

## Topiques, études satoriennes Topoi Studies, Journal of the SATOR



# La violence du texte romanesque

Henri Coulet

Volume 2, 2016

Réfléchir le topos narratif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090012ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090012ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coulet, H. (2016). La violence du texte romanesque. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 2, 1–17.  
<https://doi.org/10.7202/1090012ar>

Résumé de l'article

Que la violence représentée dans un roman soit physique (la victime est enlevée, séquestrée, torturée, violée, assassinée...) ou morale (on menace la victime, on l'injurie, ou on garde avec elle un silence accablant, on la séduit pour se dérober ensuite, on excite sa jalousie, on lui impose un mariage ou on la contraint d'y renoncer, on la force à prononcer des vœux...), il est sûr que le lecteur partage d'une certaine façon la souffrance, l'angoisse et le désespoir exprimés ou impliqués dans le texte, il est non moins sûr qu'il n'est pas lui-même directement l'objet de ces violences, et qu'il le sait. La critique récente a étudié la fonction du lecteur, soit pour la réduire à l'extrême et analyser la façon dont le texte « fonctionne » indépendamment du lecteur et même de l'auteur, soit pour l'exalter au point de prétendre que le texte existe seulement par les lectures qui en sont faites; et l'on a distingué « des lecteurs virtuels, des lecteurs idéaux, des lecteurs modèles, des superlecteurs, des lecteurs projetés, des lecteurs informés, des architectes, des lecteurs implicites, des métalecteurs, etc. ».

© Henri Coulet, 2016



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

## La violence du texte romanesque

Que la violence représentée dans un roman soit physique (la victime est enlevée, séquestrée, torturée, violée, assassinée ...) ou morale (on menace la victime, on l'injurie, ou on garde avec elle un silence accablant, on la séduit pour se dérober ensuite, on excite sa jalousie, on lui impose un mariage ou on la contraint d'y renoncer, on la force à prononcer des vœux ...), il est sûr que le lecteur partage d'une certaine façon la souffrance, l'angoisse et le désespoir exprimés ou impliqués dans le texte, il est non moins sûr qu'il n'est pas lui-même directement l'objet de ces violences, et qu'il le sait. La critique récente a étudié la fonction du lecteur, soit pour la réduire à l'extrême et analyser la façon dont le texte « fonctionne » indépendamment du lecteur et même de l'auteur, soit pour l'exalter au point de prétendre que le texte existe seulement par les lectures qui en sont faites ; et l'on a distingué « des lecteurs virtuels, des lecteurs idéaux, des lecteurs modèles, des superlecteurs, des lecteurs projetés, des lecteurs informés, des archilecteurs, des lecteurs implicites, des métalecteurs, etc. ». J'emprunte à Umberto Eco cette énumération, y compris l'etc. qui la laisse en suspens (*Limites* 21). La question que je voudrais poser concerne elle aussi les rapports du lecteur et du texte romanesque ; elle rejoint le thème du colloque de la SATOR à Louvain sur les livres et la lecture dans le roman.

Le lecteur de romans croit à ce qu'il lit, tout en sachant que ce qu'il lit est illusoire. Cette ambiguïté est la condition fondamentale du roman, le rappeler est énoncer un lieu commun. Mais comment un texte romanesque (nous parlerons seulement des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle) peut-il obliger son lecteur à réagir comme s'il était personnellement mis en cause, non pas symboliquement, mais expressément, le maltraiter, le faire souffrir, le révolter ? Au lieu de l'inviter à une utilisation interprétative, le jeter dans le piège d'une excitation pénible, ou d'une question sans réponse<sup>1</sup> ?

---

<sup>1</sup> On oppose quelquefois l'interprétation du texte et son utilisation, celle-ci pouvant nuire à celle-là, ou inversement. Mais interpréter un texte qui ne serait d'aucun usage pour son interprète est le fait de l'érudition, grammaticale, archéologique, sociologique, etc. Interpréter et utiliser (c'est-à-dire intégrer à sa <http://journals.uvic.ca/index.php/sator>

Il ne peut s'agir que de textes lus dans la solitude et le silence. Quand une œuvre est récitée ou représentée, la réaction des auditeurs est collective, le rire et les larmes sont communicatifs, et les acteurs ou les récitants peuvent presque indifféremment nous faire rire de ce qui devrait nous faire pleurer et pleurer de ce qui devrait nous faire rire, par exemple en jouant comme une bouffonnerie le drame de Beaumarchais, *La Mère coupable*, ou la comédie de *George Dandin* comme une pièce noire<sup>2</sup>. Quand la lecture individuelle muette a été tenue pour plus normale que la lecture à haute voix dans un cercle, la réception et la rédaction des romans se sont modifiées.

Il faut d'autre part que le lecteur soit en état d'accueillir le texte romanesque.

Sa réceptivité peut être exacerbée et son sens critique émoussé s'il est sous le coup d'une émotion trop personnelle et trop récente. On supportera difficilement les plaisanteries de Voltaire ou de Diderot sur le cocuage si l'on vient d'être trahi par la personne aimée et l'on sera exagérément ému par le dénouement de *Manon Lescaut* ou de *La Nouvelle Héloïse* le lendemain de la mort d'un être cher. Le pouvoir cathartique de la fiction littéraire a ses limites, et bien que la plus haute vertu de la lecture soit de faire trouver la sagesse au fond même du malheur, le lecteur n'a pas plus le droit d'aborder un texte dans n'importe quelles dispositions d'esprit qu'il n'a celui d'en donner n'importe quelle interprétation.

Notre question ne concerne donc que le lecteur lucide, réfléchi, sensible, assez cultivé pour savoir que ce qu'il lit est du roman et se servant de ce qu'il a déjà lu pour s'intéresser

---

conscience et à son expérience l'apport de la lecture) sont inséparables pour le lecteur, sauf si son inculture ou son émotivité le fait utiliser un texte sans l'interpréter.

