

Les catégories du récit littéraire

Tzvetan Todorov

Citer ce document / Cite this document :

Todorov Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 125-151;

doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1120>

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120

Fichier pdf généré le 10/05/2018

Tzvetan Todorov

Les catégories du récit littéraire

Étudier la « littérarité » et non la littérature : c'est la formule qui, il y a bientôt cinquante ans, signala l'apparition de la première tendance moderne dans les études littéraires, le Formalisme russe. Cette phrase de Jakobson veut redéfinir l'objet de la recherche; pourtant on s'est mépris assez longtemps sur sa véritable signification. Car elle ne vise pas à substituer une étude immanente à l'approche transcendante (psychologique, sociologique ou philosophique) qui régnait jusqu'alors : en aucun cas on ne se limite à la description d'une œuvre, ce qui ne pourrait d'ailleurs pas être l'objectif d'une science (et c'est bien d'une science qu'il s'agit). Il serait plus juste de dire que, au lieu de projeter l'œuvre sur un autre type de discours, on la projette ici sur le discours littéraire. On étudie non pas l'œuvre mais les virtualités du discours littéraire, qui l'ont rendue possible : c'est ainsi que les études littéraires pourront devenir une science de la littérature.

SENS ET INTERPRÉTATION. Mais de même que pour connaître le langage on doit d'abord étudier les langues, pour accéder au discours littéraire, nous devons le saisir dans des œuvres concrètes. Un problème se pose ici : comment choisir parmi les multiples significations, qui surgissent au cours de la lecture celles qui ont trait à la littérarité? Comment isoler le domaine de ce qui est proprement littéraire, en laissant à la psychologie et à l'histoire celui qui leur revient? Pour faciliter ce travail de description, nous nous proposons de définir deux notions préliminaires : le *sens* et l'*interprétation*.

Le sens (ou la fonction) d'un élément de l'œuvre, c'est sa possibilité d'entrer en corrélation avec d'autres éléments de cette œuvre et avec l'œuvre entière¹. Le sens d'une métaphore est de s'opposer à telle autre image ou d'être plus intense qu'elle à un ou plusieurs degrés. Le sens d'un monologue peut être de caractériser un personnage. C'est au sens des éléments de l'œuvre que pensait Flaubert lorsqu'il écrivait : « Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite; toutes *servent* à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action. » Chaque élément de l'œuvre a un ou plusieurs sens (sauf si celle-ci est déficiente), qui sont en nombre fini et qu'il est possible d'établir une fois pour toutes.

1. Cf. TYNIANOV, « De l'évolution littéraire », p. 123; ici comme partout dans ce texte, les citations des formalistes russes renvoient au recueil *Théorie de la Littérature*, Ed. du Seuil, 1965; nous l'indiquerons dorénavant par TL.

Il n'en est pas de même quant à l'interprétation. L'interprétation d'un élément de l'œuvre est différente suivant la personnalité du critique, ses positions idéologiques, suivant l'époque. Pour être interprété, l'élément est inclus dans un système qui n'est pas celui de l'œuvre mais celui du critique. L'interprétation d'une métaphore peut être par exemple une conclusion sur les pulsions de mort du poète ou sur son attirance pour tel « élément » de la nature plutôt que pour tel autre. Le même monologue peut alors être interprété comme une négation de l'ordre existant ou, disons, comme une mise en question de la condition humaine. Ces interprétations peuvent être justifiées et elles sont, de toutes les façons, nécessaires; mais n'oublions pas que ce sont là des interprétations.

L'opposition entre sens et interprétation d'un élément de l'œuvre correspond à la distinction classique de Frege entre *Sinn* et *Vorstellung*. Une description de l'œuvre vise le sens des éléments littéraires; la critique cherche à leur donner une interprétation.

LE SENS DE L'ŒUVRE. Mais alors, nous dira-t-on, que devient l'œuvre elle-même? Si le sens de chaque élément réside dans sa possibilité de s'intégrer dans un système qui est l'œuvre, cette dernière aurait-elle un sens?

Si l'on décide que l'œuvre est la plus grande unité littéraire, il est évident que la question du sens de l'œuvre n'a pas de sens. Pour avoir un sens l'œuvre doit être incluse dans un système supérieur. Si on ne le fait pas, il faut avouer que l'œuvre n'a pas de sens. Elle n'entre en rapport qu'avec elle-même, c'est donc un *index sui*, elle s'indique elle-même sans renvoyer à aucun ailleurs.

Mais c'est une illusion, de croire que l'œuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les œuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre. Chaque œuvre d'art entre dans des rapports complexes avec les œuvres du passé qui forment, suivant les époques, différentes hiérarchies. Le sens de *Madame Bovary* est de s'opposer à la littérature romantique. Quant à son interprétation, elle varie suivant les époques et les critiques.

Notre tâche ici est de proposer un système de notions qui pourront servir à l'étude du discours littéraire. Nous nous sommes limités, d'une part, aux œuvres en prose, et de l'autre, à un certain niveau de généralité dans l'œuvre : celui du *récit*. Pour être la plupart du temps l'élément dominant dans la structure des œuvres en prose, le récit n'en est pour autant le seul. Parmi les œuvres particulières que nous analyserons, nous reviendrons le plus souvent sur *les Liaisons dangereuses*.

HISTOIRE ET DISCOURS. Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. Cette même histoire aurait pu nous être rapportée par d'autres moyens; par un film, par exemple; on aurait pu l'apprendre par le récit oral d'un témoin, sans qu'elle soit incarnée dans un livre. Mais l'œuvre est en même temps discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître. Les notions d'histoire et de discours ont été définitivement introduites dans les études du langage après leur formulation catégorique par E. Benveniste.

Ce sont les formalistes russes qui, les premiers, ont isolé ces deux notions qu'ils appelaient *fable* (« ce qui s'est effectivement passé ») et *sujet* (« la façon dont le

lecteur en a pris connaissance ») (Tomachevski, TL, p. 268). Mais Laclos avait déjà bien senti l'existence de ces deux aspects de l'œuvre, et il a écrit deux introductions : la Préface du Rédacteur nous introduit à l'histoire, l'Avertissement de l'Éditeur, au discours. Chklovski déclarait que l'histoire n'est pas un élément artistique mais un matériau pré littéraire; seul le discours était pour lui une construction esthétique. Il croyait pertinent pour la structure de l'œuvre le fait que le dénouement soit placé avant le nœud de l'intrigue; mais non le fait que le héros accomplisse tel acte au lieu de tel autre (en pratique les formalistes étudiaient l'un et l'autre). Pourtant les deux aspects, l'histoire et le discours, sont tous deux également littéraires. La rhétorique classique se serait occupée des deux : l'histoire relèverait de l'*inventio*, le discours de la *dispositio*.

Trente ans plus tard, dans un élan de repentir, le même Chklovski passait d'un extrême à l'autre, en affirmant : « Il est impossible et inutile de séparer la partie événementielle de son agencement compositionnel, car il s'agit toujours de la même chose : la connaissance du phénomène » (*O xudozhestvennoj proze*, p. 439). Cette affirmation nous paraît tout aussi inadmissible que la première : c'est oublier que l'œuvre a deux aspects et non un seul. Il est vrai qu'il n'est pas toujours facile de les distinguer; mais nous croyons que, pour comprendre l'unité même de l'œuvre, il faut d'abord isoler ces deux aspects. C'est ce que nous allons tenter ici.

I. LE RÉCIT COMME HISTOIRE

Il ne faut pas croire que l'histoire corresponde à un ordre chronologique idéal. Il suffit qu'il y ait plus d'un personnage pour que cet ordre idéal devienne extrêmement éloigné de l'histoire « naturelle ». La raison en est que, pour sauvegarder cet ordre, nous devrions sauter à chaque phrase d'un personnage à un autre pour dire ce que ce second personnage faisait « pendant ce temps-là ». Car l'histoire est rarement simple : elle contient le plus souvent plusieurs « fils » et ce n'est qu'à partir d'un certain moment que ces fils se rejoignent.

L'ordre chronologique idéal est plutôt un procédé de présentation, tenté dans des œuvres récentes, et ce n'est pas à lui que nous nous référons en parlant de l'histoire. Cette notion correspond plutôt à un exposé pragmatique de ce qui s'est passé. L'*histoire* est donc une convention, elle n'existe pas au niveau des événements eux-mêmes. Le rapport d'un agent de police sur un fait divers suit précisément les normes de cette convention, il expose les événements le plus clairement possible (alors que l'écrivain qui en tire l'intrigue de son récit passera sous silence tel détail important pour ne nous le révéler qu'à la fin). Cette convention est si largement répandue que la déformation particulière faite par l'écrivain dans sa présentation des événements est confrontée précisément avec elle et non avec l'ordre chronologique. L'histoire est une abstraction car elle est toujours perçue et racontée par quelqu'un, elle n'existe pas « en soi ».

Nous distinguerons, en ne nous écartant pas en cela de la tradition, deux niveaux de l'histoire.

a) *Logique des actions.*

Essayons tout d'abord de considérer les actions dans un récit en elles-mêmes, sans tenir compte du rapport qu'elles entretiennent avec les autres éléments. Quel héritage nous a légué ici la poétique classique?

LES RÉPÉTITIONS. Tous les commentaires sur la « technique » du récit reposent sur une simple observation : dans toute œuvre, il existe une tendance à la répétition, qu'elle concerne l'action, les personnages ou bien des détails de la description. Cette loi de la répétition, dont l'extension déborde largement l'œuvre littéraire, se précise dans plusieurs formes particulières qui portent le même nom (et pour cause) que certaines figures rhétoriques. L'une de ces formes serait par exemple l'*antithèse*, contraste qui présuppose, pour être perçu, une partie identique dans chacun des deux termes. On peut dire que, dans *les Liaisons dangereuses*, c'est la succession des lettres qui obéit au contraste : les différentes histoires doivent s'alterner, les lettres successives ne concernent pas le même personnage ; si elles sont écrites par la même personne, il y aura une opposition dans le contenu ou dans le ton.

Une autre forme de répétition est la *gradation*. Lorsqu'un rapport entre les personnages reste identique pendant plusieurs pages, un danger de monotonie guette leurs lettres. C'est par exemple le cas de M^{me} de Tourvel. Tout au long de la deuxième partie, ses lettres expriment le même sentiment. La monotonie est évitée grâce à la gradation : chacune de ses lettres donne un indice supplémentaire de son amour pour Valmont, de sorte que l'aveu de cet amour (l. 90) vient comme une conséquence logique de ce qui précède.

Mais la forme qui est de loin la plus répandue du principe d'identité est ce qu'on appelle communément le *parallélisme*. Tout parallélisme est constitué par deux séquences au moins, qui comportent des éléments semblables et différents. Grâce aux éléments identiques, les dissemblances se trouvent accentuées : le langage, nous le savons, fonctionne avant tout à travers les différences.

