

Bonne fin, mauvaise fin: le dénouement comme lieu polémique à l'âge classique

Jan HERMAN

KU Leuven
Centre de Recherche sur le roman du XVIIIe
Jan.Herman@arts.kuleuven.be

Recibido: 15 de octubre de 2008

Aceptado: 30 de diciembre de 2008

RÉSUMÉ

La réflexion développée dans cet article part de la distinction élaborée par Michel Charles entre texte et discours, pour ensuite enregistrer deux ensembles de prémisses, très différentes mais coexistantes à l'Âge classique, qui déterminent la lecture de romans : la lecture rhétorique, qui lit l'oeuvre comme un discours, ouvert maniable, complétable, adaptable et la lecture herméneutique, qui clôtüre le texte et le considère comme intouchable. Alors que dans une lecture rhétorique, les choix de l'auteur sont soumis à une évaluation selon les critères de la vraisemblance et de la cohérence interne, la lecture herméneutique respectera les choix de l'auteur comme une liberté fondamentale de l'écrivain. C'est dans le dénouement que le clivage entre lectures rhétorique et herméneutique se fait sentir avec le plus de force: une lecture rhétorique corrigera la fin en proposant des suites qui replient l'oeuvre vers une " meilleure " fin ; la lecture herméneutique en revanche verra dans la fin, fondamentalement arbitraire, de l'oeuvre, le repère crucial du texte, qui motive et justifie, rétrospectivement tout le reste.

Mots clés: Lecture, Rhétorique, Herméneutique, Arbitraire, Motivation.

Buen final, mal final: el desenlace como lugar polémico en la época clásica

RESUMEN

La reflexión desarrollada en este artículo toma como punto de partida la distinción elaborada por Michel Charles entre texto y discurso, para luego diferenciar dos conjuntos de premisas, muy distintas pero coexistentes en la época clásica, que determinan la lectura de novelas: la lectura retórica, que lee la obra como un discurso abierto, manejable, complementable y adaptable, y la lectura hermenéutica, que cierra el texto y lo considera como intocable. Mientras que en la lectura retórica, las elecciones del autor están sometidas a una evaluación basada en criterios de verosimilitud y de coherencia interna, la lectura hermenéutica respeta las opciones del autor como una libertad fundamental del escritor. Es en el desenlace donde la distinción entre la lectura retórica y la hermenéutica se hace sentir con mayor intensidad: una lectura retórica corregirá el final proponiendo posibles continuaciones que apuntan a un final "mejor"; la lectura hermenéutica, en cambio, considera el final - fundamentalmente arbitrario - como la referencia crucial del texto, que motiva y justifica, retrospectivamente, todo lo demás.

Palabras clave: Lectura, Retórica, Hermenéutica, Arbitrario, Motivación.

Good end, bad end: the ending as a polemic form in the Classical Age

ABSTRACT

The main argument of this article starts from the distinction between text and discourse, elaborated by Michel Charles, to then pass on to an account of two sets of premises, which are very different, yet co-existent in the Classical Age and which determine the reading of novels: the rhetorical reading, which reads the work like a discourse, open, manageable, apt to completion and adaptable, on the one hand, and the hermeneutic reading which "closes" a text, by considering it as untouchable, on the other hand. While a rhetorical interpretation submits the author's choices to an evaluation according to the criteria of likelihood (*vraisemblance*) and internal coherence, a hermeneutic reading respects those choices as the author's fundamental liberty. It is in the novels' outcome that the divide between the two types of interpretation becomes the most apparent: a rhetorical reading will correct the novel's ending by suggesting continuations which bend the story to a "better" ending; in a hermeneutic reading, on the contrary, the work's ending, while in fact fundamentally arbitrary, will be considered a crucial reference point within the text, which retrospectively motivates and justifies all the rest.

Key Words : Reading, Rethoric, Hermeneutics, Arbitrary, Motivation.

Texte et discours

L'époque classique a peu connu le *texte* littéraire. S'il est licite de désigner aujourd'hui comme *textes* les productions littéraires de Rousseau ou de Marivaux, 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, a 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 dignifiée comme activité 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 d'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 empruntées, 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. Culture du commentaire et culture rhétorique, ne posent pas les mêmes questions à l'objet textuel ou discursif: là où la première confronte le texte à différentes explications dans une constante interaction de vérification des lectures 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 clôture

La distinction opérée par Michel Charles (*Charles*, 1995 : 33-59) 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 *Soeurs de Marianne*, étudiées par Annie Rivara, aux réécritures sadiennes, ou des *Mille et une nuits* aux *Mille et un jours*, *Mille et une faveurs*, *Mille et un quart d'heure*, etc. Nous intéressera ici ce qu'on peut appeler - avec Michel Charles toujours - l'infini "possibilité" (*Charles*, 1995: 101-102) du roman; 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* 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 Fatalise* par exemple, Diderot n'affirme pas seulement la liberté de l'écrivain de mener son lecteur où il veut l'avoir (*Diderot*, 1796: 38)¹, 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 fantaisie" (*Diderot*, 1796: 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, "scriptible"². Cette très forte conception, propre à l'âge classique, instaure une relation créatrice entre le texte et son commentateur.