<sup>2</sup> Dans un film de Marcel Pagnol, *Le Schpountz*, le personnage principal, joué par Fernandel, voulant prouver son talent de comédien, récitait une même phrase successivement sur divers tons, pour informer, pour émouvoir, pour horrifier, et même pour faire rire ; cette phrase était empruntée au code criminel d'alors : « Le condamné à mort aura la tête tranchée ». Inversement, la représentation de l'action racontée et l'énoncé oral des paroles reproduites dans le récit peuvent dénaturer le rapport que le narrateur voulait établir avec son lecteur, et détruire l'agressivité du texte. Le metteur en scène Claude Santelli a admirablement mis en film les contes de Maupassant, mais son *Jacques le fataliste* est froid, parce que, même quand le personnage Diderot s'adresse au spectateur, il récite un rôle, et que tous les personnages semblent jouer une pièce sur la scène de la Comédie française.

à ce qu'il est en train de lire. « Le grand homme n'est jamais aérolithe », a dit Baudelaire<sup>3</sup>, c'est aussi vrai d'un grand livre et d'un bon lecteur. Tout un tissu de connaissances, d'expressions, de traditions, de discussions font communiquer une œuvre littéraire avec tout ce qui l'a précédée, tout ce qui lui est contemporain, tout ce qui vient après elle, toutes les œuvres du même genre, toutes les productions de l'esprit humain, tous les publics et potentiellement, toute l'humanité<sup>4</sup>. C'est l'existence de ce tissu qui autorise le lecteur réel à se reconnaître dans le lecteur implicite et à trouver son plaisir dans l'oeuvre.

Ainsi les violences représentées dans les romans affectent le lecteur d'une souffrance à la fois présente et imaginaire, on pourrait dire d'une souffrance figurative et mémorative. De même que le concept de chien n'aboie pas, les assassinats romanesques ne tuent pas. Un romancier a pourtant rêvé de tuer son lecteur, après avoir fait mourir quelques personnages fictifs : c'est Fredric Brown, dans une nouvelle publiée en 1947 et traduite en français, sous le titre de : « Ne vous retournez pas », dans la revue *Mystère-magazine* en 1948. Dès les premières lignes, le lecteur est prévenu : cette histoire est la dernière qu'il lira, le narrateur l'attend et il ne lui échappera pas. Ce personnage-narrateur a fait en effet le pari de tuer le lecteur après l'avoir dûment averti. Pour cela, comme il est imprimeur, il a composé cette nouvelle-même, il l'a insérée dans l'exemplaire d'un magazine dont il a arraché le nombre de pages correspondant, a rapporté au marchand de journaux l'exemplaire, indiscernable des autres, a guetté l'acheteur et (tout cela est raconté dans la nouvelle même), il se tient, armé d'un couteau, derrière le lecteur qui en est arrivé à ces dernières lignes : « Continuez encore un instant à croire qu'il ne s'agit pas là d'une histoire vraie. Ne vous retournez pas. Ne croyez pas à tout ceci ... *jusqu'au moment où vous sentirez le couteau* ». Le récit est plus compliqué que ce résumé ne le laisse voir, sa structure est assez confuse (il semble bien que le narrateur ait déjà été tué lui-même au cours de l'intrigue), ce qui affaiblit son effet. L'invention est ingénieuse, sans viser à effrayer, bien entendu. Son intérêt est de faire mesurer cette distance qu'elle prétendait abolir entre fiction et réalité, de montrer que la littérature n'est pas la vie, mais qu'elle

<sup>3</sup> Notes 69. Peut-être Baudelaire voulait-il réfuter le mot de Tilly qui comparait *Les Liaisons dangereuses* à « l'un de ces météores désastreux qui ont apparu sous un ciel enflammé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle » (*Mémoires*, p. 177).

<sup>4</sup> « Homo sum, nihil humani a me alienum puto », Térence, *Heautontimoroumenos*, 1 : 1. Cette pensée nous paraît juste, bien qu'elle ait été très contestée il n'y a pas longtemps.

manquerait à sa vocation si elle ne cherchait pas à avoir la plus grande prise possible sur la vie.

Le moyen apparemment le plus simple d'assurer cette prise est de présenter au lecteur les images les plus capables d'offenser sa moralité, de blesser sa sensibilité, d'exciter sa lubricité, ou de tout cela à la fois. Le lecteur est saisi par la fiction comme par la relation d'un fait réel, le roman exerce sur lui une violence par fascination. La qualité littéraire n'a aucune importance, seule compte l'action décrite, car le lecteur ne s'intéresse pas à la forme, mais au contenu. Étudiant « ces livres qu'on ne lit que d'une main », Jean-Marie Goulemot notait récemment que la littérature érotique « fausse le mécanisme même de la lecture qui implique choix et jeu » (53), qu'elle est « la négation » de toute littérature, « puisque pour exercer son pouvoir et faire prendre le leurre pour la réalité [elle] doit accepter de s'abolir » (75) au profit d'un retour au réel quotidien. Un romancier ne peut échapper à la littérature, mais pour la faire oublier, certains recourent aux procédés les plus attendus, les plus éculés, aux lieux communs d'aventures, de crimes ou de sexe qui flattent les émotions et les curiosités les plus grossières : violence facile, que le public subit avec avidité et sans réfléchir. Cette indifférence à la qualité littéraire fait que même les textes les plus artistement élaborés sont exposés à servir au même usage : si la peinture des réalités sexuelles est particulièrement propre à susciter un effet concret, suggérons entre le roman pornographique et le roman érotique la différence suivante : le premier facilite cet effet en réduisant à l'extrême sa littérarité, le second ne le produit que si l'on oublie qu'il est littéraire. Il conviendrait ici, ou peut-être il serait inconvenant, de citer un mot de Baudelaire, dans *Mon cœur mis à nu*, sur le peu d'émotivité sexuelle chez l'homme qui cultive les arts (702).<sup>5</sup> Ce dernier n'accepte la violence d'un texte que si ce texte fait appel à son intelligence, à sa culture, s'il lui procure un plaisir esthétique en même temps qu'il le fait penser, parce qu'il dénonce l'hypocrisie, les préjugés, l'angélisme, les vices sociaux, l'oppression et l'exploitation des pauvres par les riches, ou qu'en dernière analyse il produit, par l'ironie ou par la beauté, la *catharsis* des instincts de destruction ou de la peur, de la brutalité et de la honte présentes dans l'acte sexuel et dans

