

Vraisemblance et motivation

Gérard Genette

Citer ce document / Cite this document :

Genette Gérard. Vraisemblance et motivation. In: Communications, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 5-21;

doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1154>

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154

Fichier pdf généré le 10/05/2018

Gérard Genette

Vraisemblance et motivation

Le xvii^e siècle français a connu, en littérature, deux grands procès de vraisemblance. Le premier se situe sur le terrain proprement aristotélien de la tragédie — ou plus exactement, en l'occurrence, de la tragi-comédie — : c'est la querelle du *Cid* (1637) ; le second étend la juridiction au domaine du récit en prose : c'est l'affaire de *la Princesse de Clèves* (1678). Dans les deux cas, en effet, l'examen critique d'une œuvre s'est ramené pour l'essentiel à un débat sur la vraisemblance d'une des actions constitutives de la fable : la conduite de Chimène à l'égard de Rodrigue après la mort du Comte, l'aveu fait par M^{me} de Clèves à son mari ¹. Dans les deux cas aussi l'on voit combien la vraisemblance se distingue de la vérité historique ou particulière : « Il est vrai, dit Scudéry, que Chimène épousa le Cid, mais il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père ² » ; et Bussy-Rabutin : « L'aveu de M^{me} de Clèves à son mari est extravagant et ne se peut dire que dans une histoire véritable ; mais quand on en fait une à plaisir, il est ridicule de donner à son héroïne un sentiment si extraordinaire ³. » Dans les deux cas encore, se marque de la façon la plus nette la liaison étroite, et pour mieux dire l'amalgame entre les notions de vraisemblance et de bienséance, amalgame parfaitement représenté par l'ambiguïté bien connue (*obligation* et *probabilité*) du verbe *devoir* : le sujet du *Cid* est mauvais parce que Chimène ne *devait pas* recevoir Rodrigue après le duel fatal, souhaiter sa victoire sur don Sanche, accepter, même tacitement, la perspective d'un mariage, etc. ; l'action de *la Princesse de Clèves* est mauvaise parce que M^{me} de Clèves ne *devait pas* prendre son mari pour confident, — ce qui signifie

1. On ne reviendra pas ici sur tous les détails de ces deux affaires, dont on peut trouver les pièces d'une part dans A. GASTÉ, *La querelle du Cid*, Paris, 1898, et d'autre part dans la collection de l'année 1678 du *Mercur Galant*, dans VALINCOUR, *Lettres sur le sujet de la princesse de Clèves* (1678), édition procurée par A. Cazes, Paris 1925, et dans les *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, Paris, 1679. Une lettre de FONTENELLE au *Mercur* et une autre, de BUSSY-RABUTIN à M^{me} de Sévigné, sont en appendice de l'édition Cazes de la *Princesse*, Les Belles Lettres, Paris, 1934, à laquelle renverront ici toutes les citations du roman. Sur les théories classiques du vraisemblable, consulter RENÉ BRAY, *Formation de la Doctrine classique*, Paris, 1927, et JACQUES SCHÉLER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, 1962.

2. *Observations sur le Cid*, in GASTÉ, p. 75.

3. *La Princesse de Clèves*, éd. Cazes, p. 198.

évidemment tout à la fois que ces actions sont contraires aux bonnes mœurs ¹, et qu'elles sont contraires à toute prévision raisonnable : infraction et accident. L'abbé d'Aubignac, excluant de la scène un acte historique comme le meurtre d'Agrippine par Néron, écrit de même : « Cette barbarie serait non seulement horrible à ceux qui la verraient, mais même incroyable, à cause que cela ne *devait point* arriver » ; ou encore, sur un mode plus théorique : « La scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles *devaient être* ². » On sait depuis Aristote que le sujet du théâtre — et, extensivement, de toute fiction — n'est ni le vrai ni le possible mais le vraisemblable, mais on tend à identifier de plus en plus nettement le vraisemblable au *devant-être*. Cette identification et l'opposition entre vraisemblance et vérité sont énoncées du même souffle, en des termes typiquement platoniciens, par le P. Rapin : « La vérité ne fait les choses que comme elles sont, et la vraisemblance les fait comme elles doivent être. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent. Il ne naît rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses : où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe » ³. Ainsi les *bienséances internes* se confondent-elles avec la *conformité*, ou *convenance*, ou *propriété* des mœurs exigée par Aristote, et qui est évidemment un élément de la vraisemblance : « Par la propriété des mœurs, dit la Mesnardière, le poète doit considérer qu'il ne faut jamais introduire sans nécessité absolue ni une fille vaillante, ni une femme savante, ni un valet judicieux... Mettre au théâtre ces trois espèces de personnes avec ces nobles conditions, c'est choquer directement la vraisemblance ordinaire... (Toujours sauf nécessité) qu'il ne fasse jamais un guerrier d'un Asiatique, un fidèle d'un Africain, un impie d'un Persien, un véritable d'un Grec, un généreux d'un Thracien, un subtil d'un Allemand, un modeste d'un Espagnol, ni un incivil d'un Français ⁴ ». En fait, vraisemblance et bienséance se rejoignent sous un même critère, à savoir, « tout ce qui est conforme à l'opinion du public ⁵ ». Cette « opinion », réelle ou supposée, c'est assez précisément ce que l'on nommerait aujourd'hui une idéologie, c'est-à-dire un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs. On peut donc indifféremment énoncer le jugement d'invraisemblance sous une forme éthique, soit : *le Cid* est une mauvaise pièce parce qu'il donne en exemple la conduite d'une fille dénaturée ⁶, ou sous une forme logique, soit :

1. Telles qu'on les entend à l'époque. Laissant de côté l'insipide débat au fond, notons seulement le caractère aristocratique assez marqué des deux critiques dans leur ensemble : à propos du *Cid*, l'esprit de vendetta et de piété familiale prévalant sur les sentiments personnels, et dans le cas de *la Princesse*, la distension du lien conjugal et le mépris pour toute intimité affective entre époux. BERNARD PINGAUD résume bien (*Madame de la Fayette*, Seuil, p. 145) l'opinion de la plupart des lecteurs, hostiles à l'aveu, par cette phrase : « Le procédé de M^{me} de Clèves leur semble *du dernier bourgeois*. »

2. *La Pratique du Théâtre* (1657), éd. Martino, Alger, 1927, p. 76 et 68. Souligné par nous.

3. *Réflexions sur la Poétique* (1674) *Œuvres*, Amsterdam 1709, II, p. 115-116.

4. *La Poétique* (1639), cité par BRAY, *op. cit.*, p. 221.

5. Rapin, *op. cit.*, p. 114. C'est sa définition du vraisemblable.

6. SCUDERY (GASTÉ, p. 79-80) : le dénouement du *Cid* « choque les bonnes mœurs », la pièce entière « est de très mauvais exemple ».

le *Cid* est une mauvaise pièce parce qu'il donne une conduite reprehensible à une fille présentée comme honnête¹. Mais il est bien évident qu'une même maxime sous-tend ces deux jugements, à savoir qu'une fille ne doit pas épouser le meurtrier de son père, ou encore qu'une fille honnête n'épouse pas le meurtrier de son père; ou mieux et plus modestement, qu'une fille honnête ne doit pas épouser, etc. : c'est-à-dire qu'un tel fait est à la limite possible et concevable, mais comme un accident. Or, le théâtre (la fiction) ne doit représenter que l'essentiel. L'inconduite de Chimène, l'imprudence de M^{me} de Clèves sont des actions « extravagantes », selon le mot si expressif de Bussy, et *l'extravagance est un privilège du réel*.

