspond à une volonté de tromper de l'auteur. La déception serait dans ce cas la finalité du récit : récit d'émblée destiné à ne pas être achevé. Décision d'un auteur qui décide de décevoir son lecteur en laissant son œuvre inachevée.

Comme l'a souligné Annie Rivara, l'inachèvement trompeur – c'est-à-dire voulu par l'auteur – ressemble fort à une *pratique* aux siècles classiques²³ ; elle est pourtant restée sans théorie. L'absence d'une esthétique de l'inachèvement au xviii^e siècle n'en rend que plus problématique la recherche d'une « motivation » de l'inachèvement « déceptif ». L'hypothèse que nous soutenons ici est que l'inachèvement événementiel déplace la question de la finalité du récit à un autre niveau : celui de son existence comme texte.

Le cas qui nous intéressera d'abord est *La Vie de Marianne* de Marivaux. En même temps qu'il produit sur les événements narrés un effet libérateur, en même temps qu'il ouvre le récit à des continuations ou suites, l'inachèvement peut apparaître comme le signal d'une autre finalité, qui ne s'écrit pas, précisément à la fin du texte, mais en son sein même, en fournissant une réponse à l'arbitraire fondamental de tout récit : celui de sa propre existence. Finalité qui concerne donc la textualité même : pourquoi le récit existe-t-il, qu'est-ce qui le motive ? Déconnectés par rapport à un dénouement, les événements ne semblent exister qu'en fonction de la narration : leur but « final » serait de faire exister le texte.

C'est en vain qu'on chercherait dans *La Vie de Marianne* une quelconque finalité événementielle. Même si le dénouement est insinué dès la page de titre (*Aventures de Madame la comtesse de ****), on ne voit pas clairement vers où tend ce récit inachevé, quelle est la finalité qui motive les événements. Qu'est-ce qui motive par exemple la rencontre avec Mlle de Tervire ? Quelle est la nécessité de cette digression ? En l'absence d'une finalité événementielle, le récit devient en quelque sorte sa propre fin. En d'autres termes, le contenu du récit, ce qui est raconté, n'existe qu'en fonction de la narration même. Les événements n'ont pas d'autre fonctionnalité que de faire exister le texte même. De même que, selon un exemple de Genette, le héros byronnien est déchiré pour justifier le caractère fragmenté de la poésie de Byron, Marianne affirme son incompetence comme narratrice, parce que Marivaux a besoin que son roman soit mal écrit. La digression est motivée par l'intention de Marivaux de laisser son texte

22 En particulier le colloque qui s'est tenu à Lyon en 1998 (*L'Œuvre inachevée*, dir. Annie Rivara et Guy Lavoirel, Lyon, CEDI/C, 1999) et le colloque de la SATOR, à l'université d'Orsay en 1993 (*Topiques du dénouement romanesque du xiv^e au xviii^e siècle*, dir. Colette Piau, [Paris], SATOR, 1995).

23 Annie Rivara, Synthèse du colloque de Lyon, *L'Œuvre inachevée*, op. cit., p. 272.

sans dénouement. Loin d'être l'explication de l'inachèvement du roman, la digression est elle-même motivée par l'inachèvement.

Dans la décision elle-même immotivée de produire du « mauvais », ou de l'inachevé, Marivaux affirme sa liberté et son autonomie. C'est la forme, la textualité, qui justifie le contenu. La forme précisément « informe » le fond. Elle est l'*ultima ratio* du contenu. Ainsi n'est-ce pas le récit-cadre qui explique l'existence des différents récits contenus dans *La Voiture embourbée* (1714). C'est au contraire la volonté autonome et libre de Marivaux d'écrire un roman où la narration s'embourbe dans ses propres emboîtements qui a déterminé l'existence du récit-cadre dont le contenu n'est que la métaphore de la forme que Marivaux a donnée à son roman.

Comme j'ai voulu le montrer ailleurs²⁴, Marianne est un enfant trouvé, pour que l'incertitude au sujet de son origine puisse générer des récits hypothétiques qui se font concurrence et pour que *La Vie de Marianne* même, comme texte, puisse apparaître comme une des nombreuses variantes, comme un des nombreux possibles du récit. En effet, Marianne n'est pas seule à raconter son histoire, même si elle la raconte sans arrêt : d'autres s'en emparent pour la raconter à leur manière. Ainsi, Marianne entendra raconter sa propre histoire, passée au tamis de la rumeur publique, par Mme Dorsin, qui ignore que c'est elle cette « grisette » qui a fait tourner la tête à Valville : la jeune fille dont Valville s'est amouraché est décrite comme « quelque petite bourgeoise, qui s'est mise dans ses beaux atours à cause du jour de fête »²⁵, comme « une petite aventurière », pour qui un fils docile habituellement fait « des extravagances »²⁶.

