MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

La Vie de Marianne et le pacte de lecture

Jan Herman

10.58048/2263-7664/1444

Marivaux entre les genres : le corps, la parole, l'intrigue

I.

La lecture d'un roman doit s'appuyer sur le pacte de lecture qu'il propose à son lecteur. Lire c'est souscrire au contrat offert par un auteur. Cela est d'autant plus vrai pour les textes qui appartiennent à une époque révolue et à un champ discursif régi par des dynamiques qui ne sont plus les nôtres. Quel est le pacte de lecture de *La Vie de Marianne*? Où Marivaux a-t-il déposé son programme ? A quels endroits de son texte suggère-t-il la ou les manières dont il souhaite que son texte soit déchiffré par son lecteur ?

Il y a de multiples réponses possibles à cette question. On pourrait chercher les articles de ce contrat de lecture dans le *genre* auquel le texte appartient, le Roman-mémoires. Mais nous avons suggéré ailleurs que le Roman-mémoires est une construction théorique rétrospective. Dans la décennie 1731-1741 où l'on voit paraître les onze parties de *La Vie de Marianne,* le Roman-mémoires ne nous apparaît pas encore comme un *genre* constitué.[1] Nous croyons avoir montré que le roman de Marivaux se situe aux confluents de quatre paradigmes différents de Mémoires. Les Mémoires sont encore une *formule,* en passe de devenir un *genre,* à peine quelques années plus tard, dans les romans du marquis d'Argens, par exemple. Cette idée est évidemment inséparable de la définition que nous donnons à la notion de *genre :* c'est par un pacte clairement lisible que la

formule des *Mémoires* se fait *reconnaître* comme un *genre*. Autrement dit, le *genre* est pour nous lié à un acte de *reconnaissance*, dans tous les sens que cette expression peut revêtir. Une *formule discursive,* comme « Mémoires », devient un *genre* au moment où un auteur signe son œuvre et se fait donc connaître, puis reconnaître, comme le producteur du texte. Quelqu'un, l'auteur, assume, la *production effective* du texte. Cette *auctorialité* n'exclut pas l'existence d'une *production fictive* du texte, où celui-ci est attribué à un éditeur, qui déclare publier un manuscrit trouvé ou traduire un texte d'une autre langue, tout en se disant indigne d'être nommé auteur par son peu d'expérience dans le domaine, etc. Au moment où l'assomption du texte par un auteur réel n'apparaît plus comme conflictuelle avec le développement d'une production fictionnelle, le public reconnaît les Mémoires comme un *genre,* c'est-à-dire une construction autonome qui tout en étant le produit d'un auteur réel, se veut un univers autosuffisant, autogénétique, monde possible. Le pacte que l'auteur conclut avec son lecteur consiste donc à penser le rapport entre *production effective* et *production fictive* comme compatibles. Autrement dit : tout en sachant que l'œuvre est une fiction et le produit d'un auteur, le lecteur accepte de la lire comme si elle ne l'était pas. C'est en cela que consiste ce que Jean-Marie Schaeffer a appelé *la feintise ludique partagée*[2].

Le pacte de la feintise ludique partagée sera établi à partir des années 1735, dans les romans du marquis d'Argens, notamment. D'Argens signe tous ses romans et en reconnaît le caractère fictif, mais sans renoncer à ces histoires préfacielles qui déconnectent le texte de son auteur véritable en l'attribuant à un éditeur, dans le but d'en suggérer l'authenticité. *Productions effective et fictive* sont pensées comme compatibles. Il y a *feintise ludique partagée*. Ce pacte n'est pas encore *reconnaissable* dans la Première Partie de *Vie de Marianne,* publiée en 1731. Il est en pleine construction et c'est précisément cet aspect de la question qui nous intéresse ici : *La Vie de Marianne* témoigne non pas d'un pacte établi, mais de la *négociation* d'un pacte. Quand Marivaux signe la Première Partie de *La Vie de Marianne,* la formule « Par Monsieur de Marivaux » est ambiguë : dans les préambules de cette partie, la figure de Marivaux se confond avec celle de l'éditeur, ce qui signifie que la *production effective* et la *production fictive* ne sont pas distinguées mais au contraire fusionnées. Il n'y a pas de feintise ludique *partagée*. Même si le lecteur a compris que la *production fictive* de l'œuvre n'est qu'un jeu, ce *ludus* n'est pas clairement assumée par la scission explicite des deux formes de

production, effective et fictive.

II.