On peut distinguer deux types principaux de parallélisme : celui des fils de l'intrigue, qui concerne les grandes unités du récit ; et celui des formules verbales (les « détails »). Citons quelques exemples du premier type. Un de ses dessins confronte les couples Valmont-Tourvel et Danceny-Cécile. Par exemple, Danceny fait la cour à Cécile en lui demandant le droit de lui écrire ; Valmont conduit son flirt de la même façon. De l'autre côté, Cécile refuse à Danceny le droit de lui écrire, exactement comme Tourvel le fait pour Valmont. Chacun des participants est caractérisé plus nettement grâce à cette comparaison : les sentiments de Tourvel contrastent avec ceux de Cécile, il en est de même quant à Valmont et Danceny.

L'autre dessin parallèle concerne les couples Valmont-Cécile et Merteuil-Danceny ; il sert moins la caractéristique des héros que la composition du livre, car sans cela, Merteuil serait restée sans liaison importante avec les autres personnages. On peut remarquer ici qu'un des rares défauts dans la composition du roman est cette faible intégration de M^{me} de Merteuil dans le réseau des rapports entre les personnages ; ainsi nous n'avons pas suffisamment de preuves de son charme féminin qui joue pourtant un si grand rôle dans le dénouement (ni Belleruche ni Prévan ne sont directement présents dans le roman).

Le second type de parallélisme repose sur une ressemblance entre des formules verbales articulées dans des circonstances identiques. Voici par exemple comment

Cécile termine une de ses lettres : « Il faut que je finisse car il est près d'une heure ; ainsi M. de Valmont ne doit pas tarder » (l. 109). M^{me} de Tourvel conclut la sienne d'une façon semblable : « Je voudrais en vain vous écrire plus longtemps ; voici l'heure où il (Valmont) a promis de venir, et toute autre idée m'abandonne » (l. 132). Ici les formules et les situations semblables (deux femmes attendent leur amant qui est la même personne) accentuent la différence dans les sentiments des deux maîtresses de Valmont et représentent une accusation indirecte contre lui.

On pourrait nous objecter ici qu'une telle ressemblance risque fortement de passer inaperçue, les deux passages étant parfois séparés par des dizaines ou même par des centaines de pages. Mais une telle objection ne concerne qu'une étude située au niveau de la perception ; alors que nous nous plaçons constamment à celui de l'œuvre. Il est dangereux d'identifier l'œuvre avec sa perception chez un individu ; la bonne lecture n'est pas celle du « lecteur moyen » mais une lecture optimale.

De telles remarques sur les répétitions sont bien familières à la poétique traditionnelle. Mais il est à peine besoin de dire que la grille abstraite, proposée ici, est d'une telle généralité qu'elle pourrait difficilement caractériser un type de récit plutôt qu'un autre. D'autre part, cette approche est par trop « formaliste » : elle ne s'intéresse qu'à un rapport formel entre les différentes actions, sans tenir nullement compte de la nature de ces actions. En fait l'opposition n'est même pas entre une étude des « relations » et une étude des « essences », mais entre deux niveaux d'abstraction ; et le premier se révèle comme beaucoup trop élevé.

Il existe une autre tentative pour décrire la logique des actions ; ici encore on étudie les relations qu'elles entretiennent ; mais le degré de généralité est beaucoup moins élevé, et les actions sont caractérisées de plus près. Nous pensons, évidemment, à l'étude du conte populaire et du mythe. La pertinence de ces analyses pour l'étude du récit littéraire est certainement plus grande qu'on ne le pense d'habitude.

L'étude structurale du folklore date d'il y a assez peu de temps, et on ne peut pas dire qu'à l'heure actuelle un accord se soit fait sur la façon dont il faut procéder pour analyser un récit. Des recherches ultérieures prouveront la plus ou moins grande valeur des modèles actuels. Pour notre part, nous nous bornerons ici, en guise d'illustration, à appliquer deux modèles différents à l'histoire centrale des *Liaisons dangereuses* pour discuter des possibilités de la méthode.

LE MODÈLE TRIADIQUE. La première méthode que nous exposerons est une simplification de la conception de Cl. Bremond (cf. « Le message narratif », *Communications*, 4). Selon cette conception, le récit entier est constitué par l'enchaînement ou l'emboîtement de micro-récits. Chacun de ces micro-récits est composé de trois (ou parfois de deux) éléments dont la présence est obligatoire. Tous les récits du monde seraient constitués, selon cette conception, par les différentes combinaisons d'une dizaine de micro-récits à structure stable, qui correspondraient à un petit nombre de situations essentielles dans la vie ; on pourrait les désigner par des mots comme « tromperie », « contrat », « protection », etc.

proportionnelle à quatre termes (A : B :: a : b). On peut aussi procéder dans l'ordre inverse : essayer de disposer de différentes manières les événements qui se succèdent, pour découvrir, à partir des relations qui s'établissent, la structure de l'univers représenté. Nous procéderons ici de cette deuxième manière et, faute d'un principe déjà établi, nous nous contenterons d'une succession directe et simple.

Les propositions que nous avons inscrites dans le tableau qui suit résument le même fil de l'intrigue, les relations Valmont-Tourvel jusqu'à la chute de Tourvel. Pour suivre ce fil, il faut lire les lignes horizontales qui représentent l'aspect syntagmatique du récit. Ensuite comparer les propositions placées l'une au-dessous de l'autre (dans une même colonne, présumée paradigme) et chercher leur dénominateur commun.

Valmont désire plaire	Tourvel se laisse admirer	Merteuil essaye de faire obstacle au premier désir	Valmont rejette les conseils de Merteuil
Valmont cherche à séduire	Tourvel lui accorde sa sympathie	Volanges essaye de faire obstacle à la sympathie	Tourvel rejette les conseils de Volan- ges
Valmont déclare son amour	Tourvel résiste	Valmont la pour- suit obstinément	Tourvel rejette l'a- mour
Valmont cherche de nouveau à sé- duire	Tourvel lui accorde son amour	Tourvel s'enfuit de- vant l'amour	Valmont rejette en apparence l'amour

L'amour est réalisé...

Cherchons à présent le dénominateur commun de chaque colonne. Toutes les propositions de la première concernent l'attitude de Valmont envers Tourvel. Inversement, la seconde colonne concerne exclusivement Tourvel et caractérise son comportement devant Valmont. La troisième colonne n'a pas un sujet pour dénominateur commun mais toutes les propositions décrivent des actes, au sens fort du mot. Enfin, la quatrième possède un prédicat commun, c'est le rejet, le refus (dans la dernière ligne, c'est un rejet feint). Les deux membres de chaque paire se trouvent dans une relation quasi antithétique, et nous pouvons dresser la proportion :

Valmont : Tourvel :: les actes : le rejet des actes.

Cette présentation paraît d'autant plus justifiée qu'elle indique correctement le rapport général entre Valmont et Tourvel, la seule action brusque de Tourvel etc.

Plusieurs conclusions s'imposent à partir de ces analyses :

1. Il semble évident que, dans un récit, la succession des actions n'est pas arbitraire, mais obéit à une certaine logique. L'apparition d'un projet provoque l'apparition d'un obstacle, le péril provoque une résistance ou une fuite, etc. Il est très possible que ces schémas de base soient en nombre limité et qu'on puisse représenter l'intrigue de tout récit comme une dérivation de ceux-là. Nous ne sommes pas sûrs qu'il faille préférer l'un des découpages à l'autre, et

il n'était pas dans notre dessein d'essayer de le décider, à partir d'un seul exemple. Les recherches menées par les spécialistes du folklore (sur le modèle triadique, cf. ici-même, Cl. Bremond; sur le modèle homologique, cf. ici-même, P. Maranda) montreront quel est le plus approprié à l'analyse des formes simples du récit.

La connaissance de ces techniques et des résultats obtenus grâce à elles est nécessaire pour la compréhension de l'œuvre. Savoir que telle succession d'actions relève de cette logique nous permet de ne pas lui chercher une autre justification dans l'œuvre. Même si un auteur n'obéit pas à cette logique, nous devons la connaître : sa désobéissance prend tout son sens précisément par rapport à la norme que cette logique impose.

2. Le fait que selon le modèle choisi, nous obtenions un résultat différent à partir du même récit, est quelque peu inquiétant. Il se révèle d'une part, que ce même récit peut avoir plusieurs structures; et les techniques en question ne nous offrent aucun critère pour en choisir une. D'autre part, certaines parties du récit sont présentées, dans les deux modèles, par des propositions différentes; pourtant dans chaque cas nous sommes restés fidèles à l'histoire. Cette malléabilité de l'histoire nous avertit d'un danger : si l'histoire reste la même, alors que nous changeons certaines de ses parties, c'est que celles-ci ne sont pas de véritables parties. Le fait qu'au même endroit dans la chaîne apparaisse une fois « prétentions de Valmont », et une autre, « Tourvel se laisse admirer », nous signale une marge dangereuse d'arbitraire et montre que nous ne pouvons pas être sûrs de la valeur des résultats obtenus.

3. Un défaut de notre démonstration tient à la qualité de l'exemple choisi. Une telle étude des actions les pose comme un élément indépendant de l'œuvre; nous nous privons ainsi de la possibilité de les relier aux personnages. Or les *Liaisons dangereuses* relèvent d'un type de récit qu'on pourrait appeler « psychologique » et où ces deux éléments sont très étroitement liés. Ce ne serait pas le cas du conte populaire ni même des nouvelles de Boccace où le personnage n'est, la plupart du temps, qu'un nom qui permet de relier les différentes actions (là se trouve le champ d'application par excellence des méthodes destinées à l'étude de la logique des actions). Nous verrons plus loin comment il est possible d'appliquer les techniques discutées ici aux récits du type des *Liaisons dangereuses*.

b) *Les personnages et leurs rapports.*

« Le héros n'est guère nécessaire à l'histoire. L'histoire comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques », écrit Tomachevski (TL, p. 296). Cette affirmation nous semble cependant se rapporter davantage aux histoires anecdotiques ou tout au plus aux nouvelles de la Renaissance qu'à la littérature occidentale classique qui s'étend de *Don Quichotte* à *Ulysse*. Dans cette littérature, le personnage nous semble jouer un rôle de premier ordre et c'est à partir de lui que s'organisent les autres éléments du récit. Ce n'est cependant pas le cas dans certaines tendances de la littérature moderne où le personnage tient à nouveau un rôle secondaire.

L'étude du personnage pose de multiples problèmes qui sont encore loin d'être résolus. Nous nous arrêterons sur un type de personnage qui est relativement le mieux étudié : celui qui est caractérisé exhaustivement par ses rapports avec les autres personnages. Il ne faut pas croire que, du fait que le sens de chaque élément

de l'œuvre équivaut à l'ensemble de ses relations avec les autres, tout personnage se définit entièrement par ses rapports avec les autres personnages. C'est toutefois le cas pour un type de littérature et notamment pour le drame. C'est à partir du drame que E. Souriau a tiré un premier modèle des rapports entre personnages; nous l'utiliserons dans la forme que lui a donnée A.-J. Greimas. *Les Liaisons dangereuses*, roman par lettres, se rapprochent à plusieurs points de vue du drame et ce modèle reste valable pour elles.