---

<sup>5</sup> Nous préférons parler d'« effet réel » plutôt que, comme J.-M. Goulemot, d'« effet de réel », cette dernière expression prêtant à équivoque.

son idée. Comme l'a écrit La Mettrie, « tout est volupté pour un homme d'esprit [ ... ], tandis qu'un sot connaît à peine le plaisir » (*La Volupté* 264)<sup>6</sup>. Ce mot et celui de *Mon coeur mis à nu* ne sont aucunement contradictoires.

Mais l'on a assez parlé du roman érotique au cours de notre colloque de Louvain. Plus généralement, pour être émus par une violence fictive, nous devons pouvoir l'apprécier comme fictive, alors que nous sommes bouleversés par un malheur réel parce que nous appartenons à la réalité et à la temporalité dans laquelle ce malheur est survenu. Nous ne percevons pas de la même façon le viol de Cécile par Valmont, dans *Les Liaisons dangereuses*, et le viol d'une fillette par un déséquilibré sexuel, lu dans notre journal du matin, ou la malhonnêteté par laquelle, dans *Manon Lescaut*, Des Grieux gagne de l'argent aux cartes, et celle par laquelle Prévost lui-même, en 1733, à Londres, falsifia une lettre de change pour escroquer le chevalier Eyles. Si nous apprenions que Laclos se fût contenté de recopier la lettre authentique d'un libertin et que Prévost eût tout simplement reproduit une « nouvelle à la main », nous ne verrions qu'imposture dans ces pages des *Liaisons dangereuses* et de *Manon Lescaut*. La situation de lecture a pourtant tellement de part à l'effet ressenti par le lecteur que certains romans, que nous considérons de nos jours uniquement comme des oeuvres littéraires, ont produit à leur apparition des effets aussi violents que des événements réels. Les lecteurs de *La Nouvelle Héloïse*, en 1761, s'enthousiasmaient, déliraient, pleuraient en s'identifiant à Julie et à Saint-Preux ; Diderot, lisant la *Clarisse Harlowe* de Richardson, approuvait, blâmait, admirait, s'irritait, s'indignait, se surprenait à crier, comme il nous le dit lui-même : « [son] âme était tenue dans une agitation perpétuelle », et il ressentait, à la fin de sa lecture, « une mélancolie », « Un dégoût invincible » (30, 33) pour les occupations sérieuses auxquelles il devait revenir<sup>7</sup>; en 1774, le *Werther* de Goethe provoqua une série de suicides. Ces romans n'ont plus pour nous le même pouvoir de fascination. De même au lecteur des *Liaisons dangereuses* qui s'étonnait de sa diatribe contre « cette leçon d'infamie », le comte de Tilly disait :

<sup>6</sup> Dans *L'Art de jouir*, La Mettrie écrit de façon complémentaire : « out est plaisir pour un cœur voluptueux » (p. 319).

<sup>7</sup> Ce « dégoût » est à noter : la dernière impression laissée par la lecture est celle du temps perdu; le lecteur devra réagir à son émotion au lieu de s'en laisser fasciner, c'est à quoi Diderot invitera le lecteur de *Jacques* et des *Contes*.

C'est qu'il ne sent pas comme moi, c'est que [cette œuvre] n'a pas eu sur lui la même action, qu'il n'en a pas vu les mêmes effets, c'est qu'il est ou trop insensible, ou moi trop impressionnable, c'est qu'il regarde *Les Liaisons dangereuses* comme un roman que dans la jeunesse on ferme quand on l'a lu et que je l'envisage, moi, comme un de ces météores désastreux qui ont apparu sous un ciel enflammé, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. (177)

Au moment de la Révolution, un aristocrate qui admirait pourtant le talent de Laclos ne pouvait pas lire *Les Liaisons dangereuses* comme un roman : il était trop « impressionnable ».

Cette violence de la fascination est moins le fait des œuvres que des lecteurs eux-mêmes et des circonstances. Celles que nous allons maintenant chercher à identifier sont inhérentes aux œuvres, indépendamment des lecteurs et des circonstances. Nous en voyons trois formes possibles : la violence de la frustration ; la violence de l'absurdité ; enfin la violence qui semble saper le texte lui-même.

