

LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES 46

LA PARTIE ET LE TOUT

**LA COMPOSITION DU ROMAN,
DE L'ÂGE BAROQUE AU TOURNANT DES LUMIÈRES**

(Actes des colloques de Paris,
Bruxelles et Venise, automne 2008)

Études réunies et présentées par
Marc ESCOLA, Jan HERMAN, Lucia OMACINI,
Paul PELCKMANS et Jean-Paul SERMAIN



ÉDITIONS PEETERS
LOUVAIN - PARIS - WALPOLE, MA
2011

TABLE DES MATIÈRES

Circonstances	1
Préface générale	3

PARTIE I: UNIONS LIBRES

Introduction (JPS et ME)	13
JEAN-PAUL SERMAIN	
La partie et le tout selon Platon et Aristote dans la poétique romanesque de Cervantès	21
CHRISTINE NOILLE-CLAUZADE	
Logiques dysfonctionnelles de la fiction classique: les épisodes hors-cadres	29
CHETRO DE CAROLIS	
Entre la partie et le tout: le double statut de <i>Manon Lescaut</i>	41
JENNY MANDER	
Les leçons du perroquet de Voltaire	51
NATHALIE KREMER	
Un paradoxal <i>telos</i> : la toile du récit	63
JAN HERMAN	
Aporie narrative et métalepse préfacielle dans le roman du XVIII ^e siècle	73
ALBERTO CASTOLDI	
«Qu'il est facile de faire des contes!»	85
FLORIAN PENNANECH	
Fictions d'Ancien Régime et nouvelle critique: la lecture comme dix-neuviémisation.	95
MARC ESCOLA	
Le clou de Tchekov, retour sur le principe de causalité régressive	107

PARTIE II: MODÈLES DE COMPOSITION

Introduction (PP)	121
YAN-MAÏ TRAN-GERVAT	
Les éclats de rire dans le roman comique (Cervantès, Scarron) ..	127
ZEINA HAKIM	
Courtiz de Sandras ou le choix de l'indétermination	139
JEAN-FRANÇOIS PERRIN	
Hybridation et cohérence: la fabrique du conte chez Gueullette ..	149
STÉPHANE PUJOL	
La règle du je, figures et fonctions du commentaire dans le roman marivaudien	161
JEAN SGARD	
La composition en boucle du <i>Sopha</i>	179
DOMINIQUE HÖLZLE	
Crébillon à l'épreuve de Richardson	189
FRANÇOISE GEVREY	
La fabrique du conte entre partie d'échecs et jeu de piquet: <i>Brochure nouvelle</i> de Gautier de Mondorge	201
BAUDOIN MILLET	
Poétiques du dénouement: <i>Clarissa</i> , <i>Tom Jones</i> et la «catastrophe» de <i>Tristram Shandy</i>	215
YVES CITTON	
Des parties du puzzle au tout de la durée: les fantômes de Tiphaigne de la Roche	229

PARTIE III: GRAND ROMAN ET PETIT ROMAN

Introduction (ME)	243
GIORGETTO GIORGI	
Du roman héroïque à la nouvelle galante du Grand Siècle: histoire principale et épisodes	249
ANNE DUPRAT	
Corde nouée et corde à nœuds. Images du roman de la Renaissance au Classicisme	261

DELPHINE DENIS	
Une clef pour la fiction du XVII ^e siècle? L'histoire d'Artaxandre dans <i>Clélie</i>	271
CAMILLE ESMEIN	
Les conclusions de <i>L'Astrée</i> : deux conceptions de l'unité narrative	281
BENEDETTA PAPASOGLI	
La «fin» de la nouvelle classique	293

PARTIE IV: LES LETTRES ET LE RECUEIL
OU L'HISTOIRE D'UNE DOUBLE TENTATION

Introduction (LO)	307
LUCIA OMACINI	
Une structure narrative éclatée: le roman épistolaire au tournant des Lumières	313
NICOLAS CREMONA	
Des histoires tragiques au roman sentimental: la fiction narrative du début du XVII ^e siècle entre unification et diversité	325
MAGDA CAMPANINI	
Fragmentation et unité du récit: autour de la genèse du roman par lettres	337
CATHERINE RAMOND	
Entre tentation théâtrale et tentation romanesque: quelques tensions du roman épistolaire de la fin du XVIII ^e siècle	349
GIANNI IOTTI	
Les <i>Lettres persanes</i> et la narration à rebours	361
JACQUES BERCHTOLD	
Distension temporelle et dispositif épistolaire dans <i>La Nouvelle Héloïse</i>	373
PAUL PELCKMANS	
Julie et ses doubles. A propos des <i>Amours de Milord Bomston</i> . .	385