LES PRÉDICATS DE BASE. A première vue, ces rapports peuvent paraître trop divers, à cause du grand nombre de personnages; mais on s'aperçoit vite qu'il est facile de les réduire à trois seulement : désir, communication et participation. Commençons par le *désir* qui est attesté chez presque tous les personnages. Dans sa forme la plus répandue que l'on pourrait désigner comme l'« amour », on le trouve chez Valmont (envers Tourvel, Cécile, Merteuil, la Vicomtesse, Émilie), chez Merteuil (pour Belleruche, Prévan, Danceny), chez Tourvel, Cécile et Danceny. Le second axe, moins évident mais tout aussi important est celui de la *communication*, et il se réalise dans la « confidence ». La présence de ce rapport justifie les lettres franches, ouvertes, riches en information, comme il sied entre confidents. Ainsi dans la majeure partie du livre, Valmont et Merteuil se trouvent en rapport de confiance. Tourvel a comme confidente M^{me} de Rosemonde; Cécile, d'abord Sophie, ensuite Merteuil. Danceny se confie à Merteuil et à Valmont, Volanges à Merteuil, etc. Un troisième type de rapport est ce qu'on peut appeler la *participation*, qui se réalise par l'« aide ». Par exemple Valmont aide Merteuil dans ses projets; Merteuil aide d'abord le couple Danceny-Cécile, plus tard Valmont dans ses rapports avec Cécile. Danceny l'aide aussi dans le même sens bien qu'involontairement. Ce troisième rapport est présent beaucoup moins souvent et il apparaît comme un axe subordonné à l'axe du désir.

Ces trois rapports possèdent une très grande généralité, puisqu'ils sont déjà présents dans la formulation de ce modèle, telle que l'a donnée A.-J. Greimas. Nous ne voulons pas toutefois affirmer qu'il faut réduire tous les rapports humains, dans tous les récits, à ces trois-là. Ce serait une réduction excessive qui nous empêcherait de caractériser un type de récit précisément par la présence de ces trois rapports. Nous croyons en revanche que les rapports entre personnages, dans tout récit, peuvent toujours être réduits à un petit nombre et que ce réseau de rapports a un rôle fondamental pour la structure de l'œuvre. C'est en cela que se justifie notre démarche.

Nous disposons donc de trois prédicats qui désignent des rapports de base. Tous les autres rapports peuvent être dérivés de ces trois-là, à l'aide de deux *règles de dérivation*. Une telle règle formalise la relation entre un prédicat de base et un prédicat dérivé. Nous préférons cette façon de présenter les rapports entre prédicats à la simple énumération, parce que celle-là est logiquement plus simple et que, d'autre part, elle rend correctement compte de la transformation des sentiments, qui se produit au cours du récit.

LA RÈGLE D'OPPOSITION. Nous appellerons la première règle dont les produits sont plus répandus *règle d'opposition*. Chacun des trois prédicats possède un prédicat opposé (notion plus étroite que la négation). Ces prédicats opposés sont moins souvent présents que leurs corrélats positifs; et cela est motivé naturellement par le fait que la présence d'une lettre est déjà le signe d'un rapport amical. Ainsi l'opposé de l'amour, la haine, est plutôt un prétexte, un élément préliminaire, qu'un rapport bien explicité. On peut la remarquer chez la Marquise,

pour Gercourt, chez Valmont, pour M^{me} de Volanges, chez Danceny, pour Valmont. Il s'agit toujours d'un mobile, pas d'un acte présent.

Le rapport qui s'oppose à la confiance est plus fréquent bien qu'il reste également implicite : c'est l'action de rendre un secret public, de l'afficher. Le récit sur Prévan, par exemple, est fondé entièrement sur le droit de priorité à raconter l'événement. De même, l'intrigue générale sera résolue par un geste semblable : Valmont, puis Danceny, publieront les lettres de la Marquise, et ce sera là sa plus grave punition. En fait ce prédicat est présent plus souvent qu'on ne pense, bien qu'il reste latent : le danger de se faire connaître par les gens détermine une grande partie des actes de presque tous les personnages. C'est devant ce danger par exemple, que Cécile cédera aux avances de Valmont. C'est dans ce sens aussi qu'est allée une grande partie de l'éducation de M^{me} de Merteuil. C'est dans ce but que Valmont et Merteuil cherchent constamment à s'emparer de lettres compromettantes (de Cécile) : c'est là le meilleur moyen de nuire à Gercourt. Chez M^{me} de Tourvel, ce prédicat subit une transformation personnelle : chez elle, la peur de la parole des autres est intériorisée et se manifeste dans l'importance qu'elle accorde à sa propre conscience. Ainsi à la fin du livre, peu avant sa mort, elle ne regrettera pas l'amour perdu, mais la violation des lois de sa conscience, qui équivalent, en fin de compte, à l'opinion publique, aux paroles des autres : « Enfin en me parlant de la façon cruelle dont elle avait été sacrifiée, elle ajouta : « Je me croyais bien sûre d'en mourir, et j'en avais le courage ; mais de survivre à mon malheur et à ma honte, c'est ce qui m'est impossible ». » (l. 149).

Enfin l'acte d'aider trouve son contraire dans celui d'empêcher, de s'opposer. Ainsi Valmont fait obstacle aux liaisons de Merteuil avec Prévan et de Danceny avec Cécile, M^{me} de Volanges aux mêmes.

LA RÈGLE DU PASSIF. Les résultats de la deuxième dérivation à partir des trois prédicats de base sont moins répandus ; ils correspondent au passage de la voix active à la voix passive, et nous pouvons appeler cette règle *règle de passif*. Ainsi Valmont désire Tourvel mais il est aussi désiré par elle ; il hait Volanges et est haï par Danceny ; il se confie à Merteuil et il est le confident de Danceny ; il rend publique son aventure avec la Vicomtesse, mais Volanges affiche ses propres actions ; il aide Danceny et en même temps il est aidé par ce dernier pour conquérir Cécile ; il s'oppose à certaines actions de Merteuil et en même temps il subit l'opposition venant de la part de Volanges ou de Merteuil. En d'autres mots, chaque action a un sujet et un objet ; mais contrairement à la transformation linguistique actif-passif, nous ne les changerons pas ici de place : seul le verbe passe à la voix passive. Nous traitons donc tous nos prédicats comme des verbes transitifs.

Ainsi nous sommes arrivés à douze rapports différents que nous trouvons au cours du récit, et que nous avons décrits à l'aide de trois prédicats de base et de deux règles de dérivation. Notons ici que ces deux règles n'ont pas exactement la même fonction : la règle d'opposition sert à engendrer une proposition qui ne peut être exprimée autrement (p. ex. *Merteuil empêche Valmont* à partir de *Merteuil aide Valmont*) ; la règle du passif sert à montrer la parenté de deux propositions déjà existantes (p. ex. *Valmont aime Tourvel* et *Tourvel aime Valmont* : cette dernière est présentée, grâce à notre règle, comme une dérivation de la première, sous la forme *Valmont est aimé par Tourvel*).

L'ÊTRE ET LE PARAÎTRE. Cette description des rapports faisait abstraction de leur incarnation dans un personnage. Si nous les observons de ce point de vue

nous verrons qu'une autre distinction est présente dans tous les rapports énumérés. Chaque action peut d'abord paraître comme amour, confiance, etc., mais elle peut ensuite se révéler comme un tout autre rapport, de haine, d'opposition et ainsi de suite. L'apparence ne coïncide pas nécessairement avec l'essence de la relation bien qu'il s'agisse de la même personne et du même moment. Nous pouvons donc postuler l'existence de deux niveaux de rapports, celui de l'être et celui du paraître. (N'oublions pas que ces termes concernent la perception des personnages et non la nôtre.) L'existence de ces deux niveaux est consciente chez Merteuil et Valmont et ils utilisent l'hypocrisie pour arriver à leurs fins. Merteuil est apparemment la confidente de M^{me} de Volanges et de Cécile, mais en fait elle se sert d'elles pour se venger de Gercourt. Valmont agit de même avec Danceny.

Les autres personnages présentent aussi cette duplicité dans leurs rapports; elle s'explique cette fois non par l'hypocrisie, mais par la mauvaise foi ou par la naïveté. Ainsi Tourvel éprouve de l'amour pour Valmont mais elle n'ose pas se l'avouer à elle-même et le dissimule derrière l'apparence de la confiance. De même Cécile, de même Danceny (dans ses rapports avec Merteuil). Ceci nous amène à postuler l'existence d'un nouveau prédicat qui n'apparaîtra que dans ce groupe de victimes et qui se situe à un niveau secondaire par rapport aux autres : c'est celui de *prendre conscience*, de *s'apercevoir*. Il désignera l'action qui se produit lorsqu'un personnage se rend compte que le rapport qu'il a avec un autre personnage n'est pas celui qu'il croyait avoir.

LES TRANSFORMATIONS PERSONNELLES. Nous avons appelé du même nom — disons « amour » ou « confiance » — des sentiments qu'éprouvent des personnages différents et qui ont souvent une teneur inégale. Pour retrouver les nuances nous pouvons introduire la notion de *transformation personnelle* d'un rapport. Nous avons déjà signalé la transformation que subit la peur de l'affichement chez M^{me} de Tourvel. Un autre exemple nous est fourni par la réalisation de l'amour chez Valmont et Merteuil. Ces personnages ont décomposé préalablement, pourrait-on dire, le sentiment d'amour, et ils y ont découvert un désir de possession et en même temps une soumission à l'objet aimé; ils n'en ont gardé que la première moitié, le désir de possession. Ce désir, une fois satisfait, est suivi par l'indifférence. Telle est la conduite de Valmont avec toutes ses maîtresses, telle est aussi celle de Merteuil.

Faisons maintenant un rapide bilan. Pour décrire l'univers des personnages nous avons apparemment besoin de trois notions. Il y a d'abord les *prédicats*, notion fonctionnelle, telle que « aimer », « se confier », etc. Il y a d'autre part les personnages : Valmont, Merteuil, etc. Ceux-ci peuvent avoir deux fonctions : soit être les sujets, soit être les objets des actions décrites par les prédicats. Nous emploierons le terme générique d'*agent* pour désigner à la fois le sujet et l'objet de l'action. A l'intérieur d'une œuvre, les agents et les prédicats sont des unités stables, ce qui varie, ce sont les combinaisons de deux groupes. Enfin, la troisième notion est celle de *règles de dérivation* : celles-ci décrivent les rapports entre les différents prédicats. Mais la description que nous pouvons faire à l'aide de ces notions reste purement statique; afin de pouvoir décrire le mouvement de ces rapports et, par là, le mouvement du récit, nous introduirons une nouvelle série de règles que nous appellerons, pour les distinguer des règles de dérivation, *règles d'action*.

RÈGLES D'ACTION. Ces règles auront comme données de départ les agents et les prédicats dont nous avons parlé et qui se trouvent déjà dans un certain rapport;

elles prescriront, comme résultat final, les nouveaux rapports qui doivent s'instaurer entre les agents. Pour illustrer cette nouvelle notion, nous formulerons quelques-unes des règles qui régissent *les Liaisons dangereuses*.

Les premières règles concerneront l'axe du *désir*.

R1. Soit A et B, deux agents, et que A aime B. Alors, A agit de sorte que la transformation passive de ce prédicat (c'est-à-dire la proposition « A est aimé par B ») se réalise aussi.