Telle est, grossièrement caractérisée, l'attitude d'esprit sur laquelle repose explicitement la théorie classique du vraisemblable, et implicitement tous les systèmes de vraisemblance encore en vigueur dans des genres populaires tels que le roman policier, le feuilleton sentimental, le western, etc. D'une époque à l'autre, d'un genre à l'autre, le contenu du système, c'est-à-dire la teneur des normes ou jugements d'essence qui le constituent, peut varier en tout ou en partie (d'Aubignac remarque, par exemple, que le vraisemblable politique des Grecs, qui était républicain et dont la « croyance » était « que la monarchie est toujours tyrannique », n'est plus recevable pour un spectateur français du xvii^e siècle : « nous ne voulons point croire que les Rois puissent être méchants² »); ce qui subsiste, et qui définit le vraisemblable, c'est le principe formel de respect de la norme, c'est-à-dire l'existence d'un rapport d'implication entre la conduite particulière attribuée à tel personnage, et telle maxime générale³ implicite et reçue. Ce rapport d'implication fonctionne aussi comme un principe d'explication : le général détermine et donc explique le particulier, comprendre la conduite d'un personnage (par exemple), c'est pouvoir la référer à une maxime admise, et cette référence est reçue comme une remontée de l'effet à la cause : Rodrigue provoque le comte parce que « rien ne peut empêcher un fils bien né de venger l'honneur de son père »; inversement, une conduite est incompréhensible, ou *extravagante*, lorsque aucune maxime reçue n'en peut rendre compte. Pour comprendre l'aveu de M^{me} de Clèves, il faudrait le rapporter à une maxime telle que : « une honnête femme doit tout confier à son mari »; au xvii^e siècle, cette maxime n'est pas admise (ce qui revient à dire qu'elle n'existe pas); on lui préférerait volontiers celle-ci, que propose dans le *Mercurie Galant* un lecteur scandalisé : « une femme ne doit jamais se hasarder à donner des alarmes à son mari »; la conduite de la Princesse est donc incompréhensible en ce sens précis qu'elle est une *action sans maxime*. Et l'on sait d'ailleurs que M^{me} de la Fayette est la première à revendiquer, par la bouche de son héroïne, la gloire un peu scandaleuse de cette anomalie : « Je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à un mari »; et encore : « La singularité d'un tel aveu, dont elle ne trouvait point d'exemple »; et encore : « Il n'y a pas dans le monde une autre aventure pareille à la mienne »; et même (il faut ici tenir compte

1. CHAPELAIN (*Ibid.*, p. 365) : « Le sujet du *Cid* est défectueux dans sa plus essentielle partie... car... la bienséance des mœurs d'une fille introduite comme vertueuse n'y est gardée par le Poète. »

2. *Pratique du Théâtre*, p. 72-73.

3. Pour ARISTOTE, on le sait, une maxime est l'expression d'une généralité concernant les conduites humaines (*Rhétorique II*, 1394 a) : mais il s'agit là des maximes de l'orateur. Les maximes du vraisemblable peuvent être d'un degré de généralité très variable, car on sait bien, par exemple, que le vraisemblable de la comédie n'est pas celui de la tragédie, ou de l'épopée.

de la situation, qui lui impose de dissimuler devant la Reine Dauphine, mais le mot est à relever) : « Cette histoire ne me paraît guère vraisemblable ¹ ». Une telle parade d'originalité est à elle seule un défi à l'esprit classique ; il faut cependant ajouter que M^{me} de la Fayette s'était quelque peu garantie d'un autre côté en plaçant son héroïne dans une situation telle que l'aveu devenait la seule issue possible, justifiant ainsi par le *nécessaire* (au sens grec de l'*anankaion* aristotélien, c'est-à-dire l'inévitable) ce qui ne l'était pas par le vraisemblable : son mari voulant l'obliger à revenir à la cour, M^{me} de Clèves se trouve *contrainte* de lui révéler la raison de sa retraite, comme elle l'avait d'ailleurs prévu : « Si M. de Clèves s'opiniâtre à l'empêcher ou à en vouloir savoir les raisons, peut-être lui ferai-je le mal, et à moi-même aussi, de les lui apprendre. » Mais on voit bien que ce mode de motivation n'est pas décisif aux yeux de l'auteur, puisque cette phrase se trouve récusée par cette autre : « Elle se demandait pourquoi elle avait fait une chose si hasardeuse, et elle trouvait qu'elle s'y était engagée sans en avoir eu presque le dessein ² » ; c'est en effet qu'un dessein contraint n'est pas tout à fait un dessein ; la vraie réponse au *pourquoi*, c'est : *parce qu'elle ne pouvait pas faire autrement*, mais ce *parce que* de nécessité n'est pas d'une très haute dignité psychologique, et il semble n'avoir guère été pris en considération dans la querelle de l'aveu : en « morale » classique, les seules raisons respectables sont les raisons de vraisemblance.

Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'y adresse ; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites. Le rapport entre le récit vraisemblable et le système de vraisemblance auquel il s'astreint est donc essentiellement muet : les conventions de genre fonctionnent comme un système de forces et de contraintes naturelles, auxquelles le récit obéit comme sans les percevoir, et *a fortiori* sans les nommer. Dans le western classique, par exemple, les règles de conduite (entre autres) les plus strictes sont appliquées sans être jamais expliquées, parce qu'elles vont absolument de soi dans le contrat tacite entre l'œuvre et son public. Le vraisemblable est donc ici un signifié sans signifiant, ou plutôt il n'a pas d'autre signifiant que l'œuvre elle-même. D'où cet agrément très sensible des œuvres « vraisemblables », qui souvent compense, et au-delà, la pauvreté ou la platitude de leur idéologie : le relatif *silence* de leur fonctionnement.

A l'autre bout de la chaîne, c'est-à-dire à l'extrême opposé de cet état de vraisemblable implicite, on trouverait les œuvres les plus émancipées de toute allégeance à l'*opinion du public*. Ici, le récit ne se soucie plus de respecter un système de vérités générales, il ne relève que d'une vérité particulière, ou d'une imagination profonde. L'originalité radicale, l'indépendance d'un tel parti le situe bien, idéologiquement, aux antipodes de la servilité du vraisemblable ; mais les deux attitudes ont un point commun, qui est un égal effacement des commentaires et des justifications. Citons seulement, comme exemples de la seconde, le silence dédaigneux dont s'entoure, dans *le Rouge et le Noir*, la tentative de meurtre de Julien contre M^{me} de Rênal, ou dans *Vanina Vanini* le mariage final de Vanina avec le prince Savelli : ces actions brutales ne sont pas, en elles-mêmes, plus « incompréhensibles » que bien d'autres, et le plus maladroit des romanciers réalistes n'aurait pas eu de peine à les justifier par les voies d'une psychologie, disons confor-

1. *Princesse de Clèves*, p. 109, 112, 126, 121.

2. *Ibid.*, p. 105, 112.

table ; mais on dirait que Stendhal a choisi délibérément de leur conserver, ou peut-être de leur conférer, par son refus de toute explication, cette individualité sauvage qui fait l'imprévisible des grandes actions — et des grandes œuvres. L'accent de vérité, à mille lieues de toute espèce de réalisme, ne se sépare pas ici du sentiment violent d'un arbitraire pleinement assumé, et qui néglige de se justifier. Il y a peut-être quelque chose de cela dans l'énigmatique *Princesse de Clèves*, à qui Bussy-Rabutin reprochait d'avoir « plus songé à ne pas ressembler aux autres romans qu'à suivre le bon sens ». On y remarquera en tout cas cet effet, qui tient peut-être à la fois à sa part de « classicisme » (c'est-à-dire de respect du vraisemblable) et à sa part de « modernisme » (c'est-à-dire de mépris des vraisemblances) : l'extrême réserve du commentaire et l'absence à peu près complète de maximes générales¹, qui peut surprendre dans un récit dont on attribue parfois la rédaction finale à La Rochefoucauld et qui fait figure à tout le moins de roman de « moraliste ». En réalité, rien n'est plus étranger à son style que l'épiphraise² sentencieuse : tout se passe comme si les actions en étaient toujours soit au-dessous, soit au-dessus de tout commentaire. A cette situation paradoxale, la *Princesse de Clèves* doit peut-être sa valeur exemplaire comme type et emblème du récit pur.