PARTIE V: SUPERPOSITIONS

Introduction (JPS)	397
------------------------------	-----

CHRISTELLE BAHIER PORTE «C'est un métier de savoir se restreindre et finir»: <i>Le Diable boiteux</i> de Lesage de 1707 à 1726	403
UGO DIONNE Le roman: vue en coupe. Remarques sur la construction romanesque classique à partir des <i>Effets surprenants de la sympathie</i> ..	413
ERIK LEBORGNE Un cas de roman prolongeable: <i>L'Infortuné Napolitain</i> et ses suites (1708-1721)	431
RENÉ DÉMORIS Questions de partition chez Marivaux et Mouhy	443
FLORENCE MAGNOT, Les deux fins de <i>La Mouche</i> du chevalier de Mouhy: le roman entre injonctions critiques et logique interne	457
BEATRIJS VANACKER Comment le tout peut réinvestir la partie: à propos du triptyque romanesque des <i>Heureux Orphelins</i>	467
MICHEL DELON Totalisations romanesques au tournant des Lumières	481
FRANÇOIS ROSSET Fables ironiques de la <i>pars in toto</i> : <i>Le Manuscrit trouvé à Saragosse</i>	499
BÉATRICE DIDIER Discordances et ruptures dans <i>Atala</i> et <i>René</i>	509
PARTIE VI: QUAND LA PARTIE EST LE TOUT	
Introduction (JH)	525
MICHEL FOURNIER La poétique de l'oracle: projection, romanesque, totalité	535
ANNA ARZOUMANOV Lire un roman dans le désordre. Le rôle de l'appareil critique ...	547
PHILIP STEWART Stratégies proleptiques: l'exemple du <i>Roman comique</i> et du <i>Philosophe anglais</i>	559

AURELIO PRINCIPATO	
De l'effet appétissant des prolepses narratives	567
NATHALIE FERRAND	
Concevoir, réduire, développer, juger: les quatre temps de la lecture à l'épreuve du roman au XVIII ^e siècle	581
EMMANUELLE SEMPÈRE	
Le surnaturel et ses correctifs: le fantastique hésitant de la fiction narrative, de Murat à Cazotte	595
MARC ANDRÉ BERNIER	
Invention romanesque et rhétorique de l'allusion. Jamet le Jeune, lecteur des <i>Sonnettes</i> (1749) de Guiard de Servigné	607
KRIS PEETERS	
<i>Le Mauvais Genre</i> de Laurent De Graeve et la réécriture des <i>Liaisons dangereuses</i> : du tout à la partie et vice-versa	617
VITTORIO FORTUNATI	
Échos du roman baroque au tournant des Lumières: les récits rétrospectifs dans <i>L'Émigré</i> de Sénac de Meilhan	625
JEAN DE GUARDIA	
Le roman du XVIII ^e siècle et la cohérence sérielle: <i>Manon Lescaut</i> et <i>Gil Blas</i>	639
DOMINIQUE ORSINI	
Les débuts de romans-mémoires: l'évocation généalogique, matrice du récit et matrice de la narration	649
ANTONIA ZAGAMÉ	
D'un genre à l'autre: la partie et le tout dans le «roman de la famille Almaviva» (Beaumarchais)	663
Index des noms	683
Les auteurs	689

DES PARTIES DU PUZZLE AU TOUT DE LA DURÉE: LES FANTÔMES DE TIPHAIGNE DE LA ROCHE

Yves CITTON

Grenoble III

Cet article aura pour objet l'œuvre romanesque encore méconnue de Charles-François Tiphaigne de la Roche (1722-1774), qui a publié une demi-douzaine de titres entre 1749 et 1765, au nombre desquels figurent des récits que l'on hésite à classer dans le registre de la science-fiction ou de l'utopie (*Amilec ou la graine d'homme*, 1753; *Giphantie*, 1760; *L'Empire des Zaziris sur les humains*, 1761; *L'Histoire des Galligènes*, 1765) ainsi qu'un conte moral *Sanfrein* (aussi intitulé *La girouette, histoire dont le héros fut l'inconséquence même*, 1765)¹. Je commencerai par faire de Tiphaigne l'illustration emblématique de la plupart des problèmes suggérés par Jean-Paul Sermain et Marc Escola pour orienter cet ouvrage collectif. Si le roman du XVIII^e siècle présente des agencements narratifs structurellement différents de ceux du roman canonique du XIX^e, les récits proposés par Tiphaigne permettent à la fois d'illustrer et de préciser en quoi consistent ces différences. J'en donnerai une liste rapide, en me permettant souvent d'accentuer le trait pour produire des contrastes mieux marqués entre les formes romanesques des deux siècles – tout en sachant que la réalité complexe et hétérogène des œuvres publiées à chaque époque invalide bien entendu de telles caractérisations sitôt qu'on quitte l'effort de généralisation pour entrer dans la réalité concrète des œuvres.

a) *Le narratif et le non-narratif sont réunis au sein d'un même plan discursif continu.* En parcourant l'œuvre de Tiphaigne dans son ensemble, il est très difficile de savoir où commence le roman et où finit le traité.