La première règle vise à refléter les actions des personnages qui sont amoureux ou feignent de l'être. Ainsi Valmont, amoureux de Tourvel, fait tout pour que celle-ci commence à l'aimer à son tour. Danceny, amoureux de Cécile, procède de la même manière; et de même Merteuil ou Cécile.

On se souvient que nous avons introduit, dans la discussion précédente, une distinction entre le sentiment apparent et le sentiment véritable qu'éprouve un personnage pour un autre, entre le paraître et l'être. Nous aurons besoin de cette distinction pour formuler notre règle suivante.

R2. Soit A et B, deux agents, et que A aime B au niveau de l'être mais non à celui du paraître. Si A prend conscience du niveau de l'être, il agit contre cet amour.

Un exemple de l'application de cette règle nous est fourni par le comportement de M^{me} de Tourvel, lorsqu'elle se rend compte qu'elle est amoureuse de Valmont : elle quitte brusquement le château et devient elle-même un obstacle à la réalisation de ce sentiment. Il en est de même pour Danceny lorsqu'il croit n'être qu'en rapport de confiance avec Merteuil : en lui montrant que c'est un amour identique à celui qu'il a pour Cécile, Valmont le pousse à renoncer à cette nouvelle liaison. Nous avons déjà noté que la « révélation » présumée par cette règle est le privilège d'un groupe de personnages qu'on peut appeler les « faibles ». Valmont et Merteuil qui n'en font pas partie n'ont pas la possibilité de « prendre conscience » d'une différence entre les deux niveaux car ils n'ont jamais perdu cette conscience.

Passons maintenant aux rapports que nous avons désignés par le nom générique de *participation*. Nous formulerons ici la règle suivante :

R3. Soit A, B et C, trois agents, et que A et B aient un certain rapport avec C. Si A prend conscience que le rapport B-C est identique au rapport A-C, il agira contre B.

Notons tout d'abord que cette règle ne reflète pas une action qui « va de soi » : A aurait pu agir contre C. Nous pouvons lui donner plusieurs illustrations. Danceny aime Cécile et croit Valmont en confiance avec elle; dès qu'il apprend qu'en fait il s'agit d'amour, il agit contre Valmont. il le provoque en duel. De même Valmont croit être le confident de Merteuil et il ne pense pas que Danceny puisse avoir le même rapport; dès qu'il l'apprend, il agit contre celui-ci (à l'aide de Cécile). Merteuil qui connaît cette règle s'en sert pour agir sur Valmont : c'est dans ce but qu'elle lui écrit une lettre pour lui montrer que Belleruche s'est emparé de certains biens dont Valmont se croyait le seul détenteur. La réaction est immédiate.

On peut remarquer que plusieurs actions d'opposition ainsi que celles de l'aide ne s'expliquent pas par cette règle. Mais si nous regardons de près ces actions, nous nous apercevons qu'elles sont chaque fois la conséquence d'une autre action qui, elle, relève du premier groupe de rapports, centrés autour du désir. Si Merteuil aide Danceny à conquérir Cécile, c'est parce qu'elle hait Gercourt et c'est là pour elle un moyen de se venger; c'est pour les mêmes raisons qu'elle aide Valmont dans ses démarches auprès de Cécile. Si Valmont empêche Danceny de faire la cour à M^{me} de Merteuil, c'est parce que c'est lui, Valmont, qui la

désire. Enfin si Danceny aide Valmont à se lier avec Cécile, c'est parce qu'il croit ainsi se rapprocher lui-même de Cécile dont il est amoureux. Et ainsi de suite. On s'aperçoit également que ces actions de participation sont conscientes chez les personnages « forts » (Valmont et Merteuil), alors qu'elles restent inconscientes (et involontaires) chez les « faibles ».

Passons maintenant au dernier groupe de rapports que nous avons signalés : ceux de la *communication*. Voici donc notre quatrième règle :

R4. Soit A et B, deux agents, et que B soit le confident de A. Si A devient l'agent d'une proposition engendrée par R1, il change de confident (l'absence de confident est considérée comme un cas-limite de la confiance).

Pour illustrer R4, nous pouvons rappeler que Cécile change de confidente (M^{me} de Merteuil au lieu de Sophie) dès que sa liaison avec Valmont commence; de même Tourvel, tombée amoureuse de Valmont, prend M^{me} de Rosemonde pour confidente; pour la même raison, à un degré plus faible, elle avait cessé de faire ses confidences à M^{me} de Volanges. Son amour pour Cécile amène Danceny à se confier à Valmont; sa liaison avec Merteuil arrête cette confiance. Cette règle impose des restrictions encore plus fortes en ce qui concerne Valmont et Merteuil car ces deux personnages ne peuvent se confier que l'un à l'autre. Par conséquent tout changement dans le confident signifie l'arrêt de toute confiance. Ainsi Merteuil cesse de se confier à partir du moment où Valmont devient trop insistant dans son désir d'amour. De même Valmont arrête sa confiance à partir du moment où Merteuil laisse voir ses propres désirs, différents des siens. Le sentiment qui anime Merteuil dans la dernière partie est bien le désir de possession.

Nous arrêtons ici la succession de règles qui doivent engendrer le récit de notre roman, pour formuler quelques remarques.

1. Précisons tout d'abord la portée de ces *règles d'action*. Elles reflètent les lois qui gouvernent la vie d'une société, celle des personnages de notre roman. Le fait qu'il s'agit ici de personnes imaginaires et non réelles n'apparaît pas dans la formulation : à l'aide de règles semblables, on pourrait décrire les habitudes et les lois implicites de n'importe quel groupe homogène de personnes. Les personnages eux-mêmes peuvent avoir conscience de ces règles : nous nous trouvons donc bien au niveau de l'histoire et non à celui du discours. Les règles ainsi formulées correspondent aux grandes lignes du récit sans préciser comment chacune des actions prescrites se réalise. Ce remplissage du dessin pourra être décrit, croyons-nous, à l'aide des techniques qui rendent compte de cette « logique des actions » dont nous avons parlé précédemment.

On peut noter par ailleurs que, dans leur contenu, ces règles ne diffèrent pas sensiblement des remarques qui ont été déjà faites sur *les Liaisons*. Ceci nous amène à aborder le problème de la valeur explicative de notre présentation : il est évident qu'une description qui ne peut pas en même temps nous fournir une ouverture sur les interprétations intuitives que nous donnons au récit, manque son but. Il suffit de traduire nos règles dans un langage commun pour voir leur proximité avec les jugements qui ont souvent été portés à propos de l'éthique des *Liaisons dangereuses*. Par exemple, la première règle qui représente le désir d'imposer sa volonté sur celle de l'autre a été relevée par la quasi totalité des critiques qui l'ont interprétée comme une « volonté de la puissance », ou « mythologie de l'intelligence ». De plus, le fait que les termes dont nous nous sommes servis dans ces règles sont liés précisément à une éthique nous paraît hautement significatif : on pourrait facilement imaginer un récit où ces règles seraient d'ordre social, ou formel, etc.

2. La forme que nous avons donnée à ces règles exige une explication particulière. On pourrait facilement nous reprocher de donner une formulation pseudo savante à des banalités : pourquoi dire « A agit de sorte que la transformation passive de ce prédicat se réalise aussi » au lieu de « Valmont impose sa volonté à Tourvel »? Nous croyons toutefois que le désir de rendre nos affirmations précises et explicites ne peut pas, en soi, être un défaut; et nous nous reprocherions plutôt qu'elles ne soient pas toujours assez précises. L'histoire de la critique littéraire fourmille d'exemples d'affirmations souvent tentantes mais qui, à cause d'une imprécision terminologique, ont conduit la recherche à des impasses. La forme de « règles » que nous donnons à nos conclusions, permet de les tester, en « engendrant » successivement les péripéties du récit.

D'autre part, seule une précision poussée des formulations pourra permettre la comparaison valable des lois qui régissent l'univers de différents livres. Prenons un exemple : dans ses recherches sur le récit, Chklovski a formulé la règle qui, à son avis, permettra de rendre compte du mouvement des relations humaines chez Boiardo (*Roland amoureux*) ou chez Pouchkine (*Eugène Onéguine*) : « Si A aime B, B n'aime pas A. Quand B commence à aimer A, A n'aime plus B » (TL, p. 171). Le fait que cette règle ait une formulation semblable à celle des nôtres nous permet une confrontation immédiate de l'univers de ces œuvres.

3. Pour vérifier les règles ainsi formulées, on doit se poser deux questions : toutes les actions dans le roman peuvent-elles être engendrées à l'aide de ces règles? et toutes les actions engendrées à l'aide de ces règles se trouvent-elles dans le roman? Pour répondre à la première question, nous devons d'abord rappeler que les règles formulées ici ont surtout une valeur d'exemple, et non celle d'une description exhaustive; d'autre part, dans les pages qui suivent nous montrerons les mobiles de certaines actions qui dépendent d'autres facteurs dans le récit. En ce qui concerne la deuxième question, nous ne croyons pas qu'une réponse négative puisse faire douter de la valeur du modèle proposé. Lorsque nous lisons un roman, nous sentons intuitivement que les actions décrites découlent d'une certaine logique; et nous pouvons dire, à propos d'autres actions qui n'en font pas partie, qu'elles obéissent ou n'obéissent pas à cette logique. En d'autres mots nous ressentons à travers chaque œuvre, qui n'est que de la *parole*, qu'il existe aussi une *langue* dont elle n'est qu'une des réalisations. Notre tâche est d'étudier précisément cette langue. Ce n'est que dans cette perspective que nous pouvons envisager la question de savoir pourquoi l'auteur a choisi telles péripéties pour ses personnages plutôt que telles autres, alors que les unes et les autres obéissent à la même logique.

II. LE RÉCIT COMME DISCOURS

Nous avons essayé, jusqu'à présent, de faire abstraction du fait que nous lisons un livre, que l'histoire en question n'appartient pas à la « vie » mais à cet univers imaginaire que nous ne connaissons qu'à travers le livre. Pour explorer la seconde partie du problème, nous partirons d'une abstraction inverse : nous considérerons le récit uniquement en tant que discours, parole réelle adressée par le narrateur au lecteur.

Nous séparerons les procédés du discours en trois groupes : *le temps du récit*,

où s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours; *les aspects du récit*, ou la manière dont l'histoire est perçue par le narrateur, et *les modes du récit*, qui dépendent du type de discours utilisé par le narrateur pour nous faire connaître l'histoire.

a) *Le temps du récit.*

Le problème de la présentation du temps dans le récit se pose à cause d'une dissemblance entre la temporalité de l'histoire et celle du discours. Le temps du discours est, dans un certain sens, un temps linéaire, alors que le temps de l'histoire est pluridimensionnel. Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps; mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre; une figure complexe se trouve projetée sur une ligne droite. C'est de là que vient la nécessité de rompre la succession « naturelle » des événements même si l'auteur voulait la suivre au plus près. Mais la plupart du temps, l'auteur n'essaye pas de retrouver cette succession « naturelle » parce qu'il utilise la déformation temporelle à certaines fins esthétiques.