La manière dont les deux « extrémités » représentées ici par le récit vraisemblable le plus docile et le récit non vraisemblable le plus libéré se rejoignent dans un même mutisme à l'égard des mobiles et des maximes de l'action, là trop évidents, ici trop obscurs pour être exposés, induit naturellement à supposer dans l'échelle des récits une « gradation » à la manière pascalienne où le rôle du premier degré, qui est dans l'*ignorance naturelle*, serait tenu par le récit vraisemblable, et celui du troisième degré, à l'*ignorance savante qui se connaît*, par le récit énigmatique ; resterait donc à repérer le type de récit correspondant à l'*entre-deux*, de récit *demi-habile*, autrement dit : sorti du silence naturel du vraisemblable et n'ayant pas encore atteint le silence profond de ce qu'on nommerait volontiers, en empruntant à Yves Bonnefoy le titre d'un de ses livres, l'*improbable*. En effaçant, autant que faire se peut, de cette gradation toute connotation valorisante, on pourrait situer dans la région moyenne un type de récit trop éloigné des poncifs du vraisemblable pour se reposer sur le consensus de l'opinion vulgaire, mais en même temps trop attaché à l'assentiment de cette opinion pour lui imposer sans commentaire des actions dont la raison risquerait alors de lui échapper : récit trop original (peut-être trop « vrai ») pour être encore transparent à son public, mais encore³ trop timide, ou trop complaisant, pour assumer son opacité. Un tel récit devrait alors chercher à se donner la transparence qui lui manque en multipliant

1. BERNARD PINGAUD (*op. cit.*, p. 139) affirme le contraire, ce qui est un peu surprenant, même si l'on tient compte des quelques rares maximes prêtées à des personnages, qui n'entrent pas dans notre propos (seule exception, d'autant plus marquée : la série de maximes de Nemours sur le bal, p. 37-38).

2. Ce terme est ici détourné de son sens rhétorique strict (expansion inattendue donnée à une phrase apparemment terminée), pour désigner toute intervention du discours dans le récit : soit à peu près ce que la rhétorique appelait, d'un mot qui nous est devenu, pour d'autres raisons, malcommode : *épiphonème*.

3. On ne prendra pas ce mot dans un sens temporel. S'il y a ici une évolution historique elle est fort loin d'être rigoureuse.

les explications, en suppléant à tout propos les maximes, ignorées du public, capables de rendre compte de la conduite de ses personnages et de l'enchaînement de ses intrigues, bref en inventant ses propres poncifs et en simulant de toutes pièces et pour les besoins de sa cause un *vraisemblable artificiel* qui serait la théorie — cette fois-ci, et par force, explicite et déclarée — de sa propre pratique. Ce type de récit n'est pas une pure hypothèse, nous le connaissons tous, et, sous ses formes dégradées, il encombre encore la littérature de son intarissable bavardage. Mieux vaut ici le considérer sous son aspect le plus glorieux, qui se trouve être aussi le plus caractéristique et le plus accusé : il s'agit évidemment du récit balzacien. On a souvent raillé (et souvent imité) ces clauses pédagogiques qui introduisent avec une puissante lourdeur les retours en arrière explicatifs de la *Comédie humaine* : *Voici pourquoi... Pour comprendre ce qui va suivre, quelques explications sont peut-être nécessaires... Ceci veut une explication... Il est nécessaire d'entrer ici dans quelques explications... Il est nécessaire, pour l'intelligence de cette histoire, etc.* Mais le démon explicatif, chez Balzac, ne porte pas exclusivement, ni même essentiellement, sur l'enchaînement des faits ; sa manifestation la plus fréquente et la plus caractéristique est bien la justification du fait particulier par une loi générale supposée inconnue, ou peut-être oubliée du lecteur, et que le narrateur doit lui enseigner ou lui rappeler ; d'où ces tics bien connus : *Comme toutes les vieilles filles... Quand une courtisane... Seule une duchesse...* La vie de province, par exemple, supposée à une distance quasi ethnographique du lecteur parisien, est l'occasion d'une sollicitude didactique inépuisable : « M. Grandet jouissait à Saumur d'une réputation dont les causes et les effets ne seront pas entièrement compris par les personnes qui n'ont point, peu ou prou, vécu en province... Ces paroles doivent paraître obscures à ceux qui n'ont pas encore observé les mœurs particulières aux cités divisées en ville haute et ville basse... Vous seuls, pauvres ilotes de province pour qui les distances sociales sont plus longues à parcourir que pour les Parisiens aux yeux desquels elles se raccourcissent de jour en jour... vous seuls comprendrez... ^{1.} » Pénétré qu'il était de cette difficulté, Balzac n'a rien épargné pour constituer et pour imposer, et l'on sait comme il y a réussi, un vraisemblable provincial qui est une véritable anthropologie de la province française, avec ses structures sociales (on vient de le voir), ses caractères (l'avare provincial type Grandet opposé à l'avare parisien type Gobseck), ses catégories professionnelles (voir l'avoué de province dans *Illusions perdues*), ses mœurs (« la vie étroite que l'on mène en province... les mœurs probes et sévères de la province... une de ces guerres à toutes armes comme il s'en fait en province »), ses traits intellectuels (« ce génie d'analyse que possèdent les provinciaux...comme les gens de province calculent tout... comme savent dissimuler les gens de province »), ses passions (« une de ces haines sourdes et capitales, comme il s'en rencontre en province ») : autant de formules ² qui, avec bien d'autres, composent comme le *background* idéologique « nécessaire à l'intelligence » d'une bonne partie de la *Comédie humaine*. Balzac on le sait, a « des théories sur tout ³ », mais ces théories ne sont pas là pour le seul plaisir de théoriser, elles sont d'abord au service du récit : elles lui servent à chaque instant de caution,

1. *Eugénie Grandet*, éd. Garnier, p. 10 ; *Illusions perdues*, p. 36 ; *Ibid.*, p. 54.

2. *Eugénie Grandet*, *Le Curé de Tours*, *La Vieille Fille*, *Le Cabinet des Antiques*, *passim*.

3. CLAUDE ROY, *Le Commerce des Classiques*, p. 191.

de justification, de *captatio benevolentiae*, elles bouchent toutes ses fissures, elles balisent tous ses carrefours.