A cela s'ajoute que le mot même de Mémoires n'apparaît pas dans le titre, ni même à un autre endroit du texte. Strictement parlant, *La Vie de Marianne* est donc un texte associable au Roman-mémoires, mais indirectement. Cet élément a son importance car cet autre lieu d'accueil du pacte qu'est le titre associe *La Vie de Marianne* à une autre *formule* discursive qui, elle, a acquis, statut de *genre* : le roman picaresque. *La Vie de...* est une *formule* récurrente dans les paradigmes picaresques : *La Vida de Lazarillo de Tormes* (1554) dont la première traduction française, *La Vie de Lazarillo de Tormes* (1611) traduit littéralement le titre, constitue la tête de série. La *Primera parte de la Vida del picaro Guzman de Alfarache* a été traduite de différentes façons en français, par exemple : *Le Gueux ou la Vie de Guzman de Alfarache* (1639) ou simplement *La Vie de Guzman de Alfarache* (1709). Une édition anversoise tardive du roman espagnol s'intitule *Vida e Echos del picaro Guzam de Alfarache* (1681)/ *Vie et Aventures du picaro Guzman de Alfarache*. Lesage intitulera sa traduction du roman d'Aleman *Histoire de Guzman de Alfarache,* omettant donc la formule « la Vie de... », mais celle-ci, attestée dès l'origine du picaresque en Espagne, fait déjà paradigme en France, avec *La Vie de Pedrillo del Campo* (1718) ou *La Vie et Aventures du seigneur Rozelli* (1722) de l'abbé Olivier, qui est une des suites de *Mémoires et Aventures du seigneur de Rozelli* (1709) attribués au même auteur. Ces exemples montrent que les formules « Aventures de... », « Mémoires de... », « Histoire de... » ou « Vie de... » peuvent se combiner de différentes façons sans que ces combinaisons soient déterminantes pour leur appartenance à l'un ou l'autre *genre*, qui est - nous le soutenons - une question de pacte et de reconnaissance. *La Vie de Marianne* porte dans son sous-titre « Aventures de madame la comtesse de *** ». On peut l'associer, indirectement, à une *genre* qui est encore en train de négocier son pacte de lecture, le Roman-mémoires, et, directement, à un *genre* confirmé, le roman picaresque, qui repose sur un contrat de lecture établi. Le roman picaresque a acquis ses lettres de noblesse en Espagne et est importé en France comme un genre constitué. Lesage, qui est un des principaux traducteurs français du genre picaresque, n'hésitera dès lors pas à signer de son nom son *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715). « Par Monsieur Lesage » est une formulation sans ambiguïté : l'assomption de l'œuvre par un

auteur n'empêche pas qu'elle soit aussi précédée de l'histoire de sa production fictive. En d'autres termes, la « Déclaration de l'auteur », qui renvoie à la *production effective* de l'œuvre, n'est pas en conflit avec l'avant-texte suivant, « Gil Blas au lecteur », où le texte apparaît comme un document authentique dû à l'aventurier même. Dans *La Vie de Marianne,* la formulation de l'auctorialité « Par Monsieur de Marivaux » reste ambiguë, nous l'avons dit. Dans le genre picaresque, la *feintise ludique partagée* est donc établie plus tôt que dans le *genre* qui nous intéresse ici, le Roman-mémoires.

III.

Mais où s'écrit donc le pacte dans *La Vie de Marianne,* ou plutôt : où et comment ce pacte est-il négocié ? Dans les préambules peut-être ? L'Avertissement et les premiers paragraphes de la Première Partie cumulent un grand nombre de *topoï,* qui se greffent tous sur ce que nous avons appelé un *récit génétique*, c'est-à-dire l'histoire de la composition (fictive) du texte[3] : manuscrit trouvé dans un placard, sollicitation d'un ami qui veut voir le manuscrit publié, édition de ce manuscrit après certains remaniements, etc. Ce type de *récit génétique* a pu tromper les lecteurs de Courtilz de Sandras, qui l'exploite en effet abondamment dans *Mémoires de d'Artagnan* (1700), *Mémoires de M. le marquis de Montbrun* (1701) ou *Mémoires de madame la marquise de Fresne* (1701), pour ne mentionner que ses romans qui parurent au début du siècle. Courtilz de Sandras est le champion de la *feintise,* c'est-à-dire de la fiction non déclarée, qui correspond à un désir non avoué par l'auteur de tromper son lecteur. Il ne fait aucun doute qu'en 1731, quand paraît la Première Partie de *La Vie de Marianne,* le public n'était plus dupe de ce type de *feintise* et qu'il la percevait comme un jeu, une feintise *ludique*. C'est ce que montre à l'évidence le commentaire de l'abbé Desfontaines quelques semaines après la parution : « J'attends avec impatience la suite de ce joli *roman* [4] ». La *feintise* qui, dans le cas de Courtilz, continue encore aujourd'hui à fourvoyer les biographes les plus avertis, est devenue une feintise *ludique* chez Marivaux. Mais cette feintise ludique n'est pas pour autant *partagée.* Autrement dit, l'auteur joue le jeu sans dire que c'est un jeu. Tout en sachant que le lecteur n'est pas dupe, il continue à confondre auteur et éditeur, autrement dit l'actant de la *production effective* et l'actant de la *production fictive* du texte. Le pacte de la feintise ludique partagée est en pleine négociation. Mais qu'est-ce qui est à négocier ? En d'autres termes, qu'est-ce qui empêche l'auteur de se déclarer

comme auteur et d'assumer pleinement l'*auctorialité* en déclarant que son œuvre est une fiction ?

IV.

Pour répondre à cette question, il faut évoquer une notion qui nous apparaît comme le pendant indispensable de celle de *pacte :* le *tabou.* Nous considérons pacte et tabou comme deux notions d'une indissociable complémentarité. S'il y a pacte à un moment donné de l'évolution d'une *formule discursive*, c'est qu'à un moment antérieur il y avait un tabou. Aller du tabou au pacte, c'est en cela que consiste la *négociation*.

Allons tout de suite à l'essentiel, anticipant nos conclusions et la démonstration qui suivra: dans le cas concret des Mémoires en passe de devenir le *genre* du Roman-mémoires, le *tabou* concerne des qualificatifs comme le curieux, l'ordinaire, l'individuel, l'intime…. Ces qualificatifs sont propres au discours *particulier* et appartiennent à la zone de production textuelle *privée*. Ce qui est à négocier est leur transfert dans un autre type de discours et dans une autre zone de la production textuelle.