LA DÉFORMATION TEMPORELLE. Les formalistes russes voyaient dans la déformation temporelle le seul trait du discours qui le distingue de l'histoire; c'est pourquoi ils mettaient celle-là au centre de leurs recherches. Citons à ce propos un extrait de la *Psychologie de l'art* du psychologue Lev Vygotski, livre écrit en 1925 mais qui vient seulement d'être publié : « Nous savons déjà que la base de la mélodie est la corrélation dynamique des sons qui la constituent. Il en est exactement de même quant au vers qui n'est pas la simple somme des sons qui le constituent mais leur succession dynamique, une certaine corrélation. De même que deux sons, en se combinant, ou deux mots, en se succédant, forment une certaine relation qui se définit entièrement par l'ordre de succession des éléments, de même deux événements ou actions, en se combinant, donnent ensemble une nouvelle corrélation dynamique, qui est entièrement définie par l'ordre et la disposition de ces événements. Ainsi les sons *a, b, c*, ou les mots *a, b, c*, ou les événements *a, b, c* changent totalement de sens et de signification émotionnelle, si nous les mettons, disons, dans l'ordre suivant : *b, c, a*; *b, a, c*. Imaginons une menace et ensuite sa réalisation : un meurtre; on obtiendra une certaine impression si le lecteur est mis d'abord au courant de la menace, puis tenu dans l'ignorance quant à sa réalisation, et enfin si le meurtre n'est relaté qu'après ce suspense. L'impression sera cependant tout autre si l'auteur commence par le récit de la découverte du cadavre, et alors seulement, dans un ordre chronologique inverse, rapporte le meurtre et la menace. Par conséquent la disposition même des événements dans le récit, la combinaison même des phrases, représentations, images, actions, actes, répliques, obéit aux mêmes lois de construction esthétique auxquelles obéissent la combinaison des sons en mélodie ou des mots en vers » (p. 196).

On voit nettement, dans ce passage, une des principales caractéristiques de la théorie formaliste, et même de l'art qui lui était contemporain : la nature des événements compte peu, seule importe la relation qu'ils entretiennent (dans le cas présent, c'est une succession temporelle). Les formalistes ignoraient donc le récit comme histoire, ne s'occupant que du récit comme discours. On peut rapprocher cette théorie de celle des cinéastes russes de l'époque : ce sont les

années où le montage était considéré comme l'élément artistique proprement dit d'un film.

Notons en passant que les deux possibilités décrites par Vygotski ont été réalisées dans les différentes formes du roman policier. Le roman à énigme commence par la fin d'une des histoires racontées, pour aboutir à son début. Le roman noir, en revanche, rapporte d'abord les menaces pour arriver, dans les derniers chapitres du livre, aux cadavres.

ENCHAÎNEMENT, ALTERNANCE, ENCHÂSSEMENT. Les remarques précédentes se rapportent à la disposition temporelle à l'intérieur d'une seule histoire. Mais les formes plus complexes du récit littéraire contiennent plusieurs histoires. Dans le cas des *Liaisons dangereuses*, on peut admettre qu'il en existe trois, qui racontent les aventures de Valmont avec M^{me} de Tourvel, Cécile et M^{me} de Merteuil. Leur disposition respective nous révèle un autre aspect du temps du récit.

Les histoires peuvent se lier de plusieurs façons. Le conte populaire et les recueils de nouvelles en connaissent déjà deux, l'*enchaînement* et l'*enchâssement*. L'*enchaînement* consiste simplement à juxtaposer différentes histoires : la première une fois achevée, on commence la seconde. L'unité est assurée, dans ce cas, par une ressemblance dans la construction de chacune : par exemple, trois frères partent successivement à la recherche d'un objet précieux ; chacun des voyages fournit la base d'une des histoires.

L'*enchâssement*, c'est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre. Ainsi tous les contes des *Mille et une nuits* sont enchâssés dans le conte sur Chahrazade. On voit ici que ces deux types de combinaison représentent une projection rigoureuse des deux rapports syntaxiques fondamentaux, la coordination et la subordination.

Il existe toutefois un troisième type de combinaison que nous pouvons appeler l'*alternance*. Il consiste à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante. Cette forme caractérise évidemment des genres littéraires ayant perdu toute liaison avec la littérature orale : celle-ci ne peut pas connaître l'*alternance*. Comme exemple célèbre d'*alternance* on peut citer le roman de Hoffmann *Le Chat Murr*, où le récit du chat alterne avec celui du musicien ; également le *Récit de Souffrances* de Kierkegaard.

Deux de ces formes se manifestent dans *les Liaisons dangereuses*. D'une part, les histoires de Tourvel et de Cécile s'alternent tout au long du récit ; de l'autre, elles sont toutes deux enchâssées dans l'histoire du couple Merteuil-Valmont. Ce roman, cependant, étant bien construit, ne permet pas d'établir de limites nettes entre les histoires : les transitions y sont dissimulées ; et le dénouement de chacune sert le développement de la suivante. De plus, elles sont liées par l'image de Valmont qui entretient des rapports étroits avec chacune des trois héroïnes. Il existe d'autres liaisons multiples entre les histoires ; elles sont réalisées à l'aide des personnages secondaires qui assurent des fonctions dans plusieurs histoires. Par exemple Volanges, mère de Cécile, est amie et parente de Merteuil et en même temps conseillère de Tourvel. Danceny se lie successivement avec Cécile et Merteuil. M^{me} de Rosemonde offre son hospitalité aussi bien à Tourvel qu'à Cécile et sa mère. Gercourt, ancien amant de Merteuil, veut épouser Cécile. Etc. Chaque personnage peut cumuler de multiples fonctions.

A côté des histoires principales, le roman peut en contenir d'autres, secondaires,

qui ne servent habituellement qu'à caractériser un personnage. Ces histoires (les aventures de Valmont au château de la Comtesse, ou avec Emilie; celles de Prévan avec les « inséparables »; celles de la Marquise avec Prévan ou Belleroche) sont dans notre cas moins intégrées à l'ensemble du récit que les histoires principales, et nous les sentons comme « enchâssées ».

TEMPS DE L'ÉCRITURE, TEMPS DE LA LECTURE. A ces temporalités propres aux personnages, qui se situent toutes dans la même perspective, s'ajoutent deux autres qui appartiennent à un plan différent : le temps de l'énonciation (de l'écriture) et le temps de la perception (de la lecture). Le temps de l'énonciation devient un élément littéraire à partir du moment où on l'introduit dans l'histoire : cas où le narrateur nous parle de son propre récit, du temps qu'il a pour l'écrire ou pour nous le raconter. Ce type de temporalité se manifeste très souvent dans un récit qui s'avoue comme tel; pensons par exemple au fameux raisonnement de Tristram Shandy sur son impuissance à terminer son récit. Un cas limite serait celui où le temps de l'énonciation est l'unique temporalité présente dans le récit : ce serait un récit entièrement tourné sur lui-même, le récit d'une narration. — Le temps de la lecture est un temps irréversible qui détermine notre perception de l'ensemble; mais il peut aussi devenir un élément littéraire à condition que l'auteur en tienne compte dans l'histoire. Par exemple au début de la page il est dit qu'il est dix heures; et à la page suivante qu'il est dix heures cinq. Cette introduction naïve du temps de la lecture dans la structure du récit n'est pas la seule possible : il en existe d'autres sur lesquelles nous ne pouvons pas nous arrêter; indiquons seulement qu'on touche ici au problème de la signification esthétique des dimensions d'une œuvre.

b) *Les aspects du récit.*

En lisant une œuvre de fiction, nous n'avons pas une perception directe des événements qu'elle décrit. En même temps que ces événements, nous percevons, bien que d'une manière différente, la perception qu'en a celui qui les raconte. C'est aux différents types de perception, reconnaissables dans le récit, que nous nous référons par le terme d'*aspects* du récit (en prenant ce mot dans une acception proche de son sens étymologique, c'est-à-dire « regard »). Plus précisément, l'aspect reflète la relation entre un *il* (dans l'histoire) et un *je* (dans le discours), entre le personnage et le narrateur.

J. Pouillon a proposé une classification des aspects du récit, que nous reprendrons ici avec des modifications mineures. Cette perception interne connaît trois types principaux.

NARRATEUR > PERSONNAGE (LA VISION « PAR DERRIÈRE »). Le récit classique utilise le plus souvent cette formule. Dans ce cas, le narrateur en sait davantage que son personnage. Il ne se soucie pas de nous expliquer comment il a acquis cette connaissance : il voit à travers les murs de la maison aussi bien qu'à travers le crâne de son héros. Ses personnages n'ont pas de secrets pour lui. Évidemment, cette forme présente différents degrés. La supériorité du narrateur peut se manifester soit dans une connaissance des désirs secrets de quelqu'un (que ce quelqu'un ignore lui-même), soit dans la connaissance simultanée des pensées de plusieurs personnages (ce dont aucun d'eux n'est capable), soit simplement dans la narration des événements qui ne sont pas perçus par un seul personnage. Ainsi

Tolstoï dans sa nouvelle *Trois morts* raconte successivement l'histoire de la mort d'une aristocrate, d'un paysan et d'un arbre. Aucun des personnages ne les a perçus ensemble; nous sommes donc en présence d'une variante de la vision « par derrière ».

NARRATEUR = PERSONNAGE (LA VISION « AVEC »). Cette seconde forme est tout aussi répandue en littérature, surtout à l'époque moderne. Dans ce cas, le narrateur en sait autant que les personnages, il ne peut nous fournir une explication des événements avant que les personnages ne l'aient trouvée. Ici aussi on peut établir plusieurs distinctions. D'une part, le récit peut être mené à la première personne (ce qui justifie le procédé) ou à la troisième personne, mais toujours suivant la vision qu'a des événements un même personnage : le résultat, évidemment, n'est pas le même; nous savons que Kafka avait commencé à écrire le *Château* à la première personne, et il n'a modifié la vision que beaucoup plus tard, passant à la troisième personne mais toujours dans l'aspect « narrateur = personnage ». D'autre part, le narrateur peut suivre un seul ou plusieurs personnages (les changements pouvant être systématiques ou non). Enfin, il peut s'agir d'un récit conscient de la part d'un personnage, ou d'une « dissection » de son cerveau, comme dans beaucoup de récits de Faulkner. Nous reviendrons un peu plus tard sur ce cas.

NARRATEUR < PERSONNAGE (LA VISION « DU DEHORS »). Dans ce troisième cas, le narrateur en sait moins que n'importe lequel des personnages. Il peut nous décrire uniquement ce que l'on voit, entend, etc. mais il n'a accès à aucune conscience. Bien sûr, ce pur « sensualisme » est une convention car un tel récit serait incompréhensible; mais il existe comme modèle d'une certaine écriture. Les récits de ce genre sont beaucoup plus rares que les autres, et l'utilisation systématique de ce procédé n'a été faite qu'au vingtième siècle. Citons un passage qui caractérise cette vision :

« Ned Beaumont repassa devant Madvig et écrasa le bout de son cigare dans un cendrier de cuivre avec des doigts qui tremblaient.