¹ *L'Histoire des Galligènes* a été republiée chez Droz (avec une importante introduction) par Raymond Trousson en 1979; *Giphantie* a été republiée dans la collection des *Voyages au pays de nulle part* par Francis Lacassin (Paris, Laffont, Bouquins, 1990); *Amilec* a été réédité par Nycéphore Burladon (Montpellier, éditions Grèges, 2001). Sur Tiphaigne et son œuvre, l'étude la plus complète à ce jour est celle de Jacques Marx, *Tiphaigne de la Roche. Modèles de l'imaginaire au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1981. On consultera aussi avec profit le livre de Guy Marcy, *Tiphaigne de la Roche, magicien de la raison*, Montpellier, Le Méridien, 1972.

Aux deux extrêmes, on aurait, d'un côté, des traités sur les réserves poissonnières de l'Atlantique, sur l'implantation de vigne en Normandie ou sur une explication causale du sentiment amoureux par des mécanismes de transpiration (ouvrages qui n'ont apparemment rien de narratif), et, de l'autre côté, un roman biographique centré sur le personnage fictif de Sanfrein, dont on suit les errances du désir de l'enfance à la mort, avec l'essentiel du récit consacré aux aléas de son amour et de son quasi mariage avec une dénommée Cécile. Ce qu'il y a d'intéressant chez Tiphaigne est que ses œuvres les plus riches se situent à *mi-chemin* entre ces deux pôles aisément identifiables. Non seulement les *Bigarrures philosophiques* présentent une série de traités contenant de nombreux éléments narratifs (ce qui est commun à l'époque et dans l'histoire de la philosophie), mais les textes principaux comme *Amilec* ou *Giphantie* offrent à la fois une *macro-structure narrative* et une *finalité descriptive*: on sent à les lire que l'intrigue minimale n'est qu'une excuse, traitée parfois avec une grande désinvolture, pour présenter des mondes imaginaires dans lesquels, fondamentalement, *rien ne se passe*. Si le narratif se caractérise, de la façon la plus générale, par une *action*, à savoir par une transformation d'états, ces textes ne mettent en scène l'action minimale d'un voyage ou d'un rêve que pour donner accès à un discours essentiellement *descriptif* ayant pour objet des mondes sans histoire et, en ce sens, sans action.

Au lieu d'avoir une *hiérarchie* claire entre le narratif et le non-narratif (au sein de laquelle la description serait efficacement instrumentalisée pour faire comprendre le déroulement de l'action), les œuvres de Tiphaigne présentent donc une progression plane, continue et toujours réversible entre les deux. Lire aujourd'hui Tiphaigne, avec nos horizons d'attente informés par une certaine image du roman du XIX^e siècle, c'est un peu comme voir des films qui n'auraient pas encore établi de distinction marquée entre le documentaire et la fiction, ou comme voir des films de la nouvelle vague qui s'ingénient à brouiller cette distinction et à en renverser les hiérarchies structurantes.

b) *Le récit nous vient d'un «je» évanescant dont la ligne d'évolution reste floue et finalement sans pertinence*. Si «la ligne du roman n'est pas assurée» dans de telles œuvres, c'est non seulement qu'elle n'est pas «reconstituée dans l'après-coup» (il s'agit généralement de récits rétrospectifs) ou qu'elle «aime les arrêts, les boucles et les traverses»², mais

² Jean-Paul Sermain et Marc Escola, «Appel à contributions pour *La Partie et le Tout*», 2007.

c'est surtout que la notion même de *ligne narrative* y est éminemment problématique. Cette notion présuppose en effet la *centration* du récit et de l'histoire autour d'un point de perception, d'action et d'affection qui lui donne son unité et dont l'évolution trace la ligne dominante du roman. Or, si les romans de Tiphaigne ont bien, pour la plupart, un narrateur intradiégétique, celui-ci n'y apparaît que sous une forme remarquablement évanescente. Plutôt que comme un narrateur, on devrait le comprendre comme ce que Gilles Deleuze appelait un «*observateur partiel*» pour rendre compte de la pensée scientifique: «le rôle d'un observateur partiel est de percevoir et d'éprouver, bien que ces perceptions et affections ne soient pas celles d'un homme, au sens couramment admis, mais appartiennent aux choses qu'il étudie»³. Le fait que certains attribuent à Tiphaigne «l'invention» (purent abstraite et théorique) de la plaque photographique est à cet égard symptomatique: le narrateur de Tiphaigne apparaît comme un *dispositif impersonnel de perception* qui enregistre des affections pour les fixer sur le papier⁴. Si ce que nous reconnaissons comme le narratif peine à coaguler chez Tiphaigne, c'est donc que le point de vue à travers lequel nous avons accès au monde et aux histoires dépeintes n'a pas pris la *consistance* propre que nous avons appris à en attendre. Le plan continu sur lequel Tiphaigne agence ses textes philosophiques aussi bien que romanesques apparaît sous cet angle comme relevant d'une posture d'*impersonnalité* rapprochant davantage le roman des Lumières de l'investigation scientifique⁵ que de la psychologisation romanesque. Pour continuer l'analogie cinématographique, l'écriture de Tiphaigne se rapprocherait du projet de Dziga Vertov dans *L'homme à la caméra* – sauf qu'il ne s'agirait pas de documenter la vie quotidienne de la société soviétique mais les univers merveilleux d'existences supra-humaines.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 124.