Car le récit balzacien est souvent assez loin de cet infaillible enchaînement qu'on lui prête sur la foi de son assurance et de ce que Maurice Bardèche appelle son « apparente rigueur » ; le même critique relève ainsi dans le seul *Curé de Tours* « la puissance de l'abbé Troubert, chef occulte de la Congrégation, la pleurésie de M^{lle} Gamard et la complaisance que met à mourir le vicaire général quand on a besoin de son camail » comme autant de « coïncidences un peu trop nombreuses pour qu'elles passent inaperçues ¹ ». Mais ce ne sont pas seulement ces complaisances du hasard qui à chaque tournant font voir au lecteur un peu méfiant ce que Valéry aurait appelé la *main de Balzac*. Moins évidentes mais plus nombreuses et au fond plus importantes, les interventions qui portent sur la détermination des conduites, individuelles et collectives, et qui montrent la volonté de l'auteur de conduire l'action, coûte que coûte, dans telle direction et non dans telle autre. Les grandes séquences d'intrigue pure, intrigue mondaine comme l'« exécution » de Rubempré dans la deuxième partie d'*Illusions perdues*, ou juridique comme celle de Séchard dans la troisième partie, sont pleines de ces actions décisives dont les conséquences pourraient aussi bien être tout autres, de ces « erreurs fatales » qui auraient pu décider de la victoire, de ces « habiletés consommées » qui auraient dû tourner à la catastrophe. Quand un personnage de Balzac est sur le chemin de la réussite, tous ses actes paient ; quand il est sur la pente de l'échec, tous ses actes — les mêmes, aussi bien — conspirent à sa perte ² : il n'est pas de plus belle illustration de l'incertitude et de la réversibilité des choses humaines. Mais Balzac ne se résigne pas à reconnaître cette indétermination dont il profite pourtant sans scrupules, et moins encore à laisser voir la façon dont lui-même manipule le cours des événements : et c'est ici qu'interviennent les justifications théoriques. « Assez souvent, reconnaît-il lui-même dans *Eugénie Grandet* ³, certaines actions de la vie humaine paraissent, littérairement parlant, invraisemblables, quoique vraies. Mais ne serait-ce pas parce qu'on omet presque toujours de répandre sur nos déterminations spontanées une sorte de lumière psychologique, en n'expliquant pas les raisons mystérieusement conçues qui les ont nécessitées?... Beaucoup de gens aiment mieux nier les dénouements que de mesurer la force des liens, des nœuds, des attaches qui soudent secrètement un fait à un autre dans l'ordre moral. » On voit que la « lumière psychologique » a bien pour fonction, ici, de conjurer l'invraisemblable en révélant — ou en supposant — les *liens*, les *nœuds*, les *attaches* qui assurent tant bien que mal la cohérence de ce que Balzac nomme l'ordre moral. D'où ces enthymèmes caractéristiques du discours balzacien, qui font la joie des connaisseurs, et dont certains dissimulent à peine leur fonction de colmatage. Ainsi, pourquoi M^{lle} Cormon ne devine-t-elle pas les sentiments d'Athanase Granson ? « Capable d'inventer les raffinements de grandeur sentimentale qui l'avaient primitivement perdue, elle ne les reconnaissait pas chez Atha-

1. *Balzac romancier*, p. 253.

2. « Dans la vie des ambitieux et de tous ceux qui ne peuvent parvenir qu'à l'aide des hommes et des choses, par un plan de conduite plus ou moins bien combiné, suivi, maintenu, il se rencontre un cruel moment où je ne sais quelle puissance les soumet à de rudes épreuves : tout manque à la fois, de tous côtés les fils rompent ou s'embrouillent, le malheur apparaît sur tous les points. » (*Illusions perdues*, p. 506). Chez Balzac, cette puissance s'appelle souvent Balzac.

3. P. 122. Souligné par nous.

nase. *Ce phénomène moral ne paraîtra pas extraordinaire aux gens qui savent que les qualités du cœur sont aussi indépendantes de celles de l'esprit que les facultés du génie le sont des noblesses de l'âme. Les hommes complets sont si rares que Socrate, etc.¹ ». Pourquoi Birotteau n'est-il pas pleinement satisfait de son existence après avoir recueilli l'héritage de Chapeloud ? « *Quoique* le bien-être que désire toute créature et qu'il avait si souvent rêvé, lui fût échu, *comme* il est difficile à tout le monde, *même* à un prêtre, de vivre sans un dada, depuis dix-huit mois l'abbé Birotteau avait remplacé ses deux passions satisfaites par le souhait d'un canonicat ² ». Pourquoi le même abbé Birotteau abandonne-t-il le salon de M^{lle} Gamard (ce qui, comme on le sait, est l'origine même du drame) ? « La cause de cette désertion est facile à concevoir ³. *Quoique* le vicaire fût un de ceux auxquels le paradis doit un jour appartenir en vertu de l'arrêt : Bienheureux les pauvres d'esprit ! il ne pouvait, *comme* beaucoup de sots, supporter l'ennui que lui causaient d'autres sots. Les gens sans esprit ressemblent aux mauvaises herbes qui se plaisent dans les bons terrains, et ils aiment d'autant plus à être amusés qu'ils s'ennuient eux-mêmes ⁴ ». Il est évident que l'on pourrait dire aussi bien le contraire, en cas de besoin, et il n'est pas de maximes qui appellent plus irrésistiblement le retournement ducassien. S'il le fallait, M^{lle} Cormon reconnaîtrait chez Athanase ses propres délicatesses, parce que *les grandes pensées viennent du cœur* ; Birotteau se contenterait de son appartement parce qu'un sot n'a pas assez d'étoffe pour être ambitieux ; il se plairait dans le salon béotien de M^{lle} Gamard parce qu'*asinus asinum fricat*, etc. Il arrive d'ailleurs que la même donnée entraîne successivement deux conséquences opposées, à quelques lignes de distance : « Comme la nature des esprits étroits les porte à deviner les minuties, il se livra soudain à de très grandes réflexions sur ces quatre événements imperceptibles pour tout autre » ; mais : « Le vicaire venait de reconnaître, un peu tard à la vérité ⁵, les signes d'une persécution sourde... dont les mauvaises intentions eussent sans doute été beaucoup plus tôt devinées par un homme d'esprit ⁶ ». Ou encore : « Avec cette sagacité, questionneuse que contractent les prêtres habitués à diriger les consciences et à creuser des riens au fond du confessionnal, l'abbé Birotteau... » ; mais : « L'abbé Birotteau... qui n'avait aucune expérience du monde et de ses mœurs, et qui vivait entre la messe et le confessionnal, grandement occupé de décider les cas de conscience les plus légers, en sa qualité de confesseur des pensionnats de la ville et de quelques belles âmes qui l'appréciaient, l'abbé Birotteau pouvait être considéré comme un grand enfant ⁷ ». Il y a naturellement de la négligence dans ces petites contradictions que Balzac n'aurait pas eu de peine à effacer s'il s'en était avisé, mais aussi de tels lapsus révèlent de profondes ambivalences, que la « logique » du récit ne peut ja-*

1. *La Vieille Fille*, p. 101. Souligné par nous.

2. *Le Curé de Tours*, p. 11. Suivons ici la *concatenatio rerum* jusqu'à son terme, où l'on voit une grande cause accoucher d'un petit effet :... « Aussi la probabilité de sa nomination, les espérances qu'on venait de lui donner chez M^{me} de Listomère lui tournaient-elles si bien la tête, qu'il ne se rappela y avoir oublié son parapluie, qu'en arrivant à son domicile. » Souligné par nous.

3. Bel exemple de *dénégation*.

4. *Ibid.*, p. 23. Souligné par nous.

5. La vraie raison de ce retard, c'est qu'il fallait à Balzac un début *in medias res*.

6. *Ibid.*, p. 13, et p. 14.

7. *Ibid.*, p. 14 et p. 16.

mais réduire qu'en surface. L'abbé Troubert réussit parce qu'à cinquante ans il décide de dissimuler et de faire oublier son ambition et sa *capacité* et de se faire passer pour gravement malade, comme Sixte-Quint, mais une si brusque conversion pourrait aussi bien éveiller la méfiance du clergé tourangeau (elle éveille d'ailleurs celle de l'abbé Chapeloud) ; d'autre part, il réussit aussi parce que la Congrégation a fait de lui le « consul inconnu de la Touraine » ; pourquoi ce choix ? à cause de la « position du chanoine au milieu du sénat femelle qui faisait si bien la police de la ville », à cause aussi de sa « capacité personnelle ¹ » : on voit ici, comme ailleurs, que la « capacité » d'un personnage est une arme à double tranchant : raison pour l'élever, raison pour s'en défier et donc pour l'abattre. De telles ambivalences de motivation laissent donc entière la liberté du romancier, à charge pour lui d'insister, par voie d'épiphraise, tantôt sur une valeur, tantôt sur l'autre. Entre un imbécile et un intrigant profond, par exemple, la partie est égale : selon que l'auteur en décide, l'habile l'emportera grâce à son habileté (c'est la leçon du *Curé de Tours*), ou bien il sera victime de sa propre habileté (c'est la leçon de *la Vieille Fille*). Une femme bafouée peut à volonté se venger par dépit ou pardonner par amour : M^{me} de Bargeton honore à peu près, successivement, les deux virtualités dans *Illusions perdues*. N'importe quel sentiment pouvant aussi bien, au niveau de la psychologie romanesque, justifier n'importe qu'elle conduite, les déterminations sont presque toujours, ici, de pseudo-déterminations ; et tout se passe comme si Balzac, conscient et inquiet de cette compromettante liberté, avait tenté de la dissimuler en multipliant un peu au hasard les *parce que*, les *car*, les *donc*, toutes ces motivations que l'on dirait volontiers *pseudo-subjectives* (comme Spitzer appelait « pseudo-objectives » les motivations attribuées par Charles-Louis Philippe à ses personnages), et dont l'abondance suspecte ne fait pour nous que souligner, en fin de compte, ce qu'elles voudraient masquer : l'*arbitraire du récit*.