Nous nous réclamerons ici de l'autorité d'Ernst Cassirer pour affirmer que « le problème fondamental de l'esthétique classique concerne le rapport entre le *général* et le *particulier*[5] ». Personne n'en doute, bien sûr, mais les conséquences sont capitales pour l'évolution du roman: l'esthétique classique, dont les racines sont aristotéliciennes, repose sur la scission du *particulier* et du *général* cantonnés dans des types de discours différents. Le transfert des qualificatifs d'un type de discours à l'autre est un processus à *négocier.* Négocier un pacte à ce premier niveau d'analyse équivaut à faire accepter les qualificatifs du discours *particulier* par le discours poétique qui, à l'âge classique, ne s'intéresse qu'au *général*.

A ce clivage primordial sur lequel se fonde l'esthétique classique s'ajoute la scission du champ de production textuelle en deux zones nettement distinctes. Jürgen Habermas a bien démontré l'existence, à l'âge classique, d'un champ de production *privé*, nettement séparé du champ de production *public*. Cette opposition de deux sphères n'apparaît pas, selon Habermas, avant l'instauration de la monarchie absolue de Louis XIV. Elle était notamment absente de la société féodale : « Au cours du Moyen Âge, l'opposition créée

par le droit romain entre *publicus* et *privatus,* bien qu'elle soit courante, n'a nullement un caractère contraignant [...] il n'y a pas eu entre la sphère publique et le domaine du privé une opposition comparable à celles qui sont présentes au sein des modèles antiques ou modernes[6] ».

Hélène Merlin a bien démontré l'importance de ce deuxième clivage – entre zone *privée* et zone *publique* - pour le statut de l'auteur :

> L'auteur se trouve comme interdit d'individualité : car il n'est plus un *particulier* virtuellement converti au *public,* membre exemplaire du corps politique, mais un *particulier* dont l' « amour propre » doit être surveillé. [...] La conversion du *particulier* au *public* par l'écriture et la publication d'une œuvre [...] assimilant l'auteur à une *personne publique*, fondaient son héroïsme et son exemplarité, cette conversion ne relève plus de sa volonté. Elle est devenue adaptation externe, geste de police extérieur. La coïncidence entre l'œuvre et le *public*, la finalité publique de l'œuvre, relèvent de la surveillance des « experts[7] » .

Hélène Merlin formule ici clairement l'existence d'un tabou : n'est pas auteur qui veut ; l'apparition sur la scène publique d'un particulier par l'écriture est un processus surveillé « par des experts ». De plus, le particulier qui publie cesse d'être un particulier et doit savoir que la publication le convertit au public en faisant de lui une figure publique. Cette conversion ne dépend pas de sa volonté ; elle est, en d'autres termes, à négocier. Publier signifie qu'un particulier, par la publication de son écrit, passe dans le domaine public, qui est une zone réglée par certaines contraintes. Devenir auteur est en d'autres termes un processus lié à un code des bienséances, à un savoir-vivre, à une *doxa*.

La relation entre ce que nous appelons ici un tabou et un pacte affecte donc à la fois le texte et son auteur. Négocier un pacte implique qu'on parvient à faire accepter les qualificatifs propres au discours particulier - le curieux, l'ordinaire, l'individuel, l'intime... - par le discours poétique. Négocier un pacte signifie en même temps que l'auteur, qui est lui-même un particulier, se fasse agréer par le public, auquel il doit essayer de se convertir en en respectant les exigences.

Selon les études récentes d'Antoine Lilti, s'est produit peu à peu une zone intermédiaire entre le champ de production privé et le champ de production public, dans les salons. Le salon « brouille la distinction espace privé/espace public, puisque l'on ne saurait assigner ces pratiques de sociabilité ni à la sphère de l'intime, du privé ou du particulier, ni à un lieu public[8] ». C'est aussi dans les salons que se forme ce qu'on peut appeler une « opinion publique ». Dans les salons, les individus ne commencent pas seulement à s'affirmer contre la puissance monarchique, ils se constituent aussi en une puissance susceptible de juger les discours. Ainsi se forme une *doxa,* c'est-à-dire un ensemble de principes et de contraintes auxquels un auteur, s'il veut être agréé par ce « public » devra se conformer. C'est l'existence de cette *doxa* qui explique l'anonymat généralisé des romanciers, qui correspond à un degré zéro de l'auctorialité, que l'auteur adopte presque systématiquement comme sa première figuration sur la scène publique. Il l'adopte par prudence et par respect pour le public qui lui fera signe quand il pourra se déclarer. L'auctorialité avouée n'est atteinte que par le pacte, qui est à négocier. C'est aussi l'existence de cette *doxa* qui permet à Hélène Merlin de parler d'une « coïncidence entre l'œuvre et le public » : l'œuvre appartient au public ; c'est ce public qui avertit l'auteur qu'il peut se montrer en se nommant[9].

V.

Voyons à partir d'un exemple concret comment ce rapport entre pacte et tabou fonctionne dans le champ discursif plus large de l'époque. La préface de *l'Histoire du marquis de Clèmes et du chevalier de Pervanes,* roman éphémère publié en 1716[10], montre, mieux que la plupart des textes théoriques contemporains, que l'évolution du roman doit être pensée en termes d'interaction entre auteur et public, en termes de contrat de lecture donc.

> Tous les auteurs de romans les donnaient anciennement de bonne foi pour ce qu'ils étaient, c'est-à-dire pour de pures fictions qui n'avaient de fondement que dans l'imagination. Le public, convaincu par les auteurs même de la fausseté de ce qu'ils écrivaient, ne laissait pas de s'en amuser. Il prenait plaisir à lire ces fables, où il se rencontre souvent aussi peu de vraisemblance que de vérité. L'esprit naturellement avide de faits aimait

> alors à s'égarer avec les Amadis, les Cyrus et les Pharamond, dans un labyrinthe d'aventures extraordinaires qui l'intéressait.