⁴ Florence Boulerie semble aller dans le même sens en décrivant Duncan, le narrateur-voyageur dont les Mémoires rendent compte du pays des Galligènes, comme une conscience dont «l'expérience du monde utopique reste au stade de la sensation, elle provoque des émotions intérieures et aboutit à des mouvements d'humeur et des moments de colère, mais elle ne déclenche pas de réflexion suivie» (Florence Boulerie, «Enquête sur la démarche cognitive des voyageurs philosophes dans les voyages imaginaires au temps de l'*Encyclopédie*», in Pierre Hartmann et Florence Lotterie, *Le Philosophe romanesque. L'image du philosophe dans le roman des Lumières*, Strasbourg, Presses Universitaires, 2007, p. 175).

⁵ À la suite des travaux de Jacques Marx, Philippe Vincent a bien montré à quel point un récit comme *Amilec* est profondément informé par un dialogue avec les discours scientifiques de son époque, cf. «Charles Tiphaigne et la génération dans *Amilec ou la graine d'hommes* (1754)», in *Féeries* 6 (2009).

c) *La logique textuelle relève davantage de l'exploration que de la narration.* Si la progression du discours dans les romans de Tiphaigne présente «un matériau hétérogène, souvent versatile, dont les liens sont volontiers aléatoires», si «le récit ne dessine pas de ligne claire et la conclusion est souvent brouillée ou fuyante»⁶, c'est qu'il s'agit moins de raconter une histoire (selon une ligne continue) que d'explorer un monde (dans sa diversité interne). Les principes directeurs de l'organisation discursive relèveront donc de la liste, de l'échantillonnage ou de la combinatoire plutôt que de l'enchaînement d'actions orientées vers un dénouement. Même le texte le plus (classiquement) «romanesque» de Tiphaigne, *Sanfrein*, se construit à partir d'opérations de permutations très abstraites (entre l'illicite et le désirable) qui inscrivent le parcours du protagoniste au sein des différentes cases d'une combinatoire formelle aisément géométrisable.

Si le roman est bien le lieu d'une *expérimentation*, celle-ci ne porte pas sur des jeux de *causalité* (psycho-sociale), comme ce sera le cas chez Zola, mais sur des jeux de *perception* et de *mise en communication* de réalités et d'idées hétérogènes. Au lieu de porter sur l'action d'un personnage au sein d'un tissu de relations humaines, selon le modèle qui s'imposera au XIX^e siècle (même s'il est, bien entendu, déjà esquissé par Mme de Lafayette, Prévost ou Crébillon fils), le roman porte ici sur *la visite solitaire d'un territoire étranger*: les narrateurs de Tiphaigne n'ont guère affaire à leurs semblables, mais se trouvent mis en situation d'observer – toujours très partiellement – les modes de vie de grands Autres, habitants d'un monde merveilleux (Génies, Esprits élémentaires, Semeurs d'hommes). Pour en rester à des analogies cinématographiques, ce mode de discours relèverait assez précisément du documentaire animalier – et il est ici aussi symptomatique que *l'Empire des Zaziris* nous présente justement des Esprits qui observent et traitent les humains de la même façon que nous-mêmes observons et traitons les animaux.

d) *L'enjeu du roman est de représenter une altérité dans l'espace plutôt qu'une évolution dans le temps.* On pourrait résumer les points précédents en esquissant une opposition – trop grossière, bien entendu – entre un romanesque (dix-huitiémiste) de *l'espace* et un romanesque (dix-neuviémiste) du *temps*. On a souvent répété à juste titre que l'expérience romanesque était inextricablement liée à la modernité de par son *caractère individualiste* (par opposition au registre épique) et de

⁶ Jean-Paul Sermain et Marc Escola, texte cité.

par sa *conception transformiste du temps* (par opposition à la fixité de la temporalité tragique). Nous attendons d'un roman (moderne) qu'il retrace une possibilité (réussie ou échouée) d'évolution substantielle dans le temps: *la durée*, conçue de façon bergsonienne comme virtualité d'émergence d'un «nouveau», y joue un rôle constitutif, de même que le fait (corrélatif) de savoir saisir une occasion toujours unique de transformation au sein du déroulement irréversible du temps. *Madame Bovary*, *la Recherche* ou *La Nausée* nous font vivre de l'intérieur un processus de transformation, un *devenir* fragile, contingent et irréversible, irrémédiablement lié au passage du temps, à l'expérience d'une certaine *durée proprement humaine* – qui ne se réduit nullement au temps réversible et abstrait que postulent les sciences physiques lorsqu'elles décrivent les forces à l'œuvre dans la matière.

Des romans comme ceux de Tiphaigne nous placent au contraire dans des univers qui paraissent dépourvus de durée, des univers caractérisés par la réversibilité de toutes les transformations, ou encore, pour reprendre la description que Bergson donnait de la science moderne, des univers au sein desquels on peut «prendre le temps pour variable indépendante»⁷ (et donc le mettre provisoirement entre parenthèses dans notre description du monde). En d'autres termes, un roman de Tiphaigne nous propose une série de perceptions et d'affections fondamentalement *immobiles*⁸ dont on pourrait varier ou renverser l'ordre de succession sans altérer significativement la lisibilité ni la signification de l'ensemble – comme ces films expérimentaux dont le chapitrage en format DVD est fait pour être lu en mode aléatoire.