« Les yeux de Madvig restèrent fixés sur le dos du jeune homme jusqu'à ce qu'il se fût redressé et retourné. L'homme blond eut alors un rictus à la fois affectueux et exaspéré » (D. Hammett, *La Clé de verre*).

D'après une telle description nous ne pouvons savoir si les deux personnages sont des amis ou des ennemis, satisfaits ou mécontents, encore moins à quoi ils pensent en faisant ces gestes. Ils sont même à peine nommés : on préfère dire « l'homme blond », « le jeune homme ». Le narrateur est donc un témoin qui ne sait rien et, plus même, ne veut rien savoir. Pourtant l'objectivité n'est pas aussi absolue qu'elle se voudrait (« affectueux et exaspéré »).

PLUSIEURS ASPECTS D'UN MÊME ÉVÉNEMENT. Revenons maintenant au deuxième type, celui dans lequel le narrateur possède autant de connaissances que les personnages. Nous avons dit que le narrateur peut passer de personnage à personnage; mais encore faut-il spécifier si ces personnages racontent (ou voient) le même événement ou bien des événements différents. Dans le premier cas, on obtient un effet particulier qu'on pourrait appeler une « vision stéréoscopique ». En effet, la pluralité de perceptions nous donne une vision plus complexe du phénomène décrit. D'autre part, les descriptions d'un même événement nous permettent de concentrer notre attention sur le personnage qui le perçoit car nous connaissons déjà l'histoire.

Considérons à nouveau *les Liaisons dangereuses*. Les romans par lettres du XVIII^e siècle utilisaient couramment cette technique, chère à Faulkner, qui consiste à raconter la même histoire plusieurs fois mais vue par des personnages différents. Toute l'histoire des *Liaisons* est racontée en fait deux, et souvent même trois fois. Mais à regarder ces récits de près, nous découvrons que non seulement ils nous donnent une vision stéréoscopique des événements, mais encore qu'ils sont qualitativement différents. Rappelons brièvement cette succession.

L'ÊTRE ET LE PARAÎTRE. Dès le début, les deux histoires qui alternent nous sont présentées sous des éclairages différents : Cécile raconte naïvement ses expériences à Sophie, tandis que Merteuil les interprète dans ses lettres à Valmont; d'autre part, Valmont informe la Marquise de ses expériences avec Tourvel, qui écrit elle-même à Volanges. Dès le début nous pouvons nous rendre compte de la dualité déjà remarquée au niveau des rapports entre les personnages : les révélations de Valmont nous instruisent de la mauvaise foi que Tourvel met dans ses descriptions; de même pour la naïveté de Cécile. Avec l'arrivée de Valmont à Paris, on se rend compte de ce que sont en fait Danceny et ses actes. A la fin de la deuxième partie, c'est Merteuil elle-même qui donne deux versions de l'affaire Prévan : l'une de ce qu'elle est, l'autre, de ce qu'elle doit paraître aux yeux des gens. Il s'agit donc à nouveau de l'opposition entre niveau apparent et niveau réel, ou vrai.

L'ordre d'apparition des versions n'est pas obligatoire mais il est utilisé dans des buts différents. Quand le récit de Valmont ou de Merteuil précède celui des autres personnages, nous lisons ce dernier avant tout comme une information sur celui qui écrit la lettre. Dans le cas inverse, un récit sur les apparences réveille notre curiosité et nous attendons une interprétation plus profonde.

Nous voyons donc que l'aspect du récit qui relève de l'« être » se rapproche d'une vision « par derrière » (du cas « narrateur > personnage »). Le récit a beau toujours être narré par des personnages : certains d'entre eux peuvent, tout comme l'auteur, nous révéler ce que les autres pensent ou ressentent.

ÉVOLUTION DES ASPECTS DU RÉCIT. La valeur des aspects du récit s'est rapidement modifiée depuis l'époque de Laclos. L'artifice qui consiste à présenter l'histoire à travers ses projections dans la conscience d'un personnage sera de plus en plus utilisé au cours du XIX^e siècle, et, après avoir été systématisé par Henry James, il deviendra règle obligatoire au XX^e siècle. D'autre part, l'existence de deux niveaux qualitativement différents est un héritage des temps plus anciens : le siècle des Lumières exige que la vérité soit dite. Le roman postérieur se contentera de plusieurs versions du « paraître » sans prétendre à une version qui soit la seule vraie. Il faut dire que *les Liaisons dangereuses* se distinguent avantagement de beaucoup d'autres romans de l'époque par la discrétion avec laquelle ce niveau de l'être est représenté : le cas de Valmont, à la fin du livre, laisse le lecteur perplexe. C'est dans ce même sens qu'ira une grande partie de la littérature du XIX^e siècle.

c) *Les modes du récit.*

Les aspects du récit concernaient la façon dont l'histoire était perçue par le narrateur; les modes du récit concernent la façon dont ce narrateur nous l'expose,

nous la présente. C'est à ces modes du récit qu'on se réfère lorsqu'on dit qu'un écrivain nous « montre » les choses, alors que tel autre ne fait que les « dire ». Il existe deux modes principaux : la *représentation* et la *narration*. Ces deux modes correspondent, à un niveau plus concret, aux deux notions que nous avons déjà rencontrées : le discours et l'histoire.

On peut supposer que ces deux modes dans le récit contemporain viennent de deux origines différentes : la chronique et le drame. La chronique, ou l'histoire, c'est, croit-on, une pure narration, l'auteur est un simple témoin qui rapporte des faits ; les personnages ne parlent pas ; les règles sont celles du genre historique. En revanche, dans le drame, l'histoire n'est pas rapportée, elle se déroule devant nos yeux (même si nous ne faisons que lire la pièce) ; il n'y a pas de narration, le récit est contenu dans les répliques des personnages.

PAROLE DES PERSONNAGES, PAROLE DU NARRATEUR. Si nous cherchons une base linguistique à cette distinction, il nous faut, à première vue, recourir à l'opposition entre la parole des personnages (le style direct) et la parole du narrateur. Une telle opposition nous expliquerait pourquoi nous avons l'impression d'assister à des actes lorsque le mode utilisé est la représentation, alors que cette impression disparaît lors de la narration. La parole des personnages dans une œuvre littéraire jouit d'un statut particulier. Elle se rapporte, comme toute parole, à la réalité désignée, mais représente également un acte, l'acte d'articuler cette phrase. Si un personnage dit : « Vous êtes très belle », c'est que non seulement la personne à laquelle il s'adresse est (ou n'est pas) belle, mais que ce personnage accomplit devant nos yeux un acte : il articule une phrase, il fait un compliment. Il ne faut pas croire que la signification de ces actes se résume au simple « il dit » ; cette signification connaît la même variété que les actes réalisés à l'aide du langage ; et ceux-là sont innombrables.

Cependant cette première identification de la narration et de la représentation pêche par son côté simpliste. Si l'on s'en tient là, il s'ensuit que le drame ne connaît pas la narration, le récit non-dialogué, la représentation. Pourtant on peut facilement se convaincre du contraire. Prenons le premier cas : *les Liaisons dangereuses*, tout comme le drame, ne connaît que le style direct, tout le récit étant constitué par des lettres. Toutefois ce roman connaît nos deux modes : si la plupart des lettres représentent des actes et relèvent ainsi de la représentation, d'autres informent seulement d'événements qui se sont déroulés ailleurs. Jusqu'au dénouement du livre, cette fonction est assumée par les lettres de Valmont à la Marquise et en partie, par les réponses de celle-ci ; après le dénouement, c'est M^{me} de Volanges qui reprend la narration. Lorsque Valmont écrit à M^{me} de Merteuil, il n'a qu'un seul but : l'informer des événements qui lui sont arrivés ; ainsi il commence ses lettres par cette phrase : « Voici le bulletin d'hier. » La lettre qui contient ce « bulletin » ne *représente* rien, elle est de la pure narration. Il en est de même pour les lettres de M^{me} de Volanges à M^{me} de Rosemonde à la fin du roman : ce sont des « bulletins » sur la santé de M^{me} Tourvel, sur les malheurs de M^{me} de Merteuil, etc. Notons ici que cette répartition des modes dans *les Liaisons dangereuses* est justifiée par l'existence de différentes relations : la narration apparaît dans les lettres de confiance, laquelle est attestée par la simple existence de la lettre ; la représentation concerne les relations amoureuses et de participation, qui acquièrent ainsi une présence plus sensible.

Prenons maintenant le cas inverse, pour voir si le discours de l'auteur relève toujours de la narration. Voici un extrait de *l'Éducation sentimentale* :

« ... ils entraient dans la rue Caumartin, quand, tout à coup, éclata derrière eux un bruit *pareil au craquement d'une immense pièce de soie que l'on déchire*. C'était la fusillade du boulevard des Capucines.

— *Ah! on casse quelques bourgeois*, dit Frédéric tranquillement.

« *Car il y a des situations où l'homme le moins cruel est si détaché des autres, qu'il verrait périr le genre humain sans un battement de cœur.* »

Nous avons mis en italiques les phrases qui relèvent de la représentation; comme on voit, le style direct n'en couvre qu'une partie. Cet extrait transmet la représentation par trois formes de discours différentes : par le style direct; par la comparaison; et par la réflexion générale. Les deux dernières relèvent de la parole du narrateur mais non de la narration. Elles ne nous informent pas sur une réalité extérieure au discours, mais prennent leur sens de la même façon que les répliques des personnages; seulement, cette fois, elle nous renseigne sur l'image du narrateur et non sur celle d'un personnage.

OBJECTIVITÉ ET SUBJECTIVITÉ DANS LE LANGAGE. Nous devons donc abandonner notre première identification de la narration avec la parole du narrateur et de la représentation avec celle des personnages, pour leur chercher un fondement plus profond. Une telle identification se serait fondée, nous le voyons maintenant, non sur les catégories implicites mais sur leur manifestation, ce qui peut nous induire facilement en erreur. Nous trouverons ce fondement dans l'opposition entre les aspects subjectif et objectif du langage.

Toute parole est, on le sait, à la fois un énoncé et une énonciation. En tant qu'énoncé, elle se rapporte au sujet de l'énoncé et reste donc objective. En tant qu'énonciation, elle se rapporte au sujet de l'énonciation et garde un aspect subjectif car elle représente dans chaque cas un acte accompli par ce sujet. Toute phrase présente ces deux aspects mais à des degrés différents; certaines parties du discours ont pour seule fonction de transmettre cette subjectivité (les pronoms personnels et démonstratifs, les temps du verbe, certains verbes; cf. E. Benveniste « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*), d'autres concernent avant tout la réalité objective. Nous pouvons donc parler, avec John Austin, de deux modes du discours, constatif (objectif) et performatif (subjectif).

Prenons un exemple. La phrase « M. Dupont est sorti de chez lui à dix heures, le 18 mars » a un caractère essentiellement objectif; elle n'apporte, à première vue, aucune information sur le sujet de l'énonciation (la seule information est que l'énonciation a eu lieu après l'heure indiquée dans la phrase). D'autres phrases, en revanche, ont une signification qui concerne presque exclusivement le sujet de l'énonciation, p. ex. : « Vous êtes un imbécile! » Une telle phrase est avant tout un acte chez celui qui la prononce, une injure, bien qu'elle garde aussi une valeur objective. Ce n'est que le contexte global de l'énoncé, toutefois, qui détermine le degré de subjectivité propre à une phrase. Si notre première proposition était reprise dans la réplique d'un personnage, elle pourrait devenir une indication sur le sujet de l'énonciation.