¹ "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 [...] (p.37).

² "Scriptible" est pris ici 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 (*Barthes*, 1970 : 10), 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. 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".

Arbitraire et motivation

La cohérence de notre propos exige que nous choisissons 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 (*Marmontel*, 1812, 570) 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 moral.

De même, selon Marmontel, d'autres "possibles" s'offraient à l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* (*Marmontel*, 1812 : 582):

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 jamais.

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'oeuvre 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 l'univers diégétique premier, débouche sur une autre, et meilleure, fin³. Le discours commentateur rend l'oeuvre 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 magnifique étude 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 constitue un bel exemple (voir *Labrosse*, 1985 : 92) :

³ 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.

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 accident?

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 âpres, ni pour autre chose.

[...] Soyez persuadé, Monsieur l'auteur, que tout cela s'est passé tout autrement. (*Labrosse*, 1985 : 164)

L'infini possible qui habite l'univers romanesque n'est pas seulement le fait du dénouement du roman, on le voit. A 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* 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 écrites 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 coeur 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'il s'étaient jurée. L'usage des Incas était d'épouser leurs soeurs, et à leur défaut la première princesse de leur sang. Mme de G*** ne dit pas que Zilia fût soeur d'Aza. Elle fait seulement entendre que c'était sa proche parente; et c'est la le prétexte qui empêche leur union; parce que la Religion catholique qu'Aza avait embrassée, défend ces mariages. Mais il n'y avait qu'à les faire parents plus éloigné, l'obstacle ne subsistait plus. La tendre Zilia aurait joui d'un bonheur qu'elle désirait si ardemment et qu'elle méritait. Aza aurait été le modèle du parfait amant, dont les moeurs étrangères n'auraient point corrompu la fidélité. Le généreux Déterville, 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 satisfait (*Mallinson*, 2002 : 263).

Le passage témoigne exemplairement de la manière dont les contemporains de Mme de Graffigny lisaient et jugeaient son roman. Au dénouement dramatique de l'oeuvre - Zilia, délaissée par son ancien amant Aza, refusant la main de son libérateur Déterville - Fréron substitue une autre, qui non seulement répond au désir des lecteurs de voir Zilia heureuse après tant de malheurs, mais qui s'écrit en même temps dans la logique du récit même: rien en effet n'empêche Zilia d'épouser son amant Aza.

L'argument que les bienséances s'opposent à un tel mariage, du fait que Zilia et Aza 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.

Comment expliquer que 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" (Genette, 1969 : 93) a été élagué *comme* il l'a été fait. 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'oeuvre n'est pas considérée comme entité autonome. On semble contester à l'écrivain, qui est encore assez éloigné de son "sacre" (Benichou, 1996), la liberté d'inscrire dans le discours romanesque une finalité propre.

Notre hypothèse face à ce contexte de réception du roman au XVIIIe 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 apparaîtra 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 XVIIIe siècle mais qui sera sacré au XIXe siècle, est un Machiavel: la fin justifie les moyens, et non l'inverse. Ou comme le dit G.Genette dans son célèbre article "Vraisemblance et Motivation" : dans le récit embryonnaire "La Marquise désespérée prit un pistolet et se fit sauter la cervelle", ce n'est pas "désespéré" qui détermine "pistolet", mais "pistolet" qui détermine "désespéré". La fonctionnalité du *désespoir* est de conduire au *suicide*: la marquise est désespérée parce que l'auteur a l'intention de la faire mourir et que c'est là la "fin", c'est-à-dire la *finalité* du récit (Genette, 1969 : 93).

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. 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 transfor-

mable, 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 oeuvre 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, avec Michel Charles: "le pouvoir du texte consiste à se faire lire comme seul possible, comme nécessaire" (Charles, 1995 : 108).

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'oeuvre 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'oeuvre 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. Celle-ci dépend de l'assomption consciente d'une série de prémisses, rhétoriques ou herméneutiques. 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 n'apparaissant pas comme produit autonome, mais "disponible", la lecture rhétorique est jussive autant que jouissive.

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 "inexpliquable", "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 XXI^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 écrits 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 jouissive de *La Princesse de Clèves*, de *La Nouvelle Héloïse* ou des *Lettres d'une Péruvienne* devenus intouchables.