Au livre III d'*Émile*, le précepteur, voulant donner à l'enfant une leçon de « géographie », l'emmène considérer le soleil levant après lui avoir la veille fait observer le soleil couchant. La lumière naissante, le scintillement de la rosée, le mouvement des arbres, les couleurs, le chant des oiseaux, tout est ravissant, « il y a là une demie heure d'enchantement auquel nul homme ne résiste : un spectacle si grand, si beau, si délicieux n'en laisse aucun de sang-froid. Plein de l'enthousiasme qu'il éprouve, le maître veut le communiquer à l'enfant, il croit l'émouvoir en le rendant attentif aux sensations dont il est ému lui-même. Pure bêtise ! » (431). C'est là un effet de frustration : le lecteur, entraîné par la magie d'une évocation poétique, se trouve soudain aussi bête que le maître avait un instant fait semblant de l'être. Il est tombé dans un piège, il s'est sottement enthousiasmé mal à propos : petite déconvenue qui lui fait comprendre combien la pensée de Rousseau s'écarte des sentiers battus. Si les tableaux de la nature, lieux communs de la poésie lyrique, avaient depuis longtemps disparu des romans (on les y reverra après Rousseau et sous son influence), bien d'autres *topoi* pouvaient remplir la mémoire des lecteurs : mais comme une œuvre littéraire n'est justifiée d'exister qu'à condition d'être vraiment neuve,

le bon usage des *topoi* consiste à les dénaturer, pour le plaisir et avec la connivence du lecteur qui les reconnaît dans leur métamorphose. Aussi, dès qu'un romancier assure que son oeuvre n'est pas un roman, dès qu'il veut secouer les habitudes du lecteur, la satire et la parodie sont les moyens les plus simples et les plus visibles de prouver sa différence : *Le Berger extravagant* en est un bon exemple. Se moquer du goût du lecteur pour les conventions, c'est le jeu auquel se livrait déjà Furetière en 1666 dans *Le Roman bourgeois*, quand il refusait au lecteur la description de la place Maubert, le portrait de Javotte ou la relation d'un entretien amoureux (30, 33, 156) ; c'est le jeu que joue avec encore plus de vivacité Diderot dans *Jacques le fataliste*, quand il malmène un lecteur dont les questions sont oiseuses et les préférences ridicules en matière de roman. Le lecteur se prête à ce jeu, sans doute, et la violence du romancier appartient à la fiction, mais elle déconcerte, elle crée un doute sur la légitimité et le sens de la fiction même, ce qui va bien au-delà d'une dénaturation ou d'une condamnation des *topoi*.

De tout bon roman on peut dire ce que Diderot disait de lui-même, qu'il amasse des nuages bien plus qu'il ne les dissipe. Si la pupille d'un tuteur amoureux doit être ou bien loyale et reconnaissante (voir *L'École des maris*), ou bien trompeuse et traîtresse (voir *L'École des femmes*), comment juger Théophraste, la jeune Grecque dont l'ambassadeur français a favorisé l'émancipation ? Si une maîtresse doit être passionnée et constante ou au contraire frivole et infidèle, que penser de Manon Lescaut ? Si l'amour entre deux jeunes gens ne peut être qu'heureux ou malheureux, qu'en est-il de l'amour de Julie et de Saint-Preux ? L'ambiguïté est sans doute essentielle à l'oeuvre romanesque, ce qui la distingue du conte édifiant, de l'apologue ou de l'allégorie : elle est dans plusieurs textes de Chrétien de Troyes, dans le dénouement de *La Princesse de Clèves*, dans le coup de pistolet que Julien Sorel tire sur Madame de Rênal ... Les romans posent des questions non résolues, mais fournissent les éléments de réponses complémentaires ou contradictoires au-delà desquelles se situe la vérité du texte, présente et non explicitée. Lorsque ces éléments de réponse ou de réflexion sont absents, le roman comporte une béance, cette béance est sa vérité même, sa raison d'être, inexplicable : c'est le cas des romans inachevés, si l'inachèvement est voulu par l'auteur, et non l'effet de sa vieillesse, de son découragement ou de sa mort, et si ce n'est pas un faux inachèvement, justifié par



l'indication dans le corps du texte de toutes les données d'une conclusion. Or les romans inachevés sont nombreux au XVIII<sup>e</sup> siècle et obligent leur lecteur à s'interroger non pas tant sur la suite possible et la fin de leur intrigue, que sur les raisons de leur inachèvement, donc sur l'intention générale de l'œuvre : une circonstance purement biographique ne saurait à elle seule expliquer pourquoi ont été laissés inachevés *Les quatre Facardins*, *L'Histoire de Fleur d'épine*, *Zénéyde*, de Hamilton (1730) ; les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*, de Mouhy (1739) ; les *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II*, de Mme de Tencin (achevées et publiées en 1776 par Mme Élie de Beaumont) ; *Le Paysan parvenu* (1734-1735), *La Vie de Marianne* (1731-1745) de Marivaux, et presque tous les récits qu'il a insérés dans ses *Journaux*<sup>8</sup> ; *Les Égarements du coeur et de l'esprit* (1736-1738), *Les heureux Orphelins* et *Ah ! quel conte* (1754), de Crébillon, *Le petit Savoyard* et *Les Amours de Claire et de Marcellin*, contes commencés et non continués par Rousseau, *Émile et Sophie ou les Solitaires*, que Rousseau aurait tant voulu voir terminés, et bien d'autres textes narratifs. Si tout roman est une question, beaucoup de ceux-là sont des énigmes dont la clé n'a pas été donnée : conçus pour rester interrompus, ils opposent au lecteur curieux leur insurmontable silence. Certains engagent le lecteur dans une voie sans issue ; un titre est une espèce de promesse, et une histoire se développe dans une certaine direction, que l'histoire soit achevée ou non : le lecteur s'aperçoit qu'on ne l'a conduit nulle part, ou qu'on l'a mené là où il ne croyait pas aller. *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de \*\*\** ne nous fait nullement la biographie de l'héroïne ; les aventures qui nous sont racontées ne sont pas encore celles d'une comtesse ; les deux questions posées par le roman, et dont nous attendions de lui la réponse, sont laissées en suspens sans qu'aucun indice fiable pour leur élucidation nous ait été livré : quelle est l'origine de Marianne, est-elle ou non de naissance noble ? Et qui l'a faite comtesse, a-t-elle épousé Valville, qui s'était détaché d'elle et dont il n'est pas dit qu'il était comte ? Le modèle exemplaire d'un texte narratif infligeant au lecteur ce genre de frustration, c'est un conte d'Alphonse Allais, *Les Templiers*, cité et commenté par Umberto Eco dans *Lector in fabula*<sup>9</sup>. Le sujet apparent est la découverte, par le narrateur et un compagnon dont il n'est pas sûr d'avoir bien

<sup>8</sup> Sur l'inachèvement comme procédé de composition chez Marivaux, voir notre *Marivaux romancier* (p. 187-250), et notre article sur « L'inachèvement dans les récits de Marivaux ».