Le style direct est lié, en général, à l'aspect subjectif du langage; mais comme nous l'avons vu à propos de Valmont et de M^{me} de Volanges, cette subjectivité se réduit parfois à une simple convention : l'information nous est présentée comme venant du personnage et non du narrateur, mais nous n'apprenons rien sur ce personnage. Inversement, la parole du narrateur appartient généralement au plan de l'énonciation historique mais lors d'une comparaison (comme de toute

autre figure rhétorique) ou d'une réflexion générale, le sujet de l'énonciation devient apparent, et le narrateur se rapproche ainsi des personnages. Ainsi les paroles du narrateur chez Flaubert nous signalent l'existence d'un sujet de l'énonciation qui fait des comparaisons ou des réflexions sur la nature humaine.

ASPECTS ET MODES. Les aspects et les modes du récit sont deux catégories qui entrent dans des rapports très étroits et qui concernent, toutes les deux, l'image du narrateur. C'est pourquoi les critiques littéraires ont eu tendance à les confondre. Ainsi Henry James et, à sa suite, Percy Lubbock, ont distingué deux styles principaux dans le récit : le style « panoramique » et le style « scénique ». Chacun de ces termes cumule deux notions : le scénique, c'est en même temps la représentation et la vision « avec » (narrateur = personnage); le « panoramique », c'est la narration et la vision « par derrière » (narrateur > personnage).

Pourtant cette identification n'est pas obligatoire. Pour revenir aux *Liaisons dangereuses*, nous pouvons rappeler que jusqu'au dénouement la narration est confiée à Valmont qui a une vision proche de celle « par derrière »; en revanche, après le dénouement, elle est reprise par M^{me} de Volanges qui ne comprend guère les événements qui surviennent et dont le récit relève entièrement de la vision « avec » (sinon « du dehors »). Les deux catégories doivent donc être bien distinguées pour qu'on puisse ensuite se rendre compte de leurs relations mutuelles.

Cette confusion apparaît comme plus dangereuse encore si nous nous rappelons que derrière tous ces procédés se dessine l'image du narrateur, image prise parfois pour celle de l'auteur lui-même. Le narrateur dans *les Liaisons dangereuses* n'est évidemment pas Valmont, celui-ci n'est qu'un personnage provisoirement chargé de la narration. Nous abordons ici une nouvelle question importante : celle de l'image du narrateur.

IMAGE DU NARRATEUR ET IMAGE DU LECTEUR. Le narrateur, c'est le sujet de cette énonciation que représente un livre. Tous les procédés que nous avons traités dans cette partie nous ramènent à ce sujet. C'est lui qui dispose certaines descriptions avant les autres, bien que celles-ci les précèdent dans le temps de l'histoire. C'est lui qui nous fait voir l'action par les yeux de tel ou tel personnage, ou bien par ses propres yeux, sans qu'il lui soit pour autant nécessaire d'apparaître sur scène. C'est lui, enfin, qui choisit de nous rapporter telle péripétie à travers le dialogue de deux personnages ou bien par une description « objective ». Nous avons donc une quantité de renseignements sur lui, qui devraient nous permettre de le saisir, de le situer avec précision; mais cette image fugitive ne se laisse pas approcher et elle revêt constamment des masques contradictoires, allant de celle d'un auteur en chair et en os à celle d'un personnage quelconque.

Il y a toutefois un lieu où, semble-t-il, nous approchons suffisamment cette image : nous pouvons l'appeler le niveau appréciatif. La description de chaque partie de l'histoire comporte son appréciation morale; l'absence d'une appréciation représente une prise de position tout aussi significative. Cette appréciation, disons le tout de suite, ne fait pas partie de notre expérience individuelle de lecteurs ni de celle de l'auteur réel; elle est inhérente au livre et l'on ne pourrait correctement saisir la structure de celui-ci sans en tenir compte. On peut, avec Stendhal, trouver que M^{me} de Tourvel est le personnage le plus immoral des *Liaisons dangereuses*; on peut, avec Simone de Beauvoir, affirmer que M^{me} de Merteuil en est le personnage le plus attachant; mais ce sont là des interprétations

qui n'appartiennent pas au sens du livre. Si nous ne condamnions pas M^{me} de Merteuil, si nous ne prenions pas le parti de la Présidente, la structure de l'œuvre en serait altérée. Il faut se rendre compte au départ qu'il existe deux interprétations morales, de caractère tout à fait différent : l'une qui est intérieure au livre (à toute œuvre d'art imitatif), et l'autre que les lecteurs donnent sans se soucier de la logique de l'œuvre; celle-ci peut varier sensiblement suivant les époques et la personnalité du lecteur. Dans le livre, M^{me} de Merteuil reçoit une appréciation négative, M^{me} de Tourvel est une sainte, etc. Chaque acte y possède son appréciation bien qu'elle puisse ne pas être celle de l'auteur ni la nôtre (et c'est là un des critères dont nous disposons pour juger de la réussite de l'auteur).

Ce niveau appréciatif nous rapproche de l'image du narrateur. Il n'est pas nécessaire pour cela que celui-ci nous adresse « directement » la parole : dans ce cas, il s'assimilerait, par la force de la convention littéraire, aux personnages. Pour deviner le niveau appréciatif, nous avons recours à un code de principes et de réactions psychologiques que le narrateur postule commun au lecteur et à lui-même (ce code n'étant pas admis par nous aujourd'hui, nous sommes en état de distribuer différemment les accents d'évaluation). Dans le cas de notre récit, ce code peut être réduit à quelques maximes assez banales : ne faites pas de mal; soyez sincères; résistez à la passion, etc. En même temps, le narrateur s'appuie sur une échelle évaluative des qualités psychiques; c'est grâce à elle que nous respectons et craignons Valmont et Merteuil (pour la force de leur esprit, pour leur don de prévision) ou préférons Tourvel à Cécile Volanges.

L'image du narrateur n'est pas une image solitaire : dès qu'elle apparaît, dès la première page, elle est accompagnée de ce qu'on peut appeler « l'image du lecteur ». Évidemment, cette image a aussi peu de rapports avec un lecteur concret que l'image du narrateur, avec l'auteur véritable. Les deux se trouvent en dépendance étroite l'une de l'autre, et dès que l'image du narrateur commence à ressortir plus nettement, le lecteur imaginaire se trouve lui aussi dessiné avec plus de précision. Ces deux images sont propres à toute œuvre de fiction : la conscience de lire un roman et non un document nous engage à jouer le rôle de ce lecteur imaginaire et en même temps apparaît le narrateur, celui qui nous rapporte le récit, puisque le récit lui-même est imaginaire. Cette dépendance confirme la loi sémiologique générale selon laquelle « je » et « tu », l'émetteur et le récepteur d'un énoncé, apparaissent toujours ensemble.

Ces images se forment d'après les conventions qui transforment l'histoire en discours. Le fait même que nous lisons le livre du début vers la fin (c'est-à-dire comme l'aurait voulu le narrateur) nous engage à jouer le rôle du lecteur. Dans le cas du roman par lettres, ces conventions sont théoriquement réduites au minimum : c'est comme si nous lisions un véritable recueil de lettres, l'auteur ne prend jamais la parole, le style est toujours direct. Mais dans son Avertissement de l'Éditeur, Laclos détruit déjà cette illusion. Les autres conventions concernent l'exposé même des événements et, en particulier, l'existence de différents aspects. Ainsi nous remarquons notre rôle de lecteur dès que nous en savons plus que les personnages car cette situation contredit une vraisemblance dans le vécu.

III. L'INFRACTION A L'ORDRE

On peut résumer toutes les observations que nous avons présentées jusqu'ici en disant qu'elles avaient pour objet de saisir la structure littéraire de l'œuvre, ou comme nous dirons dorénavant, un certain *ordre*. Nous employons ce terme comme une notion générique pour toutes les relations et structures élémentaires que nous avons étudiées. Mais notre présentation ne contient aucune indication sur la succession dans le récit; si les parties du récit étaient interchangées, cette présentation n'en serait pas sensiblement modifiée. A présent, nous nous arrêtons sur le moment crucial de la succession propre au récit : le dénouement, qui représente, comme nous allons le voir, une véritable infraction à l'ordre précédent. Nous observons cette infraction en prenant comme seul exemple *les Liaisons dangereuses*.

L'INFRACTION DANS L'HISTOIRE. Cette infraction est sensible dans toute la dernière partie du livre, et en particulier entre les lettres 142 et 162, c'est-à-dire entre la rupture de Valmont avec Tourvel et la mort de Valmont. Elle concerne tout d'abord l'image même de Valmont, personnage principal du récit. La quatrième partie commence par la chute de Tourvel. Valmont prétend dans sa lettre 125 qu'il s'agit d'une aventure qui ne se distingue en rien des autres; mais le lecteur s'aperçoit facilement, surtout aidé par M^{me} de Merteuil, que le ton trahit un rapport autre que celui qui est déclaré : cette fois-ci, il s'agit d'amour, c'est-à-dire de la même passion qui anime toutes les « victimes ». En remplaçant son désir de possession et l'indifférence qui le suivait par l'amour, Valmont quitte son groupe et détruit déjà une première répartition. Il est vrai que plus tard il sacrifiera cet amour pour écarter les accusations de M^{me} de Merteuil, mais ce sacrifice ne résout pas l'ambiguïté de son attitude précédente. Plus tard, d'ailleurs, Valmont entreprend d'autres démarches qui devraient le rapprocher de Tourvel (il lui écrit, il écrit à Volanges, sa dernière confidente); et son désir de vengeance contre Merteuil devrait aussi nous indiquer qu'il regrette son premier geste. Mais le doute n'est pas levé; le Rédacteur nous le dit explicitement dans une de ses Notes (l. 154) sur la lettre de Valmont envoyée à M^{me} de Volanges pour être remise à M^{me} de Tourvel et qui n'est pas présente dans le livre : « C'est parce qu'on n'a rien trouvé dans la suite de cette Correspondance qui pût résoudre ce doute, qu'on a pris le parti de supprimer la lettre de M. de Valmont. »

La conduite de Valmont avec M^{me} de Merteuil est tout aussi étrange, vue dans la perspective de la logique que nous avons esquissée précédemment. Ce rapport semble réunir des éléments très divers, et jusqu'alors incompatibles : il y a désir de possession, mais aussi opposition et en même temps confiance. Ce dernier trait (qui est donc une désobéissance à notre quatrième règle) se révèle comme décisif pour le sort de Valmont : il continue à se confier à la Marquise même après la déclaration de « guerre ». Et l'infraction de la loi est punie par la mort. De même Valmont oublie qu'il peut agir à deux niveaux pour réaliser ses désirs, ce dont il se servait si habilement auparavant : dans ses lettres à la Marquise, il avoue naïvement ses désirs sans essayer de les dissimuler, d'adopter une tactique plus souple (ce qu'il devrait faire en raison de l'attitude de Merteuil).