On ne peut pas formuler plus clairement que le roman baroque dont il est ici question se fondait sur un pacte explicite entre auteur et public : la nature fictionnelle de l'œuvre est avouée. Ce pacte repose en plus sur la bonne foi : de la part de l'auteur, il n'y a aucun désir de tromper par une *feintise.* Le public savait donc à quoi s'en tenir, d'autant plus qu'il n'entendait que se divertir par l'extraordinaire des faits. Mais les goûts changent. Le bon goût est toujours le même, mais ce qu'on appelle le « goût du siècle » a discrédité ces romans qu'il avait d'abord mis à la mode. Les gens d'esprit proscrivaient ces genres de romans qui ne pouvaient pas rendre l'homme plus honnête ni plus savant. Mais, ajoute le préfacier, « peut-être continuaient-ils toujours de les lire *en particulier*, et même d'y trouver du plaisir, mais *en public* ils ne leur faisaient point de grâce ». Le public, en particulier les gens d'esprit, récrimine donc le roman baroque, qui est en outre banni de la zone publique pour être confiné dans la zone privée de consommation (et de production) de textes. Mais la réaction des auteurs ne se fait pas attendre. Le changement de goût n'empêche pas les auteurs de roman d'en écrire. Seulement, ils recourent à une stratégie complexe, qui repose sur la *feintise*, c'est-à-dire la fiction inavouée, qui trompe :

> Ils se contentèrent d'abord de changer de titres. On ne vit plus à la tête de leurs livres que nouvelles du temps, aventures galantes, histoires véritables. Le public n'en fut point dupe, il reconnut les romans sous de nouveaux noms et fut d'autant moins disposé à leur donner son approbation, qu'il se sentit piqué qu'on eût voulu lui imposer. Dans la suite, on crut suppléer au défaut de la vérité par un peu plus de vraisemblance. La prévention était trop forte, rien ne la pouvait plus détruire. La vérité même mettait en défiance et les histoires les plus constantes et les plus avérées commencèrent à être soupçonnées de fausseté.

Le public n'est donc pas si facile à tromper, surtout par les titres. Dans ce nouveau roman, qui est évidemment la Nouvelle historique, la recherche de la vraisemblance a eu pour effet une véritable confusion entre des récits qui sont pure fiction et des récits véridiques. La vraisemblance et la recherche de la vérité dans ce nouveau type de roman

mettaient en péril la barrière aristotélicienne entre Poésie et Histoire. Selon le préfacier, ce nouveau type de roman a été sauvé grâce à quelques chefs-d'œuvre, comme *La Princesse de Clèves* ou *Zaïde.* Même ceux qui décriaient le plus fortement ce type de romans étaient forcés d'avouer « qu'un enchaînement d'aventures vraisemblables, intéressantes et bien contées était capable d'amuser les esprits même les plus solides et d'insinuer dans le cœur des vérités que les préceptes les plus sérieux y portent bien moins sûrement ». Ce qui sauve ces romans qui reposent sur la *feintise*, c'est l'art de la narration et la morale mise en action. Le public, qui n'est pas dupe, « a pardonné à ces histoires la fausseté en faveur des préceptes de morale qu'elles permettent de mettre en évidence ». Un pacte fragile donc, où la bonne foi est entièrement du côté du public.

Cependant, ajoute, le préfacier, ces histoires ne représentent que des rois et des princes. Or, on se trompe si l'on pense que le public ordinaire n'est attentif qu'aux actions de ceux qui sont nés pour lui commander, « comme si la vie des *particuliers* n'était pas un assez beau théâtre pour y représenter les passions et tous les effets qu'elles produisent ». Et voilà ce que notre auteur a osé faire : « peut-être y a-t-il de la témérité dans cette entreprise, mais j'espère que la *singularité* des faits qu'on trouvera dans cette histoire méritera qu'on fasse grâce à la condition de ceux qui remplissent la scène ». Notre auteur voit immédiatement que le *particulier* et le *singulier* sont à négocier et qu'il faut donc mettre en évidence des qualités de son texte qui compensent les défauts impliqués par son choix: « Je me suis imaginé d'ailleurs que cette histoire ne pouvant se soutenir ni par l'élégance du style, ni par la dignité de ceux dont j'écris les aventures, comme les chefs-d'œuvre dont j'ai parlé ci-dessus, il fallait essayer d'y suppléer par de la *nouveauté* ». Certes, ces personnages ne sont pas de haut rang, mais ils sont au moins « gens de lettres », qui savent écrire et penser. Voilà pourquoi notre auteur a inséré « pour remplir des vides », quelques conversations sur différents sujets qui piqueront peut-être la *curiosité* du lecteur. Le roman contiendra ainsi des « réflexions » sur des sujets d'un intérêt plus général, qui compenseront l'accent que reçoit le *particulier.*

Notre auteur assume l'*auctorialité*, comme le faisaient les auteurs de romans baroques[11] , tout en déclarant, à peu près comme les auteurs de Nouvelles historiques, que « les principales aventures sont *vraies* : Il n'y a que les noms de changés et si je me suis écarté de la vérité dans quelques légères circonstances, je ne l'ai fait que pour rendre les

véritables vraisemblables ». Comme les auteurs de Nouvelles historiques, l'auteur produit une fiction vraie, mais il déplace la scène du grand théâtre du monde et de la politique au domaine du privé et du particulier.

VI.