A cette tentative désespérée, nous devons du moins un des exemples les plus saisissants de ce que l'on pourrait appeler l'invasion du récit par le discours ². Certes, chez Balzac, le discours explicatif et moraliste est encore, le plus souvent (et quelque plaisir qu'y prenne l'auteur, et accessoirement le lecteur), étroitement subordonné aux intérêts du récit, et l'équilibre semble à peu près maintenu entre ces deux formes de la parole romanesque ; cependant, même tenu en lisière par un auteur très bavard mais aussi très attaché au mouvement dramatique, le discours s'étale, prolifère et paraît souvent sur le point d'étouffer le cours des événements qu'il a pour fonction d'éclairer. Si bien que la prédominance du narratif se trouve déjà, sinon contestée, du moins menacée dans cette œuvre pourtant réputée, synonyme de « roman traditionnel ». Un pas de plus, et l'action dramatique passera au second plan, le récit perdra sa pertinence au profit du discours : prélude à la dissolution du genre romanesque et à l'avènement de la *littérature*, au sens moderne du mot. De Balzac à Proust par exemple, il y a moins loin qu'on ne pense — et Proust, d'ailleurs, le savait mieux que personne.

Revenons maintenant à nos deux querelles de vraisemblance. Au milieu de ces témoignages si caractérisés d'*illusion réaliste* — puisqu'on dispute de savoir

1. *Ibid.*, p. 72.

2. Cf. « Frontières du Récit », *Communications* 8.

si Chimène ou M^{me} de Clèves ont eu *tort* ou *raison* d'agir comme elles l'ont fait, en attendant de s'interroger, deux siècles plus tard, sur leurs « véritables » mobiles¹ —, nous allons rencontrer deux textes dont l'allure et le propos sont fort éloignés d'une telle attitude, et qui ont en commun (malgré de grandes différences d'ampleur et de portée) une sorte de cynisme littéraire assez salubre. Le premier est un pamphlet d'une dizaine de pages, généralement attribué à Sorel, et intitulé *Le Jugement du Cid, composé par un Bourgeois de Paris, Marguillier de sa Paroisse*². L'auteur prétend exprimer, contre l'avis des « doctes » représentés par Scudéry, l'opinion du « peuple », qui se moque d'Aristote et règle le mérite des pièces sur le plaisir qu'il y reçoit : « Je trouve que (*le Cid*) est fort bon par cette seule raison, qu'il a été fort approuvé. » Ce recours au jugement du public sera, comme on le sait, l'attitude constante des auteurs classiques, et particulièrement de Molière ; argument d'ailleurs décisif contre des règles qui prétendent se fonder sur le seul souci de l'efficacité. Moins classique, et même, pourrait-on dire, typiquement baroque, cette précision, que l'agrément du *Cid* consiste « en sa bizarrerie et extravagance ». Cet agrément de la bizarrerie, que confirme Corneille dans son Examen de 1660 en rappelant que la visite, si critiquée, de Rodrigue à Chimène après la mort du Comte, provoqua « un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse et un redoublement d'attention », semble bien prouver que la *conformité à l'opinion* n'est pas le seul moyen d'obtenir l'adhésion du public : ce qui n'est pas loin de ruiner toute la théorie du vraisemblable, ou d'obliger à la reposer sur de nouvelles bases. Mais voici le point capital de l'argumentation, où l'on verra que cette défense ne va pas sans une certaine forme impertinente de ce que l'on appellera plus tard, et ailleurs, la *mise à nu du procédé* : « Je sais, dit Sorel, qu'il n'y a point d'apparence (= vraisemblance) qu'une fille ait voulu épouser le meurtrier de son père, *mais cela a donné lieu de dire de belles pointes...* Je sais bien que le Roi a tort de n'envoyer pas arrêter don Gormas, au lieu de l'envoyer prier de s'accommoder, *mais cela étant il ne fût pas mort...* Je sais que

1. Exemple de cette attitude, JACQUES CHARDONNE : « On a critiqué cet aveu au xvii^e siècle. On l'a trouvé inhumain et surtout invraisemblable. Il n'y a qu'une explication : c'est une étourderie. Mais une telle étourderie n'est possible que si une femme aime son mari. » Et plus haut : « M^{me} de Clèves n'aime guère (son mari). Elle croit l'aimer. Mais elle l'aime moins qu'elle ne le croit. Et pourtant elle l'aime beaucoup plus qu'elle ne le sait. Ces incertitudes intimes font la complexité et tout le mouvement des sentiments réels » (*Tableau de la Littérature Française*, Gallimard, p. 128). L'explication est séduisante, elle n'a que le défaut d'oublier que les sentiments de M^{me} de Clèves — pour son mari comme pour Nemours — ne sont pas des sentiments réels, mais des sentiments de fiction, et de langage : c'est-à-dire des sentiments qu'épuise la totalité des énoncés par lesquels le récit les *signifie*. S'interroger sur la *réalité* (hors-texte) des sentiments de M^{me} de Clèves est aussi chimérique que de se demander combien d'enfants avait *réellement* Lady Macbeth, ou si don Quichotte avait *vraiment* lu Cervantes. Il est certes légitime de chercher la signification profonde d'un acte comme celui de M^{me} de Clèves, considéré comme un lapsus (une « étourderie ») qui renvoie à quelque réalité plus obscure : mais alors, qu'on le veuille ou non, ce n'est pas la psychanalyse de M^{me} de Clèves que l'on entreprend, c'est celle de M^{me} de la Fayette, ou (et) celle du lecteur. Par exemple : « Si M^{me} de Clèves se confie à M. de Clèves, c'est parce que c'est lui qu'elle aime ; mais M. de Clèves n'est pas son mari : c'est son père. »

2. GASTÉ, p. 230-240.

le Roi devait avoir donné ordre au port, ayant été averti du dessein des Mores, *mais s'il l'eût fait, le Cid ne lui eût pas rendu ce grand service qui l'oblige à lui pardonner*. Je sais bien que l'Infante est un personnage inutile, *mais il fallait remplir la pièce*. Je sais bien que don Sanche est un pauvre badin, *mais il fallait qu'il apportât son épée afin de faire peur à Chimène*. Je sais bien qu'il n'était pas besoin que don Gormas parlât à sa servante de ce qu'on allait délibérer au Conseil ; *mais l'auteur ne l'avait su faire dire autrement*. Je sais bien que tantôt la scène est le Palais, tantôt la place publique, tantôt la chambre de Chimène, tantôt l'appartement de l'Infante, tantôt du Roi, et tout cela si confus que l'on se trouve quelquefois de l'un dans l'autre par miracle, sans avoir passé aucune porte : *mais l'auteur avait besoin de tout cela*¹. Au plus fort de la querelle, à quelques semaines du verdict de l'Académie, pareille défense tenait beaucoup du pavé de l'ours ; mais aujourd'hui que Scudéry, Chapelain et Richelieu sont morts, et le *Cid* bien vivant, nous pouvons reconnaître que Sorel parle d'or, et dit tout haut ce que tout auteur doit penser tout bas : à l'éternel *pourquoi?* de la critique vérisimiliste, la vraie réponse est : *parce que j'en ai besoin*. Vraisemblances et bienséances ne sont très souvent que d'honnêtes feuilles de vigne, et il n'est pas mauvais, de temps en temps, qu'un marguillier vienne ainsi — au grand scandale des chaisières — dévoiler certaines fonctions.