Même sans se référer aux lettres de la Marquise à Danceny, le lecteur peut se rendre compte qu'elle a mis fin à son rapport amical avec Valmont.

L'INFRACTION DANS LE DISCOURS. Nous nous rendons compte ici que l'infraction ne se résume pas simplement à une conduite de Valmont, qui n'est plus conforme aux règles et distinctions établies; elle concerne également la façon dont nous en sommes avertis. Tout au long du récit, nous étions certains de la véracité ou de la fausseté des actes et des sentiments relatés : le commentaire constant de Merteuil et de Valmont nous renseignait sur l'essence même de tout acte, il nous donnait « l'être » lui-même, et non seulement le « paraître ». Mais le dénouement consiste précisément dans la suspension des confidences entre les deux protagonistes; ceux-ci cessent de se confier à qui que ce soit et nous sommes, tout d'un coup, privés du savoir certain, nous sommes privés de l'être et nous devons, seuls, essayer de le deviner à travers le paraître. C'est pour cette raison que nous ne savons pas si Valmont aime ou n'aime pas vraiment la Présidente; c'est pour la même raison que nous ne sommes pas certains des véritables raisons qui poussent Merteuil à agir (alors que jusque-là, tous les éléments du récit avaient une interprétation indiscutable) : voulait-elle vraiment tuer Valmont sans craindre les révélations qu'il peut faire? Ou bien Danceny est-il allé trop loin dans sa colère et a-t-il cessé d'être une simple arme entre les mains de Merteuil? Nous ne le saurons jamais.

Nous avons noté précédemment que la *narration* était contenue dans les lettres de Valmont et Merteuil, avant ce moment d'infraction, et, plus tard, dans celles de M^{me} de Volanges. Ce changement n'est pas une substitution simple, mais le choix d'une nouvelle vision : alors que dans les trois premières parties du livre, la narration se situait au niveau de l'être, dans la dernière, elle prend celui de paraître. M^{me} de Volanges ne comprend pas les événements qui l'entourent, elle n'en saisit que les apparences (même M^{me} de Rosemonde est mieux renseignée qu'elle; mais elle ne raconte pas). Ce changement d'optique dans la narration est particulièrement sensible par rapport à Cécile : comme dans la quatrième partie du livre, il n'y a pas de lettres d'elle (la seule qu'elle signe est dictée par Valmont), nous n'avons plus aucun moyen d'apprendre quel est, à ce moment, son « être ». Ainsi le Rédacteur a raison de nous promettre, dans sa Note de conclusion, de nouvelles aventures de Cécile : nous ne connaissons pas les véritables raisons de sa conduite, son sort n'est pas clair, son avenir est énigmatique.

VALEUR DE L'INFRACTION. Peut-on imaginer au roman une quatrième partie différente, une partie telle que l'ordre précédent n'en soit pas enfreint? Valmont aurait sans doute trouvé un moyen plus souple pour rompre avec Tourvel; s'il était survenu un conflit entre lui et Merteuil, il aurait su le résoudre avec plus d'habileté et sans s'exposer à tant de dangers. Les « roués » auraient trouvé une solution qui leur permette d'éviter les attaques de leurs propres victimes. A la fin du livre, nous aurions eu les deux camps aussi séparés qu'au début, et les deux complices tout aussi puissants. Même si le duel avec Danceny avait eu lieu, Valmont aurait su ne pas s'exposer au danger mortel...

Il est inutile de continuer : sans faire des interprétations psychologiques, on se rend compte que le roman ainsi conçu ne serait plus le même; il ne serait même plus rien. Nous n'aurions eu que le récit d'une simple aventure galante, la conquête d'une « prude », avec une conclusion « cocasse ». Ceci nous montre

qu'il ne s'agit pas ici d'une particularité mineure de la construction mais de son centre même; on a plutôt l'impression que le récit entier consiste dans la possibilité d'amener précisément ce dénouement.

Le fait que le récit perdrait toute son épaisseur esthétique et morale s'il n'avait pas ce dénouement se trouve symbolisé dans le roman même. En effet, l'histoire est présentée de telle sorte qu'elle doit sa propre existence à l'infraction de l'ordre. Si Valmont n'avait pas transgressé les lois de sa propre morale (et celles de la structure du roman), nous n'aurions jamais vu publiée sa correspondance, ni celle de Merteuil : cette publication de leurs lettres est une conséquence de leur rupture et, plus généralement, de l'infraction. Ce détail n'est pas dû au hasard, comme on pourrait le croire : l'histoire entière ne se justifie, en effet, que dans la mesure où il existe une punition du mal peint dans le roman. Si Valmont n'avait pas trahi sa première image, le livre n'aurait pas le droit d'exister.

LES DEUX ORDRES. Jusqu'ici nous n'avons caractérisé cette infraction à l'ordre que d'une façon négative, comme la négation de l'ordre précédent. Essayons maintenant de voir quel est le contenu positif de ces actions, quel est le système qui leur est sous-jacent. Regardons d'abord ses éléments : Valmont, le roué, tombe amoureux d'une « simple » femme; Valmont oubliant de ruser avec M^{me} de Merteuil; Cécile allant se repentir de ses péchés au monastère; M^{me} de Volanges prenant le rôle du raisonneur... Toutes ces actions ont un dénominateur commun : elles obéissent à la morale conventionnelle, telle qu'elle existait au temps de Laclos (ou même plus tard). Donc l'ordre qui détermine les actions des personnages dans et après le dénouement est simplement l'ordre conventionnel, l'ordre extérieur à l'univers du livre. Une confirmation de cette hypothèse est donnée aussi par le nouveau rebondissement de l'affaire Prévan. A la fin du livre, nous voyons Prévan rétabli dans toute son ancienne grandeur; pourtant nous nous rappelons que, dans le conflit avec la Marquise, tous deux avaient exactement les mêmes désirs cachés et manifestes. Merteuil avait simplement réussi à être la plus rapide, elle n'était pas la plus coupable. Ce n'est donc pas une justice suprême, un ordre supérieur qui s'instaure à la fin du livre; c'est bel et bien la morale conventionnelle de la société contemporaine, morale pudibonde et hypocrite, différente en cela de celle de Valmont et Merteuil dans le reste du livre. Ainsi la « vie » devient partie intégrante de l'œuvre : son existence est un élément essentiel que nous devons connaître pour comprendre la structure du récit. C'est seulement à ce moment de notre analyse que l'intervention de l'aspect social se justifie; ajoutons qu'elle est aussi tout à fait nécessaire. Le livre peut s'arrêter parce qu'il établit l'ordre qui existe dans la réalité.

Placés dans cette perspective, nous pouvons nous apercevoir que les éléments de cet ordre conventionnel étaient présents aussi précédemment; et ils expliquent ces événements et ces actions qui ne pouvaient l'être dans le système que nous avons décrit. Ici s'inscrit par exemple l'action de M^{me} de Volanges auprès de Tourvel et Valmont, une action d'opposition qui n'avait pas les mêmes motivations que celles reflétées par notre R 3. M^{me} de Volanges hait Valmont non parce qu'elle est du nombre des femmes qu'il a délaissées, mais en accord avec ses principes moraux. Il en est exactement de même quant à l'attitude du Confesseur de Cécile qui devient, lui aussi, un opposant : c'est la morale conventionnelle, extérieure à l'univers du roman, qui guide ses pas. Ce sont des actions dont la motivation ou les mobiles ne sont pas dans le roman, mais à l'extérieur de lui : on agit ainsi parce qu'il le faut, c'est l'attitude naturelle qui ne demande pas

de justification. Enfin, nous pouvons trouver là aussi l'explication de l'attitude de Tourvel qui s'oppose obstinément à ses propres sentiments au nom d'une conception éthique qui dit que la femme ne doit pas tromper son mari.

Ainsi nous voyons tout le récit dans une nouvelle perspective. Il n'est pas le simple exposé d'une action, mais l'histoire du conflit entre deux ordres : celui du livre et celui de son contexte social. Dans notre cas, jusqu'à leur dénouement, *les Liaisons dangereuses* établissent un nouvel ordre, différent de celui du milieu extérieur. L'ordre extérieur n'est présent ici que comme un mobile pour certaines actions. Le dénouement représente une infraction à cet ordre du livre, et ce qui le suit nous mène à ce même ordre extérieur, à la restauration de ce qui était détruit par le récit précédent. La présentation de cette partie du schéma structural dans notre roman est particulièrement instructive : aidé par les différents *aspects* du récit, Laclos évite de prendre position envers cette restauration. Si le récit précédent était mené au niveau de l'être, le récit de la fin est entièrement dans le paraître. Nous ne savons pas quelle est la vérité, nous ne connaissons que les apparences ; et nous ne savons pas quelle est la position exacte de l'auteur : le niveau appréciatif est dissimulé. La seule morale dont nous prenons connaissance vient de M^{me} de Volanges ; or, comme par un fait exprès, c'est précisément dans ses dernières lettres que M^{me} de Volanges est caractérisée comme une femme superficielle, privée d'opinion propre, cancanière, etc. Comme si l'auteur nous préservait d'accorder trop de confiance aux jugements qu'elle porte ! La morale de la fin du livre rétablit Prévau dans ses droits ; est-ce là la morale de Laclos ? C'est cette ambiguïté profonde, cette ouverture vers des interprétations opposées qui distingue le roman de Laclos de nombreux romans « bien construits » et le place au rang des chefs-d'œuvre.

L'INFRACTION COMME CRITÈRE TYPOLOGIQUE. On peut penser que la relation entre l'ordre du récit et l'ordre de la vie qui l'entoure ne doit pas être nécessairement celle qui se réalise dans *les Liaisons dangereuses*. On peut supposer que la possibilité inverse existe aussi : le récit qui explicite, dans son développement, l'ordre existant à l'extérieur, et dont le dénouement introduirait un ordre nouveau, celui, précisément, de l'univers romanesque. Pensons par exemple aux romans de Dickens, qui présentent, pour la plupart, la structure inverse : tout au long du livre, c'est l'ordre extérieur, l'ordre de la vie qui domine les actions des personnages ; dans le dénouement il se produit un miracle, tel personnage riche se révèle subitement comme un être généreux, et rend possible l'instauration d'un ordre nouveau. Ce nouvel ordre — le règne de la vertu — n'existe évidemment que dans le livre, mais c'est lui qui triomphe après le dénouement.

Il n'est toutefois pas certain qu'on doive trouver dans tous les récits une semblable infraction. Certains romans modernes ne peuvent pas être présentés comme le conflit de deux ordres mais plutôt comme une série de variations en gradation, portant sur le même sujet. Telle se présente la structure des romans de Kafka, Beckett, etc. En tous les cas, la notion d'infraction, comme d'ailleurs toutes celles concernant la structure de l'œuvre, pourra servir comme critère pour une typologie future des récits littéraires.

Nous arrêtons ici notre esquisse d'un cadre pour l'étude du récit littéraire.

Espérons que cette recherche d'un dénominateur commun aux discussions du passé rendra celles du futur plus fructueuses.

TZVETAN TODOROV
École Pratique des Hautes Études, Paris.