Dans cette préface, il n'est pas question de « Mémoires », qui ne sont même pas évoqués comme un moyen possible d'assurer au récit la vraisemblance requise. En revanche, on remarque la présence de certains *topoï* qu'on rencontrera bientôt chez Marivaux, mais qui, visiblement, ne constituent pas des caractéristiques propres au Roman-mémoires : le *topos* de *l'excusatio propter infirmitatem* au sujet du style, l'insistance sur le *singulier* et sur le *particulier.* On remarque surtout que cette production éphémère, en 1716, se défend par la *nouveauté* et qu'elle annonce aussi un aspect *curieux.* Tout cela répond à un nouveau « goût du siècle ».

Le changement de goût de 1660 bien connu des historiens de la littérature n'a pas durablement marqué l'histoire du roman. Une étape sans doute plus décisive a été provoquée par une mutation peut-être plus profonde dans le dernier quart du 17e siècle, dont la préface de De Sacy fait également état : l'intérêt pour le *singulier, l'ordinaire, le curieux*. Le singulier, l'ordinaire et le curieux, qui sont des caractéristiques du discours particulier, cherchent un discours d'accueil susceptible de les véhiculer de la scène privée à la scène publique. Ce véhicule, ils ne le trouvent pas dans les « autres romans » que sont les Histoires véritables ou les Nouvelles historiques. Les Mémoires, en revanche, offrent aux qualificatifs du nouveau goût, un tel discours d'accueil et un tel véhicule.

Les Mémoires ne constituent donc pas un *genre* à proprement parler. Leurs aspirations littéraires sont limitées. En plus, ils constituent un discours en marge de l'Histoire, souvent inédit, manuscrit, que l'auteur ne cède qu'à un public restreint et choisi. Les Mémoires constituent ce que nous appelons une *formule*, qui se caractérise par un statut discursif incertain, inférieur, flou et hétérogène. Ce statut est d'autant plus vague que la *formule* des Mémoires se ramifie en plusieurs *paradigmes* plus ou moins isolables dans le champ discursif de l'époque. Nous y avons insisté ailleurs[12].

Dans le champ de production discursive, la *formule* des Mémoires bénéficie d'une position intermédiaire entre le discours *particulier* et le discours *général* et entre la zone *privée* et la zone *publique*. C'est donc une formule discursive apte à véhiculer les qualificatifs d'un discours à l'autre et d'une zone à l'autre. Nous en voulons pour preuve deux témoignages, entre beaucoup d'autres, que nous choisissons dans le voisinage de *La Vie de Marianne.* D'abord les *Mémoires sur la vie de Duclos, écrits par lui-même,* texte inédit du vivant de son auteur, qui ne paraîtra que dans ses œuvres complètes. Cette histoire de la vie de Duclos s'arrête en 1726 :

> Je veux écrire les mémoires de ma vie. Ils seraient peu intéressants pour le public ; aussi n'est-ce pas au public que je les destine : mon dessein est de me rappeler quelques circonstances où je me suis trouvé, de les mettre en ordre, et de me rendre à moi-même compte de ma conduite, et d'en amuser peut-être un jour quelques amis particuliers[13].

Les Mémoires sont réservés à un usage strictement personnel ; l'écriture est considérée comme un examen de conscience ; le contexte d'écriture est *privé ;* l'objet de l'écriture est le moi *particulier*. Le public ne pourra pas s'y intéresser, mais une lecture dans un cercle légèrement plus large est envisagé.

Le titre même des *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV* de l'abbé de Choisy, publiés en 1727, montre bien ce que les Mémoires sont : un discours en marge du grand genre de l'Histoire, qui est, par excellence, un discours public. Celle-ci est observée sous l'angle d'un regard particulier. On voit bien, dans l'incipit de ce texte, que ce regard du particulier, qui accède à la scène publique par la publication, a besoin d'être négocié :

> Ce n'est point un vain désir de gloire qui me met la plume à la main. Je n'attends de mon ouvrage ni honneur ni profit ; j'écris pour ma propre satisfaction ; ou, si vous voulez des idées plus hautes et des motifs plus nobles, je regarde uniquement l'instruction du prochain[14].

Les Mémoires participent de deux zones : en tant que discours à usage *privé,* il n'a d'autre but que la satisfaction personnelle, mais s'il est malgré cet objectif restreint offert au *public*, il pourra instruire par son *exemplarité*.

Cette *exemplarité*, qui justifie le passage de la scène privée à la scène publique, est plus clairement affirmée encore dans les *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants* de Marmontel qui, quoique plus tardif que les exemples précédents, témoignent de la même dialectique cachée entre le privé et le public et entre le particulier et le général :

> Mes enfants ont besoin de recueillir les leçons que le temps, l'occasion, l'exemple, les situations diverses par où j'ai passé, m'ont données. Je veux qu'ils apprennent de moi à ne jamais désespérer d'eux-mêmes, mais à s'en défier toujours : à craindre les écueils de la bonne fortune, et à passer avec courage les détroits de l'adversité[15].

Ecrits en 1792, les *Mémoires* de Marmontel témoignent d'une évolution ultérieure. Il apparaît clairement durant la lecture de cette « autobiographie » qu'elle était destinée au grand public et que l'incipit que nous venons de citer était une formule devenue stéréotypée. Formule de négociation, précisément, sous une forme standardisée ; formule de politesse, de savoir-vivre, qui montre qu'à la fin du 18e siècle, il n'était toujours pas évident de parler de soi en public ou devant le public. La standardisation des formules de négociation, devenues topiques et reconnaissables comme telles et dont l'incipit des *Mémoires de* Marmontel constituent un exemple, signifie que la gêne de parler de soi en public est moins fortement ressentie par les autobiographes mêmes que par leur public. L'« opinion publique » demande que le discours autobiographique soit précédé de formules devenues rituelles, pures formalités, c'est-à-dire à la fois indispensables et futiles.