<sup>9</sup> *Les Templiers* avaient paru dans *Le Chat noir*, le 1er octobre 1887.

retenu le nom, d'un mystérieux château où se tient une assemblée de Templiers ; le sujet réel est la recherche du nom que portait le compagnon du narrateur, et dès que le nom exact a surgi, à un détour du récit, le narrateur tout heureux s'arrête et le lecteur ne saura jamais qui étaient ces Templiers, pourquoi ils étaient réunis, ni comment les deux compagnons ont pu échapper à leur vindicte. Allais a mystifié son lecteur. Sans être destinés à mystifier, les romans qui dévient de la route annoncée semblent déséquilibrés : déséquilibre nécessaire et calculé chez Crébillon ou Marivaux, mais non moins volontaire chez Courtlitz de Sandras ou Mouhy, même s'il paraît plutôt maladresse ou négligence. Tromper l'attente du lecteur a été au XVIII<sup>e</sup> siècle un procédé de composition.

Parlant des nouvelles de science-fiction où les notions de temps et d'identité individuelle sont brouillées (l'avenir ou le passé est présent, je suis mon propre père, etc.), Umberto Eco écrit que « leur but est en général de nous faire éprouver ce malaise de la contradiction logique » (*Lector* 200). Le malaise va jusqu'à la paralysie de la pensée, l'impossibilité de concevoir ce que veut dire le texte, dans un autre conte d'Alphonse Allais, cité lui aussi et commenté par U. Eco, *Un Drame bien parisien*<sup>10</sup>. Raoul et Marguerite sont mariés, amoureux l'un de l'autre, mais se disputent souvent. Un matin, Raoul reçoit un billet anonyme, l'avertissant que Marguerite a un rendez-vous galant au bal travesti du Moulin-Rouge, où elle sera déguisée en pirogue congolaise. Marguerite reçoit elle aussi un billet : Raoul sera en compagnie galante au bal travesti du Moulin-Rouge, il sera déguisé en Templier fin de siècle. Chacun des deux époux dissimule et trouve un prétexte pour s'absenter le soir du bal. Le bal est joyeux, sauf pour deux assistants, un Templier fin de siècle et une pirogue congolaise. A la fin du bal, le Templier invite la pirogue à venir souper avec lui et, quand ils sont face à face, chacun enlève son masque :

Tous les deux poussèrent, en même temps, un cri de stupeur en ne se reconnaissant ni l'un ni l'autre. Lui, ce n'était pas Raoul. Elle, ce n'était pas Marguerite. Ils se présentèrent mutuellement leurs excuses et ne tardèrent pas à lier connaissance. [ ... ] Cette petite mésaventure servit de leçon à Raoul et à Marguerite. A partir de ce moment, ils ne se disputèrent plus jamais et furent parfaitement heureux.

---

<sup>10</sup> Ce conte a paru dans *Le Chat noir*, le 26 avril 1890.

U. Eco explicite toutes les hypothèses que le lecteur doit faire inconsciemment pour remplir les « chapitres fantômes », et donner un sens à cette histoire, mais il montre que le texte n'autorise aucune de ces hypothèses : si ingénieux qu'il soit, le lecteur est toujours « victime du texte » (*Lector* 288); le conte en apparence tient assez bien debout, mais sa logique est impossible à reconstruire (tout comme il est impossible d'imaginer comment on pourrait se déguiser en « Templier fin de siècle » et en « pirogue congolaise »). Si le XVIII<sup>e</sup> siècle ne connaît pas de piège aussi malicieusement machiné, les contradictions logiques ou le chevauchement des voix narratives peuvent rendre difficile ou indécidable l'interprétation d'un récit. Cette irrationalité ne se confond pas avec un écart par rapport à l'expérience courante ni avec une atteinte à ce que l'on croit psychologiquement vraisemblable. On admettra facilement que les animaux parlent dans un conte de fées, que le géant Micromégas pose sur son ongle un vaisseau de haut bord ; quant aux comportements humains, aucun n'est impossible, si extravagant qu'il soit, dès qu'ont été naturellement amenées les circonstances qui le provoquent. Au contraire, l'énoncé de deux faits incompatibles ou la torsion du raisonnement, le sophisme, sont des violences faites à l'esprit du lecteur.

On connaît les bévues commises par Diderot dans *La Religieuse* et dans *Jacques Le fataliste* : dans *La Religieuse*, Mme Simonin envoie à Suzanne une lettre avec de l'argent, et elle se félicite, dans cette lettre même, de l'avoir envoyée à temps, car le lendemain ses deux autres filles, venues fouiller chez elle, auraient trouvé l'argent. Il y a d'autres impossibilités logiques dans ce roman, mais celle-là est la plus visible. Dans *Jacques Le fataliste*, les incohérences chronologiques et les incompatibilités de faits sont nombreuses : une veuve est regrettée par son mari, la belle-mère du marquis des Arcis meurt trois mois après son entrée dans un couvent où elle était restée trois ans, le marquis des Arcis est d'abord plus jeune, puis plus âgé que son secrétaire, etc. Ce sont bien des inadvertances et non des inconséquences délibérées, mais elles aggravent la confusion générale que Diderot impose à la patience de son lecteur : on ne sait avec certitude qui parle, comment s'articulent les uns aux autres les divers récits enchevêtrés, comment se situent dans le temps les divers épisodes, ni même quelle est la nature de certains événements. *Jacques Le fataliste* et *La Religieuse* s'achèvent sur des pages discontinues

qui rendent douteuse l'appartenance de ces textes à un genre déterminé. Les romans de Diderot sont des provocations au lecteur.