Le *Jugement du Cid* voulait être, à sa manière indiscrete, une défense de la pièce ; les *Lettres à Madame la Marquise de *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*, de Valincour (1679), se présentent plutôt comme une critique du roman ; critique souvent rigoureuse dans le détail, mais dont le sérieux constituait plutôt un hommage qu'une attaque. Ce livre se compose de trois « Lettres », dont la première porte sur la *conduite de l'histoire* et la *manière dont les événements sont amenés*, la deuxième sur les *sentiments* des personnages, et la troisième sur le *style*. En négligeant ici la troisième, il faut observer d'abord que la deuxième reprend souvent la première, et que les « sentiments » ne sont pas ce qui importe le plus à Valincour. C'est ainsi que l'aveu, pièce capitale du débat institué dans le *Mercurie Galant*, ne lui inspire (abstention remarquable) *aucun* commentaire psychologique concernant M^{me} de Clèves, mais seulement un éloge de l'effet pathétique produit par la scène, suivi d'une critique de l'attitude du mari, et de l'évocation d'une scène comparable dans un roman de M^{me} de Villedieu. Si Valincour s'en prend fréquemment, selon la coutume de l'époque, à la conduite des personnages (imprudance de M^{me} de Clèves, maladresse et indiscretion de M. de Nemours, manque de perspicacité et précipitation de M. de Clèves, par exemple), ce n'est qu'en tant qu'elle intéresse la conduite de l'histoire, qui est sa véritable affaire. Comme Sorel, quoique, d'une façon moins désinvolte, Valincour met l'accent sur la fonction des divers épisodes : nous venons de voir la scène de l'aveu justifiée par ce que l'on peut appeler sa *fonction immédiate* (le pathétique) ; Valincour l'examine également dans sa *fonction à terme*, qui est plus importante encore. Car la Princesse n'avoue pas seulement à son mari le sentiment qu'elle éprouve pour un autre homme (qu'elle ne nomme pas : d'où premier effet à terme, curiosité et enquête de M. de Clèves) ; elle l'avoue aussi, sans le savoir, à Nemours, caché à deux pas de là, qui entend tout, et qui se reconnaît à certain détail². D'où effet produit sur Nemours, partagé entre la joie et le désespoir ; d'où

1. Souligné par nous.

2. « Cela sent un peu les traits de l'*Astrée* », dit FONTENELLE (éd. Cazes, p. 197). Certes : mais c'est que la *Princesse de Clèves*, comme l'*Astrée*, est un roman.

confiance faite par lui de toute l'aventure à l'un de ses amis, qui la répètera à sa maîtresse, qui la répètera à la Reine Dauphine, qui la répètera à M^{me} de Clèves en présence de Nemours (scène!) ; d'où reproches de la princesse à son mari, qu'elle soupçonne naturellement d'être à l'origine des indiscretions ; reproches réciproques de M. de Clèves à sa femme : voilà quelques effets à terme de cette scène de l'aveu, qui ont été et sont encore ¹ négligés par la plupart des lecteurs, fascinés par le débat sur les *motifs*, tant il est vrai que le *d'où cela vient-il?* sert à faire oublier le *à quoi cela sert-il?* Valincour, lui, ne l'oublie pas. « Je sais bien aussi, dit-il à propos de la confiance de Nemours, que cela est mis *pour préparer* l'embarras où se trouvent *dans la suite* M^{me} de Clèves et M. de Nemours chez M^{me} la Dauphine », et encore : « Il est vrai que, s'ils n'eussent point fait ces fautes l'un et l'autre, l'aventure de la chambre de M^{me} la Dauphine ne serait pas arrivée. » Et ce qu'il reproche à de tels moyens, c'est d'amener de tels effets à trop de frais, et de compromettre ainsi, au sens fort, l'*économie* du récit : « une aventure ne coûte-t-elle point trop cher, quand elle coûte des fautes de sens et de conduite au héros du livre » ; ou bien : « il est fâcheux qu'elle n'ait pu être amenée dans l'histoire qu'aux dépens du vraisemblable ² ». On voit que Valincour est loin du laxisme narquois de Sorel : les fautes contre la vraisemblance (imprudences d'une femme donnée pour sage, indécadences d'un gentilhomme, etc.) ne le laissent pas indifférent. Mais au lieu de condamner ces invraisemblances pour elles-mêmes (ce qui est proprement l'illusion réaliste), comme un Scudéry ou un Bussy, il les juge en fonction du récit, selon le rapport de rentabilité qui lie l'effet à son moyen, et en les condamne qu'en tant que ce rapport est déficitaire. Ainsi, si la scène chez la Dauphine coûte cher, elle est en elle-même si heureuse, « que le plaisir qu'elle m'a donné m'a fait oublier tout le reste ³ », c'est-à-dire l'invraisemblance des moyens : balance en équilibre. Au contraire, pour la présence de Nemours lors de l'aveu : « Il me semble qu'il ne tenait qu'à l'auteur de lui faire naître une occasion moins dangereuse, et surtout plus naturelle (= moins onéreuse), pour entendre ce qu'il voulait qu'il sût ⁴. » Et encore, pour la mort du Prince, provoquée par un rapport incomplet de son espion, qui a vu Nemours entrer de nuit dans le parc de Coulommiers, mais n'a pas su voir (ou dire) que cette visite était restée sans conséquence. L'espion se conduit comme un sot, et son maître comme un étourdi, et : « je ne sais si l'auteur n'eût point mieux fait de se servir de sa puissance absolue pour faire mourir M. de Clèves, que de donner à sa mort un prétexte aussi peu vraisemblable qu'est celui de n'avoir pas voulu écouter tout ce que son gentilhomme avait à lui dire ⁵ » : encore un effet qui coûte trop cher ; on sait bien que M. de Clèves doit mourir à cause de l'amour de sa femme pour Nemours, mais la jointure adoptée est maladroite. La loi du récit telle que la dégage implicitement Valincour est simple et brutale : *la fin doit justifier le moyen*. « L'auteur ne ménage pas trop scrupuleusement la conduite de ses héros : il ne se soucie pas qu'ils s'oublient un peu, pourvu que cela lui *prépare des aventures* » et encore :

1. Sur la situation de Nemours dans cet épisode et dans un autre, voir cependant MICHEL BUTOR, *Répertoire*, p. 74-78, et JEAN ROUSSET, *Forme et Signification*, p. 26-27.

2. *Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves*, éd. A. Cazes, p. 113-114. Souligné par nous.

3. *Ibid.*, p. 115.

4. *Ibid.*, p. 110.

5. *Ibid.*, p. 217-218.

« Dès que quelqu'un des personnages... dit ou fait quelque chose qui nous paraît une faute, il ne la faut pas regarder comme dans les autres livres, c'est-à-dire comme une chose qu'il faudrait retrancher ; au contraire on peut s'assurer que cela est mis *pour préparer* quelque événement extraordinaire ¹ ». La défense de l'auteur, c'est *felix culpa* ; le rôle du critique n'est pas de condamner la faute *a priori*, mais de chercher quel bonheur elle entraîne, de les mesurer l'un à l'autre, et de décider si, oui ou non, le bonheur excuse la faute. Et le vrai péché, à ses yeux, sera la faute sans bonheur, c'est-à-dire la scène à la fois coûteuse et sans utilité, comme la rencontre de M^{me} de Clèves et de M. de Nemours dans un jardin après la mort du Prince : « Ce qui m'a semblé de plus étrange dans cette aventure, c'est de voir combien elle est inutile. A quoi bon se donner la peine de supposer une chose aussi extraordinaire... pour la terminer d'une manière aussi bizarre ? On tire M^{me} de Clèves de sa solitude, on la mène dans un lieu où elle n'a pas coutume d'aller ; et tout cela, pour lui donner le chagrin de voir sortir M. de Nemours par une porte de derrière ² » : le jeu n'en vaut pas la chandelle.