En donnant comme titre alternatif à son texte le plus romanesque (*Sanfrein*) *La girouette, histoire dont le héros fut l'inconséquence même*, Tiphaigne semble se moquer lui-même par avance de nos soucis de continuité dramatique. La girouette pourrait servir d'emblème à ce qui, par définition, ignore la durée *irréversible*, puisqu'elle passe son temps à *se retourner* dans la position qu'elle occupait précédemment. Vouée à un

⁷ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2006, p. 335. Pour un commentaire clair de cet aspect de la pensée de Bergson, voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, chapitre 1, p. 9-22.

⁸ En s'intéressant aux rapports entre spatialité et temporalité, Nathalie Kremer développe une réflexion parallèle à celle-ci en soulignant «l'immobilité», l'absence «d'avancée et de progrès» des récits qu'elle analyse – cf. sa contribution au présent recueil «Un paradoxal *telos*: la toile du récit».

perpétuel présent, elle ne donne que des indications *spatiales* en conséquence directe des vents extérieurs, et donc sans aucun principe de conséquence *interne*, contrairement à la viscosité psychologique qui fait le propre des subjectivités humaines.

Dire qu'une forme romanesque est «inconclusive» ou qu'un personnage est «inconséquent» laisse toutefois entier le problème de savoir si cette forme produit ou non un discours *cohérent*. Même si l'exploration d'un monde étranger peut inverser ses séquences sans perte de sens, il se peut que des contradictions insurmontables s'élèvent entre ce que paraissent nous dire ces différentes séquences. Or ce qui peut frapper immédiatement le lecteur des œuvres de Tiphaigne (et expliquer sans doute son peu de succès critique), c'est justement l'*inconsistance* – la non-concordance – des différents éléments que proposent ses descriptions littéraires de mondes imaginaires.

On est ici encore au centre de notre problématique commune: les *parties* dont se compose un roman de Tiphaigne font-elles bien un *tout*? Même si l'ordre de leur mise en place est indifférent, les diverses pièces du puzzle forment-elles bien une seule image «cohérente»? L'hétérogénéité des coupes immobiles offertes par la liste des descriptions nous propose-t-elle des figures compatibles ou incompatibles entre elles⁹? Je répondrai à ces questions sur quatre niveaux, qu'il faudra tenter de superposer entre eux.

Si l'œuvre de Tiphaigne ne s'est jusqu'à présent attiré qu'un nombre éminemment restreint de lecteurs, c'est peut-être dû à la première impression de se trouver en face d'un puzzle dont les pièces ne s'ajustent pas harmonieusement. Tiphaigne n'entre dans aucune des catégories que l'histoire littéraire ou la cartographie idéologique du siècle des Lumières met à notre disposition: le plus grand charme de son œuvre tient à la vivacité de son imagination techno-utopique (Tiphaigne inventeur de la photographie et de EarthTV.com), mais au lieu de trouver en lui un chantre du progrès technologique et de la modernité triomphante, on bute à chaque page sur une morale «passéiste» qui condamne nos *tempora* et

⁹ La question de l'hétérogénéité a été excellemment traitée par Stefan Horlacher dans deux articles qui figurent parmi les meilleures analyses de Tiphaigne: «Heterogenität, Kohärenz und das Prinzip der Reise: *Amilec*, *Giphantie* und die *Histoire des Galligènes* ou *Mémoires de Duncan* von Tiphaigne de la Roche», in *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte – Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 21/3-4 (1997), p. 269-296 et «Une œuvre méconnue: Le récit de voyage et l'utopie selon Tiphaigne de la Roche», in *Littératures*, 31 (1994), p. 59-77.

nos *mores* au nom des vertus du bon vieux temps. Alors que les merveilles dépeintes dans ses univers imaginaires ont tout pour nous faire rêver d'un monde meilleur, une lourde veine satirique, monotone et éculée, vient sans cesse dénoncer les jeux de la vanité et de l'apparence, de l'intérêt égoïste et des illusions communes. À un *premier niveau*, donc, l'œuvre de Tiphaigne apparaît comme un puzzle mal agencé, comme une chimère rebutante, comme un tas de parties hétéroclites jetées en vrac dont on doit désespérer de jamais composer un tout consistant. Que faire face à ces oxymores que sont des utopies désenchantées, des émerveillements blasés, sinon y trouver une contradiction constitutive – et se dire qu'il vaut mieux se tourner vers des auteurs nous proposant une vision du monde cohérente?