Le contenu, qui est sans fonctionnalité événementielle, existe en fonction de la forme que Marivaux a voulu donner à son œuvre : œuvre mal écrite, inachevée. Œuvre qui est tout entière un univers de paroles, où la même histoire est sans cesse racontée : par Marianne même, qui la raconte à un religieux, qui la raconte à M. de Climax, qui la raconte à Mme Dutour, qui la fera éclater en la révélant à la servante de Mlle de Fare, etc. Cette immersion de la forme dans le fond, de la narration elle-même dans le contenu, confère au discours une sorte d'autonomie. La narration appartient à l'univers qu'elle met en place et qu'elle ronge à l'intérieur, au point même de réduire l'histoire au simple fait de narrer l'histoire. Dans *La Vie de Marianne*, il ne se passe presque rien. L'action principale semble être la narration même et sa motivation finale l'existence du récit.

24 Jan Herman, «Variation sans thème. *La Vie de Marianne* et la question de l'origine», dans *Pensée de Marivaux*, dir. Franck Salaün, Amsterdam/New York, Rodopi, CRIN, 2002, p. 11-22.

25 Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, coll. «Classiques Garnier», 1957, p. 175.

26 *Ibid.*, p. 176.

Cette autodétermination du texte, cette détermination réciproque du fond et de la forme, qui est pour moi le signal de l'autonomie textuelle, me paraît illustrative de la coexistence d'une culture *rhétorique* et d'une culture *herméneutique*. Coexistence qui sans doute contribue à expliquer la consécration du roman comme genre, et comme texte autonome.

Au XVIII^e siècle, et non seulement dans les récits inachevés, le roman cherche des stratégies de légitimation où le fond et la forme se déterminent réciproquement. Le roman épistolaire polyphonique tel qu'il s'est réalisé sous la bague de Laclaus est un exemple majeur de la motivation réciproque du fond et de la forme : confié à différents épistoliers, l'acte narratif même est un événement important dans la diégèse. L'existence du texte s'explique par les événements qui y sont narrés en même temps. La forme est contenue dans le contenu. Ou plus brièvement : la « forme » est « contenu ». Le roman de Laclaus est à la fois ouvert – ce dont témoigne l'éventualité d'une suite consignée dans la dernière note – et fermé : achevé dans son inachèvement même. Texte auquel l'autogénèse accorde une parfaite autonomie. Ensemble où le fond est la motivation de la forme et vice versa. On a pu reprocher à Laclaus l'arbitraire de la fin du roman : la punition de la marquise de Merreuil, frappée d'une maladie qui la défigure, est aléatoire et ne découle pas de ses forfaits. En revanche, cette lecture *rhétorique* du texte, axée sur le concept poétique de la vraisemblance, peut se doubler d'une lecture *herméneutique* qui mobilise d'autres critères, comme la « fonctionnalité » et la « motivation ». Arbitraire dans sa fin événementielle, le roman de Laclaus est en même temps un exemple magistral de motivation du fond par la forme : les lettres sont véhicules d'un contenu qui les fait exister et qui, à travers elles, motive l'existence du récit dans son ensemble.

L'inachèvement d'un grand nombre de romans au XVIII^e siècle peut sans doute être perçu comme le signal d'une finalité non événementielle qui concerne la motivation du récit comme *texte*, autonome, fermé et achevé.

Le débat d'idées dans le roman français

Le débat d'idées peut-il tuer le roman ?

Les dix-huit études ici réunies montrent avec une grande originalité comment au contraire il vivifie le genre en influençant en profondeur le projet, la structure, l'écriture d'œuvres romanesques multiples et comment il constitue un facteur d'unité du roman français à travers les siècles. De Rabelais à Butor, de Mme de Lafayette à Martine Robier, de Robert Challe, Marivaux, Voltaire, Diderot, à Proust, Martin du Gard, Sartre, Vercors, Camus, Aragon, Simone de Beauvoir, en passant par Mme de Staël, Benjamin Constant, Stendhal, Eugène Sue, Flaubert, etc., le roman français invente des mises en scène, des dénouements, des inachèvements qui mettent en relief la confrontation des idées : conversations entre personnages, dialogues du romancier avec son lecteur, échanges entre les peuples de l'Europe, par exemple entre Allemands et Français, joutes théoriques des écrivains entre eux. Par sa large audience, le roman est un puissant moyen de diffuser les idées, que les particularités du genre modifient ou infléchissent inévitablement.

La conclusion pessimiste de cette vaste enquête novatrice met en évidence les menaces que les évolutions récentes du genre font peser sur cette féconde tradition du roman français.

Illustration : Vincent Van Gogh, *Étude pour « Les Romans parisiens »* (détail), huile sur toile, Paris, octobre 1887-novembre 1888, Van Gogh Museum, n° d'inventaire : s0021 V/1962
© Van Gogh Museum Amsterdam (Vincent Van Gogh Foundation)



SODIS
F139-269
22 €



<http://pups.paris-sorbonne.fr>