Il n'est pas exclu - et nous sommes tentés d'en formuler ici l'hypothèse en attendant une étude approfondie de la question - que l'émergence du Roman-mémoires ait facilité, dans la fiction et par les procédures de négociation d'un pacte, la standardisation d'un arsenal de formules de négociation et de légitimation de la parole sur soi, que l'autobiographie proprement dite va exploiter et où elles deviendront, peu à peu, de pures formalités. Mais ce qu'il s'agit d'étudier ici et maintenant est l'imitation et le développement de ces formules de négociation, repérables dans les Mémoires authentiques dont nous avons cités deux exemples, par la fiction du Roman-mémoires.

Le « mimétisme formel », selon le terme d'Yan Watt[16], marque un stade important de évolution du Roman-mémoires vers un pacte qui le constitue en *genre*. Et ce processus est tout sauf une formalité.

VII.

La nécessité de négocier un pacte se fait sentir à plusieurs niveau dans l'Avertissement et dans les préambules de la Première Partie de *La Vie de Marianne*. Deux figures y prennent la parole, un éditeur et Marianne elle-même. Nous lirons ici ces avant-textes à rebours. On y voit s'articuler subtilement trois articles d'un contrat de lecture.

La situation énonciative de Marianne est jusqu'à un certain niveau comparable à celle de Duclos. Son écrit est destiné à une amie particulière, qui le lui avait demandé, par intérêt. Puisque cette amie veut lire l'histoire de sa vie tout entière, Marianne accède à la demande car elle aime mieux ennuyer que refuser. C'est donc malgré elle que Marianne prend la plume. Elle se dit étonnée que les bribes de son histoire, qu'elle a racontées de vive voix en cercle restreint, paraissent intéressantes. Ce n'est pas tout, l'amie veut voir le récit publié. Quelle idée ! Décidément, sa vie n'a rien d'intéressant pour un plus large public. Marianne s'oppose à ce que son récit devienne public : elle ne veut être connue que de son amie et de personne d'autre. Ce problème réglé, un autre se pose. Une histoire si « *particulière* », ne se gâterait-elle pas quand elle passe de l'oral à l'écrit ? Quand on parle, on peut montrer de la vivacité, on peut emprunter son esprit à la beauté de son visage surtout quand on a l'air un peu fripon, comme l'avait encore Marianne il y a quelques années. Elle n'a plus ses avantages maintenant. Elle veut néanmoins se mettre à écrire sa vie puisque l'amie le veut. Mais quel style adopter ? Marianne imitera-t-elle celui qu'elle trouve dans les livres imprimés ? Non, ce style, qui est celui du domaine public, lui déplaît le plus souvent. Le style qu'elle adopte dans sa correspondance privée paraît-il passable à l'amie ? Quoi qu'il en soit, c'est celui qu'elle choisit et son récit prendra dès lors la forme d'une série de lettres envoyées par intermittences. Et, pour terminer son préambule, Marianne conclut un pacte avec son unique lectrice. Tout ce qu'elle raconte correspond à la stricte vérité, même si le début ressemble un peu à un roman. Mais ce n'en est pas un.

Prenons un peu de recul. La vérité que promet Marianne, ne peut-elle pas être dite précisément parce que le récit portant sur sa petite personne n'est pas destiné au public ? S'il l'était, ne faudrait-il pas négocier avec ce public, essayer de ne pas le choquer par certaines expressions, par certains faits, par certaines incohérences… ! Bref, ne faudrait-il pas respecter les bienséances et la vraisemblance que la *doxa* exige ! De tout cela, on est bien débarrassé dans le registre adopté par Marianne et dans le cercle privé où le récit pourra circuler. A présent, elle n'a à négocier qu'avec son amie, avec des oui et des non, disant oui à l'écriture, mais non à la publication, disant oui à la vérité et non au mensonge.

Mais Marianne se trompe. Ce récit, qu'elle ne voulait pas voir publié et qui n'aurait pas dû sortir de la sphère privée, accédera à la scène publique, longtemps après sa mort et celle de son amie. Il y a de ces hasards ! Et le hasard est un instrument indispensable au romancier. Le manuscrit de Marianne est retrouvé, quarante ans après son écriture, dans un placard d'une maison qui a connu plusieurs propriétaires. Les maçons qui le trouvent l'apportent au nouveau propriétaire qui, ne sachant ce qu'il doit en faire, demande l'avis de quelques amis. Ils le lisent ensemble et les amis l'encouragent à le faire imprimer. Peu d'obstacles s'opposent à cette publication. L'histoire ne pourra causer de dommage à personne. On voit bien que certaines personnes y sont nommées, mais elles sont mortes et on peut se contenter d'en changer le nom. Ce préambule de l'éditeur s'achève de la même façon que se termine celui de Marianne elle-même, par l'article d'un pacte : « je ne suis point auteur et jamais on n'imprimera de moi que cette vingtaine de lignes-ci ».