Outre que la question n'est pas simple de savoir au nom de quelles lois un monde revendiqué comme «merveilleux» peut néanmoins être condamné comme «inconsistant» parce que «contradictoire», le lecteur quelque peu insistant pourra toutefois repérer de nombreux passages au cours desquels le narrateur de Tiphaigne s'ingénie à saper lui-même les mécanismes discursifs sur lesquels est censée reposer sa crédibilité. On le voit ainsi à plusieurs reprises revendiquer des principes qui seront ouvertement ridiculisés dans la suite du texte. Inconséquence de girouette? Incohérence d'auteur trop pressé? Inconsistance philosophique? Peut-être. Mais le procédé de sape paraît si récurrent qu'on peut suspecter – à un *deuxième niveau* de lecture – que la *dé-crédibilisation de sa propre parole* fait partie inhérente du projet poétique de la voix autoriale¹⁰. De même que le titre d'un roman annonce un personnage-girouette (donc dépourvu de «personnalité» psychologiquement conséquente), de même peut-on concevoir que l'auteur se soit amusé à inscrire sur certaines pièces du puzzle des énoncés du type *Ceci n'est pas une pièce de puzzle* (ou *Toutes les pièces de ce puzzle sont rouges* alors que la pièce en question est elle-même jaune)¹¹.

Comment savoir si les pièces d'un puzzle sont compatibles ou non entre elles? La preuve de leur compatibilité peut-elle être ailleurs que

¹⁰ Je renvoie sur ce point à l'étude de Marianne Dubacq, *Tiphaigne de la Roche: un imaginaire pré-psychanalytique de la parole et du rêve*, Mémoire de l'Université de Grenoble, 2007.

¹¹ Sur de telles stratégies de dé-crédibilisation, voir le chapitre «Les incroyables extravagances de la fiction»: le roman invraisemblable» du bel ouvrage de Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer, *Le Roman véritable: stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 281-293.

dans le pudding de celui qui trouvera un agencement capable de les faire toutes tenir ensemble en un tout plein et cohérent, malgré l'inconsistance apparente des couleurs et des inscriptions de surface? Le «merveilleux» ne requiert-il pas constitutivement une suspension localisée du principe de non-contradiction, de même que la fiction repose elle-même sur une mise entre parenthèses momentanée de notre incrédulité?

LA PARTIE, L'ENSEMBLE ET LE TOUT (CONÇU COMME L'OUVERT)

De telles questions conduisent à se demander au nom de quoi on peut décréter qu'une œuvre est «inconsistante», ou qu'un ensemble de parties s'agence (ou non) en un tout. Pour situer le problème à ce *troisième niveau* – qui concerne «la dynamique de la lecture et l'interprétation des fictions narratives» – je m'appuierai sur *quatre principes* que Gilles Deleuze tire de sa lecture de Bergson lors des cours qu'il donne à Vincennes sur le cinéma, les 10 et 17 novembre 1981¹². À travers ces quelques points trop rapidement évoqués, il s'agira de penser *le rapport entre la partie et le tout* d'une façon qui nous libère des habitudes de pensée construisant ce rapport sur le modèle du puzzle.

1. Contrairement aux postulats que partagent aussi bien la philosophie classique que la pensée scientifique, Bergson nous invite à penser que *le tout n'est ni donné* (comme on le postule en se référant à des Idées-essences intemporelles), *ni donnable* (comme le postule la science inspirée de Laplace en généralisant des résultats obtenus par l'isolation de conditions expérimentales et en érigeant le temps en variable indépendante).

2. Loin d'être donné dans le passé ou donnable par une reconstitution a posteriori, *le tout, c'est l'Ouvert*: «le tout, c'est la durée, le tout, c'est ce qui fait, c'est ce qui se fait, le tout, c'est ce qui crée et est créé» (10 novembre). Bergson ne se contente ni de rejeter l'idée de tout, ni de préciser que le tout est davantage que la somme des parties. Son originalité, selon Deleuze, consiste à affirmer que «les parties, c'est toujours dans l'espace, alors que le tout, c'est le temps réel» (17 novembre). Dire que le tout, c'est l'Ouvert (la durée, ce qui se fait, ce qui crée et est créé), cela revient donc à identifier le tout non pas à l'image totale d'un puzzle

¹² Gilles Deleuze, Cours sur le cinéma des 10 et 17 novembre 1981, disponibles en ligne sur le site *La Voix de Gilles Deleuze* <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/>. On trouve ces développements synthétisés sous forme écrite dans Gilles Deleuze, *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, op. cit., p. 18-22.

qui aurait été ensuite découpé en pièces et dont il faudrait re-trouver l'agencement originel, mais cela nous invite au contraire à identifier le tout à «*la production d'un quelque chose de nouveau*» (17 novembre).

3. Cette nouvelle définition bergsonienne du tout conduit à devoir distinguer la notion de «tout» de la notion d'«ensemble». Un *ensemble*, «c'est une réunion de parties dans un système artificiellement clos». La science travaille en isolant artificiellement des ensembles au sein du tout. Ce qui est *donné*, ce sont les objets qui constitueront les *parties* des ensembles au sein desquels on les appréhendera. Ce qui est *donnable*, ce sont des *ensembles* (l'ensemble des objets qui sont sur cette table ou l'ensemble des objets rouges): on peut toujours réunir des parties au sein d'un système artificiellement clos. Lire un roman, c'est faire des lettres, des mots et des phrases du livre un ensemble artificiellement clos: non seulement on isole cet ensemble à la fois de nos autres expériences sensorielles du moment, mais la forme même du livre isole cette séquence de phrases de ce qui faisait la vie de Tiphaigne, de tout ce qui le reliait au contexte matériel et intellectuel de son époque. Une édition savante, par son travail d'annotation, tente de constituer un ensemble plus vaste qui désenclave localement le texte de son isolation textuelle et qui commence à le ré-inscrire au sein du tout qui l'a produit comme quelque chose de nouveau.