La question que nous soulèverons ici, pour finir, est de savoir si le découpage entre une culture *rhétorique* et une culture *herméneutique* recoupe des 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 XVIIIe siècle, coexistait avec une culture rhétorique une culture du commentaire: est-ce que certains romans du XVIIIe 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, avec 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 faire oublier que c'est le suicide de la marque qui motive son désespoir et non l'inverse.

Inachèvement

Le roman du XVIIIe siècle offre à ce questionnaire plus d'une réponse. Celle que nous retiendrons ici saisit le problème "a contrario" en entérinant le constat les romans inachevés sont légion au XVIIIe siècle. Quelle est la finalité d'un roman sans fin? La question se complique quand l'inachèvement correspond à une volonté déceptive de l'auteur. La déception serait dans ce cas la finalité du récit: récit d'emblée destiné à ne pas être achevé. Décision d'un auteur qui décide de décevoir son lecteur en laissant son oeuvre inachevée.

Comme l'a souligné Annie Rivara (*Rivara*, 1999 : 272), l'inachèvement déceptif - c'est-à-dire voulu par l'auteur - ressemble fort à une *pratique* aux siècles classiques; elle est pourtant restée sans théorie. L'absence d'une esthétique de l'inachèvement au XVIIIe siècle n'en rend que plus problématique la recherche d'une "motivation" de l'inachevé 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 ? Déconnecté 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 ****), il n'est pas clair vers où ce récit inachevé tend, 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. De même que, selon un exemple de Genette, le héros byronien est déchiré pour justifier le caractère fragmenté de la poésie de Byron, de même 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 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 pu le montrer ailleurs (Herman, 2000 : 11-22), 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'autre s'en emparent pour la raconter à leur manière. Ainsi Marianne entendra-t-elle 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, comme "une petite aventurière", pour qui un fils docile habituellement fait "des extravagances" (*Marivaux*, 1957 : 175-76).

Le contenu, qui est sans fonctionnalité événementielle, existe en fonction de la forme que Marivaux a voulu donner à son oeuvre: oeuvre mal écrite, inachevée. Oeuvre 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 Climal, 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 de 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.

Cette autodétermination du texte, cette détermination réciproque du fond et de la forme, qui est pour nous le signal de l'autonomie textuelle, nous 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 baguette d'un Laclos 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 même. L'existence du texte s'explique par les événements qui y sont en même temps narrés. La forme est contenue dans le contenu. Ou plus brièvement: la "forme" est "contenu". Le roman de Laclos 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'autogenèse accorde une parfaitement autonomie. Ensemble où le fond est la motivation de la forme et vice versa. On a pu reprocher à Laclos l'arbitraire de la fin du roman: la punition de la marquise de Merteuil, 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 Laclos 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.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. (1970): *S/Z*, Paris, Seuil.
 BENICHO, P. (1996): *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti.
 BORGES, J.L. (1941): "Le Jardin aux sentiers qui bifurquent", in *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983.
 CHARLES, M. (1995): *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil.
 DIDEROT, D. (1968): *Jacques le Fataliste*, Paris, coll. Garnier-Flammarion n° 234, édition de Paul Vernière.
 FRERON, E-C. (1749): *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Genève.
 GALLAND A. (1704 sq.): *Les Mille et une Nuits*.
 GENETTE, G. (1969): "Vraisemblance et motivation", in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
 GRAFFIGNY, Fr (2002): *Lettres d'une Péruvienne*, éd. Jonathan Mallinson, Oxford, Voltaire Foundation, coll. Vif., 2002.
 GUEULETTE N. (1715): *Les Mille et un quarts-d'heures*.
 HERMAN, J. (2000): "Variation sans thème. La Vie de Marianne et la question de l'origine", in *Pensée de Marivaux*, études réunies par Franck Salaün, Groningue, CRIN 40.
 LABROSSE, Cl. (1985): *Lire au XVIII^e siècle. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Lyon, PU, 1985.

- MARIVAUX, P. (1957): *La Vie de Marianne*, Paris, Classiques Garnier, édition par Frédéric Deloffre.
- MARMONTEL (1819): *Oeuvres complètes*, tome III, "Essai sur les romans", Paris, Chez A.Belin, 1819.
- MOUHY, chevalier de (1735), *Les Mille et une faveurs*.
- PETIS DE LA CROIX (1710-12): *Les Mille et un jours*, contes persans, traduits du français par M.P. de la C., 5 vol.
- RIVARA, A. (1991): *Les Soeurs de Marianne: suites, imitations, variations (1731-1761)*, Oxford, Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century no 285.
- RIVARA, A. (1999): *L'Oeuvre inachevée*, études réunies et présentées par Annie Rivara et Guy Lavorel, Lyon, CEDIC.