Il en va de même des romans de Sade, mais la provocation y est encore plus violente. Ils sont moins scandaleux par les pratiques monstrueuses qu'ils décrivent que par leurs invraisemblances matérielles et par les raisonnements qu'ils développent. Leur lecteur éprouve un sentiment de vertige et d'irréalité. Ce sont des trompe-l'oeil, comparables, dans un autre registre, à ceux de Raymond Roussel, des architectures de langage déduites d'une hypothèse de base<sup>11</sup>. L'hypothèse est que la nature n'est pas bonne, qu'elle n'est pas l'amie de l'homme et que, si l'on veut la qualifier selon des termes trop humains, elle est une puissance de mal. Saint Augustin, Hobbes, Pascal, plus tard Baudelaire ont eu de la nature une idée assez proche de celle-là, mais ils ont restitué à l'humanité une raison d'être par la foi, par la politique, par l'art ou par l'affirmation de valeurs propres à l'homme. Sade refuse tout palliatif : on ne peut ni s'accommoder de la nature, ni s'opposer à elle, ni la tirer vers ce que nous appelons le bien ; il faut obéir à ses impulsions, rompre tous les « freins » que la religion, la morale et la culture lui opposent, et participer à ses destructions, car la nature ne se recrée que par l'incessante destruction de tout ce qu'elle crée. Mais n'exister que pour contribuer à supprimer ce qui existe, mettre le sens de sa vie dans le non-sens de la vie, c'est une entreprise sans issue à moins que de se faire soi-même nature et de traiter la nature comme elle traite tout ce qui est en elle : « Ce serait la nature même qu'il faudrait pouvoir insulter », dit une des « Notes pour *La Nouvelle Justine* » (note XLI, 441). Impossibilité logique et impossibilité de fait. Le libertin en est réduit à entasser crime sur crime, « écart » sur « écart », sans arriver à un anéantissement qui soit une plénitude. Le lecteur recule devant un système de pensée fondé sur une aporie et devant un mode de vie qui ne tend pas au bonheur, mais au « succès », condition d'un plaisir frénétique<sup>12</sup>. De savoir que tout cela, raisonnements et comportements, est purement imaginaire ne rend pas la lecture plus agréable ; s'il y a jeu de la part de Sade, et il y a très souvent jeu, ce jeu n'est pas pour rire avec le lecteur,

<sup>11</sup> Dans les romans de Raymond Roussel, les scènes et les épisodes sont déduits d'une phrase à laquelle l'auteur impose les métamorphoses phonétiques et sémantiques les plus inattendues (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, publié en 1935) : l'ensemble est à la fois très logique et irrationnel.

<sup>12</sup> « Les plus grands succès couronnèrent dix ans nos héros » (Sade, *Histoire de Juliette*, p. 582).

mais pour rire de lui. Aucun texte (avant le XX<sup>e</sup> siècle) ne donne autant à son lecteur l'impression de l'exclure et de le bafouer. La vérité existentielle de Sade est inexprimable, impensable, le roman sert plutôt à la dérober au lecteur qu'à la lui communiquer, pour la réserver à quelques initiés qui en sont peut-être les martyrs, ou finalement à lui seul. Ses raisonnements sophistiqués et son double langage sont des rebuffades<sup>13</sup>. Prendre à la lettre des propositions utopiques ou hausser les épaules, s'indigner vertueusement ou s'enthousiasmer pour des idées si totalement subversives serait prêter à Sade le désir de collaborer avec son lecteur, qu'il conteste ou qu'il approuve, d'être à égalité avec lui : au contraire, Sade veut arracher le lecteur à sa confortable position de lecteur, lui faire vivre dans son rapport avec le roman le rapport polémique qu'il a lui-même avec la nature. Si la nature est violence, il est aussi naturel de violer intellectuellement un lecteur que de violer physiquement une victime vivante, destinée à la mort.

Sade fait du roman un usage révolutionnaire, mais il ne le dénature pas. Il se désigne comme un romancier dans l' « Avis de l'éditeur » en tête de *La nouvelle Justine* et donne le sous-titre de « roman philosophique » à *Aline et Valcour*. *L'Idée sur les romans*, sans rendre compte de tout ce qu'est le roman de Sade, explique bien certains de ses aspects. La mise en question du genre romanesque est cependant impliquée par tout roman où l'auteur veut exprimer sous une forme nécessaire et nouvelle une vérité que ses prédécesseurs ont mal vue ou mal dite, et certains romanciers vont beaucoup plus loin. *Le Roman bourgeois* de Furetière, que nous avons déjà évoqué, est plus qu'une satire du roman héroïque de l'époque baroque, il démolit le genre romanesque lui-même en lui refusant cohérence, style, composition, tout ce qui ressemble à une mise en forme ; la

---

<sup>13</sup> Sade détourne de leur objectif les idées élaborées par les philosophes des Lumières : ils voulaient substituer le pouvoir de la loi au règne de l'arbitraire ou de l'anarchie naturelle, Sade réclame la loi pour préserver l'anarchie naturelle de toute contrainte ; ils discutaient le droit de propriété, la condamnation du suicide, de l'impudeur, de l'infidélité en amour, Sade prend la défense du vol, de la luxure, de la prostitution, de la sodomie, du meurtre ; il met expressément l'immoralité à la place de la morale, demande que les femmes, comme les hommes, soient « absolument rendues à l'état de nature », et fait de la violence la base de l'état républicain. Mais il qualifie de « barbare » la guerre qu'il juge pourtant « barbare » de condamner, d' « Offense la plus cruelle de toutes » le meurtre qu'il légitime et qu'il fait pratiquer en grande série par ses libertins, et de « scélérats » ces libertins dont il raconte les exploits héroïques (*passim*, dans « Français un effort si vous voulez être républicains », pamphlet qui fait partie de *La Philosophie dans le boudoir*, et dans *La nouvelle Justine* et l' *Histoire de Juliette*).