4. Dire que le tout n'est ni donné ni donnable, identifier ce tout à l'Ouvert, à la durée, à ce qui se crée et à la production de quelque chose de nouveau, cela nous interdit toutefois de retomber platement sur l'hypothèse qui sert de base à l'histoire littéraire, celle voulant que le texte-ensemble reflèterait le tout de la société qui l'a produit. En appliquant les catégories bergsoniennes à son analyse du cinéma, Deleuze commence par décrire l'opération du *cadrage* comme «l'instauration d'un système artificiellement clos», à savoir comme la constitution d'un «ensemble clos de parties» (les objets vus sur le plan en question). Il précise toutefois aussitôt que le *bon* cadrage doit «ouvrir cet ensemble sur quelque chose qui va fonctionner comme totalité», et que ce sera tout le travail du montage que de *susciter l'image d'un tout* à partir de l'agencement des plans. Or ce tout dont il s'agit de susciter l'image, il n'a jamais existé en dehors du film lui-même (dès lors qu'il s'agit d'un film de fiction, joué par des acteurs dans un décor de carton pâte). Le problème du rapport entre la partie et le tout revient donc à comprendre «par quelles opérations et comment des plans, dès le moment où ils sont montés, *suscitent un tout qui n'existe pas*, qui n'existe nulle part, qui n'existe même pas sur la pellicule» (17 novembre). On était bien parti

de là: le tout n'est pas donné, il consiste dans la production de quelque chose de nouveau¹³.

On peut dès lors reprendre la réflexion sur la consistance ou l'inconsistance de l'œuvre de Tiphaigne à partir de cette redéfinition deleuzo-bergsonienne des rapports entre parties et tout. L'image du puzzle s'avère radicalement insuffisante pour savoir si les différentes parties d'un roman comme *Giphantie* (ses chapitres, ses épisodes, ses phrases) forment ou non *un tout* cohérent. Il n'y a pas de tout donné en amont de l'œuvre, que cette œuvre serait chargée de «représenter»; c'est l'œuvre littéraire elle-même qui, comme le film, doit *susciter un tout qui n'existe pas*, qui n'a jamais existé nulle part, ni dans le monde de Tiphaigne, ni dans le livre lui-même. Le cadrage des phrases et le montage des paragraphes ont justement pour fonction de susciter un tout, de contribuer à l'ouverture du monde, de participer à la production de quelque chose de nouveau. Dire que le tout, c'est *la durée* permettant l'émergence du nouveau, cela revient à dire que *les parties sont toujours à (ré-)agencer* par la pratique interprétative.

On comprend mieux en quoi l'analogie du puzzle est leurrante: ses pièces ne résultent que d'une découpe temporelle qui fige les formes dans un agencement pré-déterminé et qui paralyse le puzzle au sein du devenir universel de ce qui l'entoure. L'œuvre littéraire au contraire, dès lors qu'elle est lue (même des siècles après l'époque de son écriture), est emportée dans ce devenir universel par l'acte même de la lecture, qui opère en la rouvrant sur un tout qui reste à inventer.

Dire qu'un roman est incohérent, que ses parties ne se laissent pas intégrer au sein d'un tout satisfaisant n'est donc nullement idiot ni faux: cela signale simplement que le cadrage de ses phrases échoue à ouvrir cet ensemble sur quelque chose qui puisse fonctionner comme totalité et que le montage des phrases entre elles échoue à susciter chez le lecteur l'image d'un tout qu'il désire contribuer à inventer.

À l'évidence, si je travaille sur Tiphaigne de la Roche, c'est que la lecture de son œuvre m'inspire l'envie de contribuer à susciter ce tout en devenir dont je perçois confusément la fermentation dans ses écrits. Ceci nous permet de reprendre la question de la consistance de son œuvre. On a déjà vu que cette œuvre pouvait apparaître indigeste pour le lecteur

¹³ Jan Herman vient de baliser avec une remarquable clarté cette fonction d'*ouvrir* qu'accomplit le romanesque au cours du XVIII^e siècle, cf. *Le Roman véritable*, op. cit., p. 161 sqq.

moderne en ce qu'elle partait dans les deux directions contradictoires d'une fascination (pro-moderne) pour les technologies de la communication et d'un rejet (anti-moderne) envers les valeurs que nous associons à cette modernité (premier niveau). On a vu également que la contradiction et l'inconséquence paraissaient revendiquées par l'auteur même au sein de son œuvre (deuxième niveau). On vient de voir, par le détour de Bergson et Deleuze, que la consistance des écrits de Tiphaigne devait être envisagée à travers leur ouverture à un processus de création en devenir, dont le progrès ne pouvait venir que de la durée et de l'émergence du nouveau, en l'occurrence de nouvelles lectures (troisième niveau). Je clôturerai artificiellement l'ensemble de mes propos en ajoutant un *quatrième niveau*, qui propose un principe de cohérence situé *en aval* du travail d'écriture mené par Tiphaigne, dans le développement actuel de nos moyens de communications et dans les conséquences qu'ils entraînent sur nos formes de vie et de subjectivation.