Une critique aussi pragmatiste n'a évidemment rien pour satisfaire les amateurs d'âme, et l'on conçoit que le livre de Valincour n'ait pas très bonne presse : sécheresse de cœur, étroitesse d'esprit, formalisme stérile, de tels reproches sont, en pareil cas, inévitables — et sans importance. Cherchons plutôt à dégager, de cette critique les éléments d'une théorie fonctionnelle du récit, et, accessoirement, d'une définition, elle aussi fonctionnelle (peut-être faudrait-il dire plutôt *économique*) du vraisemblable.

Il faut partir, comme d'une donnée fondamentale, de cet *arbitraire du récit* déjà nommé, qui fascinait et repoussait Valéry, de cette liberté vertigineuse qu'a le récit, d'abord, d'adopter à chaque pas telle ou telle orientation (soit la liberté, ayant énoncé *La marquise...*, de poursuivre par *sortit*, ou aussi bien par *rentra*, ou *chantait*, ou *s'endort*, etc.) : arbitraire, donc, de *direction* ; ensuite, de s'arrêter sur place et de se dilater par l'adjonction de telle circonstance, information, indice, catalyse ³ (soit la latitude de proposer, après *La marquise...*, des énoncés tels que *de Sévigné*, ou *une grande femme sèche et hautaine*, ou *demanda sa voiture et...*) : arbitraire d'*expansion*. « Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable ⁴ ». Il faut toutefois observer que cette liberté, en fait, n'est pas infinie, et que le *possible* de chaque instant est soumis à un certain nombre de restrictions combinatoires très comparables à celles qu'impose la correction syntaxique et sémantique d'une phrase : le récit aussi a ses critères de « grammaticalité », qui font par exemple qu'après l'énoncé : *La marquise demanda sa voiture et...* on attendra plutôt : *sortit pour faire une promenade* que : *se mit au lit*. Mais il est sans doute de plus saine méthode de considérer d'abord le récit comme totalement libre, puis d'enre-

1. *Ibid.*, p. 119, p. 125. Souligné par nous.

2. *Ibid.*, p. 129-130.

3. Cf. ROLAND BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications* 8, p. 9.

4. VALÉRY, *Œuvres*, Pléiade, I. p. 1467.

gistrer ses diverses déterminations comme autant de restrictions accumulées que de postuler au départ une « détermination unique et imitatrice du réel ». Ensuite, il faut admettre que ce qui apparaît au lecteur comme autant de déterminations mécaniques n'a pas été produit doute comme tel par le narrateur. Ayant écrit : *La marquise, désespérée...*, il n'est sans doute pas libre d'enchaîner sur : ... *commanda une bouteille de champagne* que sur : *prit un pistolet et se fit sauter la cervelle* ; mais en réalité, les choses ne se passent pas ainsi : écrivant *La marquise...*, l'auteur sait déjà s'il terminera la scène sur une bombance ou sur un suicide, et c'est donc en fonction de la fin qu'il choisit le milieu. Contrairement à ce que suggère le point de vue du lecteur, ce n'est donc pas *désespérée* qui détermine le pistolet, mais bien le pistolet qui détermine *désespérée*. Pour revenir à des exemples plus canoniques, M. de Clèves ne meurt pas *parce que* son gentilhomme se conduit comme un sot, mais le gentilhomme se conduit comme un sot *pour que* M. de Clèves meure, ou encore, comme le dit Valincour, *parce que* l'auteur *veut* faire mourir M. de Clèves et que cette finalité du récit de fiction est l'*ultima ratio* de chacun de ses éléments. Citons une dernière fois Valincour : « Quand un auteur fait un roman, il le regarde comme un petit monde qu'il crée lui-même ; il en considère tous les personnages comme ses créatures, dont il est le maître absolu. Il peut leur donner des biens, de l'esprit, de la valeur, tant qu'il veut ; les faire vivre ou mourir tant qu'il lui plaît, sans que pas un d'eux ait droit de lui demander compte de sa conduite : *les lecteurs mêmes* ne peuvent pas le faire, et tel blâme un auteur d'avoir fait mourir un héros de trop bonne heure, qui ne peut pas deviner les raisons qu'il en a eu, *à quoi cette mort devait servir dans la suite* de son histoire ¹ ». Ces déterminations *rétrogrades* constituent précisément ce que nous appelons l'arbitraire du récit, c'est-à-dire non pas du tout l'indétermination, mais la détermination des moyens par les fins, et, pour parler plus brutalement, *des causes par les effets*. C'est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire entre autres par sa corrélation avec une autre unité ², et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite — d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande : lieu essentiel de l'arbitraire, du moins dans l'immanence du récit lui-même, car il est ensuite loisible de lui chercher ailleurs toutes les déterminations psychologiques, historiques, esthétiques, etc. que l'on, voudra. Selon ce schéma, tout dans *la Princesse de Clèves*, serait suspendu à ceci, qui serait proprement son *telos* : M^{me} de Clèves, veuve, n'épousera pas M. de Nemours, qu'elle aime, de même que tout, dans *Bérénice*, est suspendu au dénouement énoncé par Tacite : *invitus invitam dimisit*.

Schéma, certes, et encore, schéma dont l'effet réducteur est moins sensible à propos d'une œuvre dont le dessin est (comme on le sait) éminemment *linéaire*. Il sacrifie au passage, cependant, ce que l'on a appelé tout à l'heure la *fonction immédiate* de chaque épisode : mais ces fonctions n'en sont pas moins des fonctions et leur véritable détermination (le *souci de l'effet*) n'en est pas moins une finalité. Il y a donc en fait, et même dans le récit le plus unilinéaire, une *surdétermination fonctionnelle* toujours possible (et souhaitable) : l'aveu de M^{me} de Clèves détient

1. VALINCOUR, *Lettres*,... p. 216. Souligné par nous.

2. Cf. ROLAND BARTHES, *art. cit.*, p. 7 : « L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard. »

ainsi, en plus de sa fonction à long terme dans l'enchaînement du récit, un grand nombre de fonctions à court et moyen terme, dont nous avons rencontré les principales. Il peut aussi exister les formes de récit dont la finalité s'exerce non par enchaînement linéaire, mais par une détermination en faisceau : ainsi des aventures de don Quichotte dans la première partie du roman, qui se déterminent moins les unes les autres qu'elles ne sont toutes déterminées (apparemment, rappelons-le, la détermination réelle étant inverse) par la « folie » du Chevalier, laquelle détient un faisceau de fonctions dont les effets seront étalés dans le temps du récit, mais qui sont logiquement sur le même plan. Il y a sans doute bien d'autres schémas fonctionnels possibles, et il y a aussi des fonctions esthétiques diffuses, dont le point d'application reste flottant et apparemment indéterminé. On ne dirait certes pas sans dommage pour la vérité de l'œuvre que le *telos* de *la Chartreuse de Parme* est que Fabrice del Dongo meure dans une retraite à deux lieues de Sacca, ou celui de *Madame Bovary* que Homais reçoive la Légion d'Honneur, ni même que Bovary meure désabusé sous sa tonnelle, ni même... La véritable *fonction globale* de chacune de ces œuvres, Stendhal et Flaubert nous l'indiquent assez justement ¹ eux-mêmes : celle de *Bovary* est d'être un roman couleur puce, comme *Salammbô* sera couleur pourpre ; celle de *la Chartreuse* est de donner la même « sensation » que la peinture du Corrège et la musique de Cimarosa. L'étude de tels effets dépasse quelque peu les moyens actuels de l'analyse structurale du récit ² ; mais ce fait n'autorise pas à ignorer leur statut fonctionnel.