Prenons de nouveau un peu de recul. Marianne écrit malgré elle, l'éditeur publie parce que ses amis y insistent. Marianne déclare que son texte n'est pas une *fiction*, l'éditeur déclare qu'il n'est pas *auteur*. Le récit de Marianne a donc un texte qui aurait tout aussi bien pu ne pas exister. Marianne insiste sur la dimension du pacte qui concerne le rapport *vérité/fiction*, l'éditeur évoque l'aspect du pacte qui concerne l'*auctorialité*, ici désavouée. Nous savons, nous, lecteurs du vingt-et-unième siècle, que ce double préambule est un jeu, une *feintise ludique*. Ne croyons surtout pas que le public contemporain était moins malin que nous. Il ne voyait que trop que Marivaux, qui met son nom sur la page de titre, ne voulait pas assumer pleinement l'*auctorialité* de l'œuvre. Le public voit qu'il substitue à l'assomption de l'*auctorialité* et à l'aveu de la *fictionnalité* de l'œuvre une histoire, assez compliquée, où est retracée la progressive accession du

moi particulier à la scène publique, étape par étape et moyennant une négociation subtile. Elle est en effet bien subtile, cette négociation. Par exemple, quand l'éditeur, à la fin de son préambule, mentionne que « Marianne prend ensuite le titre de comtesse », ce détail rend le transfert du discours particulier à la scène publique plus acceptable au regard du public contemporain. Le titre de comtesse se trouve d'ailleurs aussi sur la page de titre. La juxtaposition, à deux endroits stratégiques du texte, du nom de Marianne et du rang social qu'elle acquerra, est l'embryon d'une histoire d'ascension sociale dont les détails sont sans importance. En définitive, la façon dont Marianne devient comtesse n'importe pas à la pragmatique préfacielle. Il suffit que le public sache que Marianne a elle-même fait le passage d'une zone sociale à l'autre, pour que son style épistolaire relâché et la vérité qu'elle raconte sans ambages deviennent acceptables au public : après tout, ce n'est pas une fille sans origine qui parle, mais une comtesse.

Les préambules témoignent donc non pas de la conclusion d'un pacte, mais de sa négociation. Il y a *feintise ludique,* qui est purement *pragmatique,* mais il n'y a pas encore feintise ludique *partagée,* c'est-à-dire conclusion d'un pacte où la fictionnalité est avouée et l'auctorialité assumée.

Il reste une troisième partie des préambules à étudier, l'Avertissement, dont l'enjeu n'est pas la *fictionnalité* ni l'*auctorialité*, mais l'*exemplarité,* le troisième article du contrat de lecture à négocier. Cette histoire n'a pas été faite exprès pour amuser le public. Ce n'est donc pas un roman, au sens où l'entendait le préfacier de l'*Histoire du marquis de Clèmes et du chevalier de Pervanes* cité plus haut. La preuve, c'est l'*exemplarité*. Marianne y fait des réflexions, trop longues et trop fréquentes pour qu'on prenne ce texte pour un roman, au sens d'un ouvrage « qui laisse du vide dans le cœur et dans l'esprit, c'est-à-dire qui ne pouvait rendre ni plus honnête homme ni plus savant[17] ».

Prenons une dernière fois du recul. D'une manière qui rappelle la façon de faire de l'auteur de *l'Histoire du marquis de Clèmes et du chevalier de Pervanes,* Marivaux défend ici la *nouveauté* de son livre. Ce n'est pas un roman au sens d'un amusement inutile, mais c'est bel et bien un roman dans un sens entièrement nouveau qui va à contre-courant du goût régnant. Il n'en porte pas (encore) le nom, mais c'est un roman, dont Marivaux négocie le pacte de lecture. Le nouveau type de roman à la création duquel Marivaux participe se caractérise aussi par des réflexions. Ces réflexions font partie de la

négociation du pacte. Quand elles prennent la forme de maximes, elles représentent le *général* au sein du discours *particulier* que ce nouveau roman revendique comme le sien. Le discours *particulier*, qu'il s'agit de mener à la sphère *publique* moyennant une subtile négociation, permet de parler de la vérité sans l'atténuation que demande l'opinion publique ; il permet d'écrire d'un style naturel approprié aux personnages, même s'ils sont cocher de fiacre ; il permet au moi de dévoiler ses pensées intimes. L'intimité relève de la sphère privée. Son apparition sur la scène publique, par la publication involontaire des lettres de Marianne, est ici négociée par l'insertion de réflexions de portée générale, qui donnent aux pensées de Marianne une valeur d'*exemple*, comme dans la réflexion suivante, tirée de la Troisième partie :

> L'objet qui m'occupa d'abord, vous allez croire que ce fut la malheureuse situation où je restais ; non, cette situation ne regardait que *ma vie*, et ce qui m'occupa me regardait, *moi*. Vous direz que je rêve de distinguer cela. Point du tout : *notre vie*, pour ainsi dire, nous est moins chère que *nous*, que nos passions. A voir quelquefois ce qui se passe dans notre instinct là-dessus, on dirait que, pour être, il n'est pas nécessaire de vivre ; que ce n'est que par accident que nous vivons, mais que c'est naturellement que nous sommes. On dirait que, lorsqu'un homme se tue, par exemple, il ne quitte la vie que pour se sauver, que pour se débarrasser d'une chose incommode ; ce n'est pas de lui dont il ne veut plus, mais bien du fardeau qu'il porte[18].