Pour aller très vite: aussi éclatées et contradictoires qu'elles puissent paraître entre elles, les différentes parties des œuvres de Tiphaigne me semblent faire un tout remarquablement consistant, dès lors qu'on situe les «esprits», «génies» et autres Zaziris dont il peuple ses mondes imaginaires au sein de ce que Gilles Deleuze proposait d'appeler *la ligne technologique des fantômes*. Dans son cours du 23 février 1982, il annonçait qu'«on vit dans les fantômes», en donnant aussitôt du «fantôme» une double définition. Plutôt que de dire des fantômes qu'ils n'existent pas, il suggérait de voir en eux «quelque chose qui n'existe pas en dehors de ce qu'il exprime, un exprimé qui n'existe pas hors de son expression» (première définition), ainsi plus particulièrement qu'*un visage* qui se trouve «abstrait de toute coordonnée spatio-temporelle» (seconde définition). Puis, s'inspirant d'une lettre de Kafka à Milena, il opposait deux lignées technologiques, l'une relative aux *moyens de locomotion* (voiture, train, paquebot, avion), l'autre relative aux *moyens qui nous épargnent toute confrontation avec l'espace et le temps* (les moyens de communication comme la poste, la photographie, le télégraphe, le téléphone, la télévision, et aujourd'hui internet). Et il faisait prédire à Kafka que la ligne des moyens de locomotion sera «vaincue d'avance par la ligne des fantômes. Elle sera noyée par les fantômes, on périra, on n'aura plus aucun contact avec le réel. Fini tout ça, c'est déjà fait» (23 février 1982).

On vit dans les fantômes! Une telle phrase, qui a pu apparaître pendant des décennies comme l'antithèse de la modernité et des Lumières, voit aujourd'hui converger en elle l'utopisme nostalgique de Tiphaigne et la résistance post-médiatique de Deleuze. On comprend en quoi ce détour

anachronique par la fin du XX^e siècle éclaire rétrospectivement la production romanesque du XVIII^e. Ce qui entrave notre compréhension et notre jouissance de certaines formes romanesques d'Ancien Régime, ce sont non seulement les modèles canoniques du récit romantique et réaliste, mais ce sont tout autant les présupposés d'une conception individualisée et unitaire de la subjectivité humaine. En amont et en aval du règne de la psychologie individualiste, Tiphaigne comme Deleuze nous aident à mesurer l'hétérogénéité des voix, des images et des scénarios fantasmatiques qui nous hantent. L'homogénéité de la voix narrative, la fermeté d'une ligne existentielle, la quête d'une totalité déjà donnée ou donnable par l'achèvement d'une procédure formelle, tout cela relève non seulement de l'histoire des formes narratives, mais plus largement de l'histoire des modes de penser.

Les romans de Tiphaigne explorent la façon dont des mondes imaginaires sont suscités en nous par la pluralité ouverte des voix (fantômes, esprits, génies) qui nous traversent, nous agitent et nous informent, que ces voix nous viennent de nos discussions, de nos livres, de nos radios, de nos télévisions ou de nos ordinateurs. Leurs contradictions même nous font sentir que l'individu (moderne?) n'est qu'un ramassis de parties étrangères vouées à ne jamais pouvoir faire «un tout» clos sur lui-même, mais qu'il reste toujours ouvert sur un monde de communications qui assure son ouverture au devenir. J'ai dit toutefois que les récits de Tiphaigne exploraient des *espaces* au lieu de retracer des *évolutions*. Ces espaces apparaissent comme sans histoire, coupés de tout devenir, parce que les Esprits (les fantômes) semblent y avoir de tout temps bénéficié d'une domination absolue sur les humains. Ces récits – fantômes eux-mêmes puisqu'ils nous parviennent par la voie de multiples moyens de communication, du livre d'hier aux téléchargements actuels de Gallica – nous dérangent et nous désarçonnent parce qu'ils dépeignent, de façon satirique et désenchantée, la victoire perpétuelle des fantômes communicationnels sur tous nos désirs de contacts avec le réel.

Dire que les formes romanesques tâtonnantes de la littérature d'Ancien Régime apparaissent comme étant finalement plus «réalistes» que celles du «roman réaliste» traditionnel relève à la fois du paradoxe et de la banalité. J'espère avoir suggéré toutefois que les propriétés formelles des narrations proposées par Tiphaigne se démarquent des modèles canoniques du roman d'une façon qui mérite de retenir non seulement notre attention d'historiens de la littérature, mais aussi d'interprètes de nos modes de vies les plus actuels.