vérité humaine n'est pas romanesque et ne peut se saisir que par négation des procédés romanesques et par juxtaposition de lambeaux, de blocs non dégrossis. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les romanciers affectent de créer le doute sur la nature du texte qu'ils proposent au public : fiction ou vérité ? Challe, Crébillon, Marivaux, Rousseau, Laclos dans leurs préfaces installent ainsi leur oeuvre dans une ambiguïté qui finit par être le signe même de la facticité. Après tout, aucun auteur ni aucun lecteur de roman n'ignore qu'un roman est une histoire imaginaire contenant une vérité. C'est Diderot qui a vu toute la portée de cette équivoque (dont l'expression est au XVIII<sup>e</sup> siècle un *topos* de préface) et qui en a tiré le parti le plus inquiétant pour le lecteur. Quand il proclame que *Jacques le fataliste* n'est pas un roman, quand il refuse, après les avoir esquissés, les lieux communs du roman romanesque, il ne se contente pas de continuer le burlesque de Scarron, de faire partager au lecteur la conscience critique dont témoignait Marivaux, ni d'attirer l'attention sur le « mentir vrai » que romanciers et lecteurs connaissaient longtemps avant qu' Aragon en ait donné la formule ; il avertit le lecteur : « Soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre dans cet entretien de Jacques et de son maître le vrai pour le faux, le faux pour le vrai » (83), ou : « Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable » (18), et ce faisant il le contraint à se demander comment l'on connaît la vérité, et quelle vérité l'on connaît. C'est aussi à quoi tend cette phrase, presque énigmatique dans sa densité, qu'on lit dans le paragraphe initial de *Ceci n'est pas un conte* : « [ ... ] j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, ou qui est un mauvais conte si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur » (*Quatre Contes* 73). Si un récit (en principe authentique) doit être pris pour un conte, et si par conséquent un bon conte ne doit pas être pris pour un récit, cela signifie que conte et récit, quand ils sont bien faits, sont indiscernables, donc que la vérité vécue et la vérité imaginaire sont perçues par l'esprit de la même façon, autrement dit que la raison et l'imagination collaborent avec la perception et avec la mémoire aussi bien dans notre expérience immédiate que dans les fictions que nous forgeons, quand celles-ci sont « bonnes ». La phrase de *Ceci n'est pas un conte* s'éclaire par ces mots de Diderot dans *Jacques le fataliste*, l'un à propos de l'histoire de Gousse : « Cette histoire, que vous prendrez pour un conte » (113), l'autre à propos des aventures gaillardes de Jacques avec dame Marguerite et avec dame Suzanne : « Lecteur,

ce ne sont pas des contes, c'est une histoire », et par cette affirmation : « il n'y a rien de si bizarre dans l'imagination d'un poète dont l'expérience et l'observation ne vous offrissent le modèle dans la nature » (292). On aurait tort de voir dans *Jacques le fataliste* l'habileté d'un écrivain qui, pour exalter la gratuité de la forme, jonglerait avec des procédés d'expression de sens énigmatique ; le lecteur est sommé non seulement de s'interroger sur la façon dont il doit comprendre le texte, mais sur le fonctionnement de son propre esprit, sur l'accès qu'il peut avoir au réel ; ses certitudes sont ébranlées, les violentes secousses auxquelles le texte de *Jacques le fataliste* soumet son jugement lui imposent ce doute qui, selon Diderot, est le commencement de la philosophie et qui permet de voir « dans l'immensité des possibles »<sup>14</sup>. Dans l'*Éloge de Richardson*, Diderot rejetait après la lecture la fascination exercée sur lui par le roman ; désormais l'interdiction de se laisser fasciner est faite *par le texte même* du roman.

Nous ne voulions étudier que la violence impliquée par la structure des textes romanesques et par leur écriture et mesurer son effet sur le lecteur. De la violence comme matière du récit, nous avons dit seulement qu'elle était ou bien objet de contemplation, selon la théorie classique de l'imitation, ou bien source de souffrance vécue, pour le lecteur inculte ou enfantin. Mais au XVIII<sup>e</sup> siècle est apparue l'esthétique de la douleur, qui définit la beauté non par les qualités de l'objet contemplé, harmonie, ordre, proportions, etc., mais par la force de l'effet produit sur le destinataire. L'affectivité de celui qui perçoit se substitue comme critère aux canons académiques. Cette esthétique est ébauchée dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, de Du Bos (1719), et son meilleur théoricien est Edmund Burke : celui-ci distingue le beau, qui procure le plaisir, et le sublime, qui procure le délice (*delight*, en anglais), et qui est le fait de l'horrible, du terrible, du mélancolique, du funèbre, voire du monstrueux. Diderot a connu et adopté en partie les idées de Burke, dans ses écrits sur l'art, et le genre sombre, le roman gothique, qui fleuriront dans les dernières décennies du siècle et au début du siècle suivant, témoignent de ce goût nouveau et de sa vulgarisation, bien que seules des sensibilités d'élite soient dignes de le connaître : « Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts » (Baudelaire, *Danse macabre*, vers 36). Mais, qu'elle soit affadie et réduite

<sup>14</sup> Voir Diderot, *Pensées philosophiques*, XXXI et XXXII.