On nomme donc ici arbitraire du récit sa fonctionnalité, ce qui peut à bon droit sembler une appellation mal choisie ; sa raison d'être est de connoter un certain parallélisme de situation entre le récit et la langue. On sait qu'en linguistique non plus le terme d'arbitraire, proposé par Saussure, ne va pas sans contestation ; mais il a le mérite, que l'usage a rendu aujourd'hui imprescriptible, de s'opposer à un terme symétrique, qui est : *motivation*. Le signe linguistique est arbitraire en ce sens aussi qu'il n'est justifié que par sa fonction, et l'on sait que la motivation du signe, et particulièrement du « mot » ³, est dans la conscience linguistique un cas typique d'illusion réaliste. Or le terme de motivation (*motivacija*) a été heureusement introduit (comme celui de fonction) dans la théorie littéraire moderne par les Formalistes russes pour désigner la manière dont la fonctionnalité des éléments du récit se dissimule sous un masque de détermination causale : ainsi, le « contenu » peut n'être qu'une motivation, c'est-à-dire une justification *a posteriori*, de la forme qui, en fait, le détermine : don Quichotte est donné comme érudit pour justifier l'intrusion de passages critiques dans le roman, le héros byronien est déchiré pour justifier le caractère fragmentaire de la composition des poèmes de Byron, etc. ⁴. La motivation est donc l'apparence et l'alibi causa-

1. On ne confondra pas pour autant fonction et intention : une fonction peut être dans une large mesure involontaire, une intention peut être manquée, ou débordée par la réalité de l'œuvre : l'intention globale de Balzac dans la *Comédie Humaine* était, on le sait, de concurrencer l'État Civil.

2. Au demeurant, la narrativité d'une œuvre narrative n'épuise pas son existence, ni même sa littéarité. Aucun récit littéraire n'est *seulement* un récit.

3. Exemple classique, cité (ou inventé) par GRAMMONT, *Le Vers français*, p. 3 : « Et le mot *table*? Voyez comme il donne bien l'impression d'une surface plane reposant sur quatre pieds. »

4. Cf. ERLICH, *Russian Formalism*, ch. XI.

liste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction ¹ : le *parce que* chargé de faire oublier le *pour quoi?* — et donc de naturaliser, ou de *réaliser* (au sens de : faire passer pour réelle) la fiction en dissimulant ce qu'elle a de *concerté*, comme dit Valincour, c'est-à-dire d'artificiel. Le renversement de détermination qui transforme le rapport (artificiel) de moyen à fin en un rapport (naturel) de cause à effet, est l'instrument même de cette *réalisation*, évidemment nécessaire pour la consommation courante, qui exige que la fiction soit prise dans une illusion, même imparfaite et à demi jouée, de réalité.

Il y a donc une opposition diamétrale, du point de vue de l'économie du récit, entre la fonction d'une unité et sa motivation. Si sa fonction est (grossièrement parlant) ce à quoi elle *sert*, sa motivation est ce qu'il lui *faut* pour dissimuler sa fonction. Autrement dit, la fonction est un profit, la motivation est un coût ². Le rendement d'une unité narrative, ou, si l'on préfère, sa *valeur*, sera donc la différence fournie par la soustraction : fonction moins motivation. $V = F - M$, c'est ce que nous pourrions appeler le théorème de Valincour ³. Il ne faut pas trop rire de ce système de mesure, un peu brutal, mais qui en vaut un autre, et qui nous fournit en tout cas une définition assez expédiente du vraisemblable, que tout ce qui précède nous dispensera de justifier davantage : c'est *une motivation implicite, et qui ne coûte rien*. Ici donc, $V = F - \text{zéro}$, c'est-à-dire, si je compte bien, $V = F$. Quand on a mesuré une fois l'efficacité d'une telle formule, on ne s'étonne plus de son usage, ni même de son abus. De plus économique, de plus rentable que peut-on imaginer? L'absence de motivation, le procédé *nu*, cher aux Formalistes? Mais le lecteur, humaniste par essence, psychologue par vocation, respire mal cet air raréfié; ou plutôt, l'horreur du vide et la pression du sens sont telles que cette absence de signe devient vite signifiante. La non-motivation devient alors, ce qui

1. L'importance de l'alibi est évidemment variable. Elle est à son maximum, semble-t-il, dans le roman réaliste à la fin du XIX^e siècle. A des époques plus anciennes (Antiquité, Moyen Age, par exemple), un état plus fruste ou plus aristocratique du récit ne cherche guère à déguiser ses fonctions. « *L'Odyssée* ne comporte aucune surprise; tout est dit par avance; et tout ce qui est dit, arrive... Cette certitude dans l'accomplissement des événements prédits affecte profondément la notion d'intrigue... Qu'ont en commun l'intrigue de causalité qui nous est habituelle avec cette intrigue de prédestination propre à *L'Odyssée*? » (TZVETAN TODOROV, « Le Récit primitif », *Tel Quel* n° 30, p. 55).

2. Il faut cependant faire droit, hors narrativité, à l'éventuelle fonction immédiate du discours motivant. Une motivation peut être onéreuse du point de vue de la mécanique narrative, et gratifiante sur un autre plan, esthétique par exemple : soit le plaisir, ambigu ou non, que le lecteur de Balzac prend au discours balzacien — et qui peut fort bien aller jusqu'à éliminer complètement le point de vue narratif. Ce n'est pas pour l'*histoire* qu'on lit Saint-Simon, ni Michelet.

3. Il est temps de rappeler ici que d'excellents érudits attribuent la paternité réelle des *Lettres sur la Princesse de Clèves* non pas à Valincour, mais au P. Bouhours, s. j.

est bien différent, mais tout aussi économique, une *motivation-zéro*. Ainsi naît un nouveau vraisemblable ¹, qui est le nôtre, que nous avons adoré tout à l'heure et qu'il nous faut *aussi* brûler : l'absence de motivation *comme motivation*. ²

GÉRARD GENETTE

Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris.

1. Si l'on admet que le vraisemblable se caractérise par $M = \text{zéro}$. Pour qui jugerait sordide ce point de vue économique, rappelons qu'en mathématiques (entre autres) l'économie définit l'élégance.

2. On pourrait formuler d'une manière plus nette le propos, quelque peu encombré, de cet article :

1^o Soient distingués trois types de récit :

a) le récit *vraisemblable*, ou à motivation implicite, exemple : " La marquise demanda sa voiture et alla se promener ".

b) le récit *motivé*, exemple : " La marquise demanda sa voiture et se mit au lit, car elle était fort capricieuse " (motivation du premier degré ou motivation restreinte), ou encore : "... car, comme toutes les marquises, elle était fort capricieuse ", (motivation du second degré, ou motivation généralisante).

c) le récit *arbitraire*, exemple : " La marquise demanda sa voiture et se mit au lit ".

2^o On constate alors que, formellement, rien ne sépare le type *a* du type *c*. La différence entre récit " arbitraire " et récit " vraisemblable " ne dépend que d'un jugement au fond, d'ordre psychologique ou autre, extérieur au texte et éminemment variable : selon l'heure et le lieu, tout récit " arbitraire " peut devenir " vraisemblable ", et réciproquement. La seule distinction pertinente est donc entre les récits *motivé* et *non-motivé*. Cette distinction nous reconduit, d'une certaine manière, à l'opposition déjà reconnue entre récit et discours.