Le va-et-vient entre le particulier (*moi*) et le général (*nous*) est ici doublé d'une dialectique entre le particulier (*moi*) et la vie (*ma vie*), qui va nous ramener, pour finir, au titre du roman. A-t-on besoin de vivre pour être ce qu'on est ?, se demande Marianne. Marianne a-t-elle besoin de raconter sa vie pour dire qui elle est ? Voilà une question que nous pouvons nous poser et qui découle directement de l'exemplarité très affichée de l'œuvre. Le moi intime, celui qui vit des passions, demeure insaisissable par l'écrit, par la réflexion. C'est ce que Marianne affirme dans la réflexion suivante, tirée de la Quatrième Partie, quand elle vient juste de faire le portrait des dames de Miran et Dorsin :

> Je connais bien mieux les gens avec qui je vis que je ne les définirais ; il y a des choses en eux que je ne saisis point assez pour les dire, et que je

> n'aperçois que pour moi, et non pour les autres ; ou si je les disais, je les dirais mal. Ce sont des objets de sentiment si compliqués et d'une netteté si délicate qu'ils se brouillent dès que ma réflexion s'en mêle ; je ne sais plus par où les prendre pour les exprimer : de sorte qu'ils sont en moi, et non à moi. N'êtes-vous pas de même ? Il me semble que mon âme, en mille occasions, en sait plus qu'elle n'en peut dire, et qu'elle a un esprit à part, qui est bien supérieur à l'esprit que j'ai d'ordinaire[19].

Ce dernier aspect est capital pour le statut de l'*exemplarité* dans *La Vie de Marianne.* Entre les préambules de l'œuvre et le récit même, la question de l'*exemplarité* change fondamentalement. Les réflexions dans le texte s'avèrent être moins des maximes de portée générale, concernant le cœur humain, que des réflexions intimes traduisant des états d'âmes parfois indéfinissables, inconnus, troublants…, que Marianne a la plus grande peine du monde à déchiffrer. Ce sujet mérite une étude à part qu'on ne peut pas mener ici. Ce qui importe pour l'instant est l'idée d'une progressive absorption de l'exemplarité par le discours privé et particulier où s'épanche la voix de l'individu. Le moi intime est difficile à dire, il échappe ; il cherche un discours d'accueil où s'exprimer. A ce niveau encore, qui n'est plus celui de la négociation du passage du privé au public, la formule des *Mémoires* offre au moi un discours d'accueil, l'un des meilleurs possibles. En dépit de cela, dire son moi en racontant sa vie sera toujours un pis-aller. On peut toujours essayer de dire le moi en racontant sa vie, mais on le dira toujours imparfaitement et surtout de façon incomplète. C'est aussi la raison pourquoi *La Vie de Marianne* ne raconte pas la vie de Marianne. En définitive, quelques jours de cette vie offrent assez de matière pour creuser le moi.

Assomption de l'*auctorialité,* aveu de la *fictionnalité* et assimilation de l'*exemplarité* constituent les trois articles du contrat de lecture, qu'on voit négociés dans les préambules de la Première Partie de *La Vie de Marianne.* Du point de vue de la théorisation de l'évolution du roman, la négociation d'un pacte est un phénomène beaucoup plus intéressant que la signature même du contrat de lecture, qui constitue qui consacre la formule discursive des Mémoires en *genre,* le Roman-mémoires.

Jan Herman, K.U. Leuven (Belgique)

1 « *La Vie de Marianne* et le modèle du Roman-Mémoires », in Florence Magnot-Ogilvy (réd.), *Nouvelles lectures de* La Vie de Marianne. *Une dangereuse petite fille,* Paris, Garnier, 2014, p. 30-53.

2 Jean-Marie Schaeffer, cité dans François Flahault et Nathalie Heinich, « La fiction, dehors, dedans », *Vérités de la Fiction* 175-176 (2006): *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, p. 14.

3 Jan Herman, *Le Récit génétique au 18e siècle,* Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2009.

4 Desfontaines, abbé, *Le Nouvelliste du Parnasse,* 1731, t.II, Lettre 25, p.214. Je souligne.

5 Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières,* Paris, Fayard, 1966, p. 286.

6 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise,* trad. De Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1997, p. 17.

7 Hélène Merlin, *Public et Littérature en France au XVIIe siècle,* Paris, Belles Lettres, 1994.

8 Antoine Lilti, *Le Monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris, au XVIIIe siècle,* Paris, Fayard, 2005, p.89.

9 La relation entre Pacte et Tabou a été étudié récemment par Katrien Horemans, dans le cadre de l'émergence de l'autobiographie. Katrien Horemans, *La relation entre "pacte" et "tabou" dans le discours autobiographique français (1750-1850),* Leuven-Paris, Peeters, coll. La République des Lettres, 2016 (à paraître).

10 L'épître dédicatoire de ce roman est signée De Sacy. On trouvera le texte de cette préface dans Jan Herman (éd.), *Incognito et Roman au XVIIIe siècle. Anthologie de préfaces d'auteurs anonymes ou marginaux (1700-1750),* New Orleans, University Press of the South, 1998, p.105-107. Nous soulignons.

11 La question de l'auctorialité dans les Nouvelles historiques est très complexe. Nous n'y insistons pas ici.

12 « *La Vie de Marianne* et le modèle du Roman-Mémoires », in Florence Magnot-Ogilvy (dir.), *Nouvelles lectures de* La Vie de Marianne. *Une dangereuse petite fille,* Paris, Garnier, 2014, p. 30-53.

13 *Mémoires sur la vie de Duclos, écrits par lui-même*, dans *Œuvres Complètes de Duclos,* Paris, Janet et Cotelle, 1820, tome 1, p.LVII.

14 François-Timoléon de Choisy, *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV* (1727), Paris, Mercure de France, 1966, p. 21.

15 Marmontel, *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants,* Paris, Didot, 1846, p. 13.

16 Ian Watt, *The Rise of the Novel,* London, 1957, p. 27.

17 Préface de l'*Histoire du marquis de Clèmes et du chevalier de Pervanes,* éd. Citée, p. 105.

18 Marivaux, *La Vie de Marianne,* éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, 1957, p. 129.

19 Marivaux, *La Vie de Marianne,* éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, 1957, p. 166.