à des conventions par les auteurs de romans noirs (Lewis fait exception) ou qu'elle soit rendue fascinante par l'alchimie d'un Baudelaire, l'horreur est soumise par l'écrivain à un travail d'élaboration. Sade est le seul (mis à part le XX<sup>e</sup> siècle, encore une fois) à livrer toutes brutes la saleté, la laideur, l'obscénité, la perversion dans ce qu'elles ont de plus violent. Lui qui donne volontiers dans le néo-paganisme et qui n'arrive pas (ou plutôt ne cherche pas, car là aussi il y a provocation) à sortir des poncifs du style élégant quand il décrit des beautés féminines, est le plus grossier, le plus cru, des écrivains érotiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, le moins inventif. Il n'a besoin ni du luxe, ni du mobilier ingénieux, ni des contorsions numérotées du roman pornographique, il ne raffine pas, il accumule. Nous avons dit que cette accumulation même a quelque chose d'irréel. L'horreur se fait ainsi, de façon inattendue, imaginaire, et Jean Molino, dans un article particulièrement pénétrant sur « Sade devant la beauté », a montré que la pensée de Sade ne pouvait s'exprimer que par le roman : « Sade n'est pas un philosophe, mais un romancier » (169). Faut-il aller, comme Jean Molino, jusqu'à parler de beauté à propos de ces romans ? Je crois que Sade refuse le passage de l'horreur au sublime. L'analyse de J. Molino nous paraît en tout cas pouvoir être invoquée à l'appui de ce que nous disions, que les romans de Sade choquent le lecteur par leurs raisonnements plus que par leurs descriptions.

De tous les siècles antérieurs au nôtre, le XVIII<sup>e</sup> a été sans doute celui où la lecture des romans a été la moins confortable. Par réaction contre le roman baroque, dont le souvenir hantait encore leur esprit, les romanciers ont affirmé qu'ils n'écrivaient pas de romans et ont fait tout leur possible pour en persuader les lecteurs. De plus, en cette époque de mise en question et de contestation, l'engagement personnel des auteurs dans leurs écrits, le caractère polémique des oeuvres, ont souvent fait rompre le pacte traditionnellement respecté entre un romancier et son public. Enfin, je devine la question que l'on va me poser, en ce colloque sur la topique romanesque : y a-t-il une topique de la violence textuelle ? Comment relever et formuler des *topoi* dont l'absence est une des voies de cette violence ? Ferai-je une fiche du *topos* « description ornementale d'une beauté féminine » pour *Le Roman bourgeois*, parce que cette description y est explicitement refusée ? Un *topos* « reconnaissance entre un enfant et sa famille » pour *La Vie de Marianne*, parce qu'après nous avoir fait espérer cette reconnaissance, Marivaux



nous en a frustrés ? Et tous les *topoi* dont Diderot se moque dans *Jacques le fataliste* ? Je ne sais que répondre, mais la notion de *topos* absent est peut-être à retenir de quelque façon que nous puissions en faire usage. J'ai essayé de voir quand et comment le texte du roman pouvait faire violence au lecteur. Tout roman oblige le lecteur à user de sa liberté, à combler les inévitables lacunes du texte qui ne doit pas tout expliciter. *Compelle intrare* (Év. selon St Luc, XIV, 23) : la liberté à laquelle le lecteur est contraint est encadrée, guidée, elle le mène à l'intérieur du texte; il ne s'égaré que s'il ne sait pas lire. Les textes où l'auteur viole le lecteur sont ceux où l'auteur s'est dit au contraire : *Compelle exire*, oblige-le à sortir du roman, par tous les moyens, ironie, parodie, démolition de la structure, absurdité logique, et même répugnance et dégoût. Il faut avouer pourtant que le lecteur n'a pas besoin parfois qu'on le chasse du texte, il en sort tout seul par des interprétations extravagantes. Ce n'est plus le roman qui viole le lecteur, c'est le lecteur qui viole le roman.

Henri Coulet

### Bibliographie

#### Textes

BAUDELAIRE, Charles, « Danse macabre », *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1975. [C. Pichois (éd.)]

-- , *Mon coeur mis à nu*, *ibid.*, p. ???.

-- , *Notes (sur Les liaisons dangereuses)*, *ibid.*, p. ???.

BROWN, Fredric, « Ne vous retournez pas », *Mystère-Magazine* 10, octobre-novembre 1948, p. 34-43.

DIDEROT, Denis, *Éloge de Richardson*, (1761), dans *Œuvres esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, s.d. [P. Vernière (éd.)]

-- , *Jacques le fataliste et son maître*, Paris- Genève, Droz, 1976. [S. Lecointre et J. Le Galliot (éds.)]

-- , *Quatre Contes*, Genève, Droz, 1964. [J. Proust (éd.)]

LA METTRIE, Julien Offray de, *L'art de jouir* (1751), dans *Œuvres philosophiques*, Amsterdam, t. III, 1774.

-- , *La Volupté* (1745), *ibid.*, t. II.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1969, t. IV.

SADE, Alphonse Donatien François de, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Tête de feuilles, 1973, t. IX.

--, *Notes pour La Nouvelle Justine*, *ibid.*, t. VII.

TILLY, Alexandre, comte de, *Mémoires* (1828), Paris, Mercure de France, 1965. [C. Melchior-Bonnet (éd.)]

#### Études

BURKE, Edmond, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. de Largentie de Lavaïne (1803), éd. fac-similé Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1973.

COULET, Henri, « L'inachèvement dans les récits de Marivaux ». *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 22, 1983, p. 29-46.

--, *Marivaux romancier*. Paris: A. Colin, 1975.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985. [M. Bouzaher (trad.)]

--, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 [M. Bouzaher (trad.)]

FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois*, Paris, Gallimard (Folio), 1981. [J. Prévot (éd.)]

GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main; Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Éditions Alinea, 1991.

MOLINO, Jean, « Sade devant la beauté », dans *Le Marquis de Sade*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence des 19 et 20 février 1966, Paris, A. Colin, 1968, p. 141-170.