



Fabula / Les Colloques
**Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D.,
cinéma**

Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé

Armine Kotin Mortimer



Pour citer cet article

Armine Kotin Mortimer, « Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », *Fabula / Les colloques*, « Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document666.php>, article mis en ligne le 17 Octobre 2007, consulté le 18 Mai 2024

Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé

Armine Kotin Mortimer

Les traits d'union de mon titre l'indiquent, quoique faiblement : pour forger un tout, la fin renvoie au début. Ce n'est pas pour surprendre, dans un système cohérent, mais ce qui mérite l'examen quand même, c'est la forme que peut prendre cette construction combinée des débuts-et-fins. Les clôtures narratives ont été l'objet d'études nombreuses, les débuts un peu moins, mais l'enchaînement qui lie le début à la fin reste assez peu exposé. Peter Rabinowitz dans un article récent s'est attaché à montrer comment certains livres modernes *désobéissent* à ce qu'il appelle la « seconde méta-règle de la configuration » qui « conduit à l'attente d'un équilibre et nous fait penser que la fin sera de quelque manière préfigurée dans le début » (Rabinowitz 304-305). En considération de cette règle, je confronterai des débuts et des fins de romans français de plusieurs périodes pour montrer comment le sens est construit dans cet enchaînement. En focalisant sur les traits d'union, je ferai rapidement le tour de plusieurs types d'enchaînements dans certains romans de Balzac et dans des romans du dix-huitième siècle et de la deuxième moitié du vingtième siècle. Les débuts seront traités comme ce qui rend possible les fins, l'initiation de la fin se trouvant, théoriquement, dans le « et » de mon titre.

Chez Balzac, les liens entre début et fin sont presque toujours très solides, mais cette caractéristique est particulièrement évidente dans les romans qui se terminent sur une sorte de *présent historique* comme aboutissement d'un *passé composé*¹. De telles clôtures narratives correspondent à un type de récit où le passé est « recomposé » pour arriver à un présent inchangeable par définition, qui s'annonce comme le moment de l'analyse (celle du lecteur, par exemple). Dans ces cas, le début introduit une histoire à composer, selon une grande variété de méthodes d'ouverture, et ce faisant implique immédiatement la fin. Ce « réalisme » est dit « balzacien », car toute narration balzacienne procède, comme la chimie, par composition ou par analyse. Parmi les dix-neuf exemples de clauses au temps présent se trouve le texte d'ouverture de *La Comédie humaine, La Maison du Chat-qui-pelote*. Dans cette nouvelle, la narration aboutit à un présent historique extrêmement abrupt, sans aucune transition, après une dernière scène entre

¹ Les romans et nouvelles dont la fin est au « présent historique » sont *La Maison du Chat-qui-pelote*, *Un début dans la vie*, *Modeste Mignon*, *Albert Savarus*, *Étude de femme*, *La Fausse Maîtresse*, *Une fille d'Ève*, *La Messe de l'athée*, *Ursule Mirouët*, *Eugénie Grandet*, *Pierrette*, *La Rabouilleuse*, *La Vieille Fille*, *Illusions perdues*, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, *Pierre Grassou*, *Le Cousin Pons*, et *El Verdugo*.

Augustine et son mari, le peintre Théodore de Sommervieux, qui vient de détruire le portrait qu'il a peint d'elle. Alors que la mort d'Augustine n'est pas racontée, le présent nous montre son tombeau et ouvre sur l'analyse qui met le point final sur le thème fondamental : l'erreur des mariages mal assortis. (Andrea Del Lungo dans son livre sur *l'incipit* a bien souligné l'écart que représente Augustine par rapport à son monde, 236).

C'est le portrait qui renforce l'enchaînement avec le début. Le premier paragraphe de la nouvelle détaille la signification zoologique et archéologique de la maison bourgeoise du marchand, objet de la gaieté de l'aristocratique Théodore. La maison s'oppose aux lieux aristocratiques où Augustine vivra après son mariage et surtout aux salons élégants et aux boudoirs luxueux de la maîtresse de son mari, la duchesse de Carigliano. Les paragraphes qui suivent le premier, sur lesquels le titre attire l'attention, décrivent l'enseigne grotesque et singulière de la boutique, qui montre un chat qui joue à la pelote (jeu aristocratique interdit aux roturiers). Dans la juxtaposition ironique de cette enseigne avec le portrait d'Augustine, montré au Salon, nous trouvons le sens général ou la finalité de la nouvelle : les marchands ont autant tort de prendre des airs aristocratiques qu'Augustine d'épouser Théodore. Le symbolisme de l'enseigne enchaîne le début à la clôture de l'histoire. Quand nous lisons que de telles enseignes « sont les tableaux *morts* de vivants tableaux à l'aide desquels nos espiègles ancêtres avaient réussi à amener les chalands dans leurs maisons » (1 : 41 ; je souligne), nous sommes sans le savoir très proches de l'autre portrait, celui d'Augustine, dont la destruction est la figure métonymique de sa mort, la seule façon de la comprendre. L'abîme entre les deux mondes, où sombre Augustine, est le *topos* principal du début archéologique ; si sa mort n'est pas racontée en toutes lettres dans les dernières pages de la composition du passé, c'est que l'histoire elle-même aurait sombré dans l'abîme. Le rapport entre les deux tableaux symboliques, seule explication de la fin d'Augustine, construit le sens de cette nouvelle.

Voici la clôture des *Secrets de la princesse de Cadignan* : « Depuis ce jour [qui est le jour du premier baiser], il n'a plus été question de la princesse de Cadignan, ni de d'Arthez » (6 : 1004). Or, il avait précisément été question de la princesse pendant toute sa vie de scandale, ce que la première phrase de la nouvelle annonçait elliptiquement ainsi : « Après les désastres de la révolution de Juillet qui détruisit plusieurs fortunes aristocratiques soutenues par la Cour, Mme la princesse de Cadignan eut l'habileté de mettre sur le compte des événements politiques la ruine complète due à ses prodigalités » (6 : 949). Ses prodigalités et ses amours sont le sujet du passé composé, qui relate l'histoire de sa célébrité douteuse et que la princesse s'efforce de cacher par des inventions savoureuses. La fonction du début est d'expliquer historiquement et sociologiquement comment on pouvait ne pas

connaître Diane de Maufrigneuse, devenue la princesse de Cadignan après 1830 : « Cette femme, si célèbre sous son premier nom de duchesse de Maufrigneuse, prit alors sagement le parti de vivre dans une profonde retraite, et voulut se faire oublier » (6 : 949) ; quand à la fin le narrateur demande : « Est-ce un dénouement? Oui, pour les gens d'esprit; non, pour ceux qui veulent tout savoir » (6 : 1005), c'est une reprise de ce thème de la célébrité cachée. Les gens d'esprit comprendront que l'absence de d'Arthez de la chambre et la rareté de ses publications signifient l'amour vrai dans la villa suisse, alors que ceux qui veulent les détails, les « curieux forcenés » selon Claude-Edmonde Magny (234), ne sauront jamais, parce qu'il leur manque les détails, si d'Arthez a compris pourquoi la princesse est célèbre. La possibilité de se cacher grâce aux événements politiques correspond à la possibilité du bonheur en Suisse, de sorte que la fin accomplit explicitement ce que *l'incipit* permet.

Dans la nouvelle *Pierre Grassou*, le médiocre peintre Grassou représente la montée de la bourgeoisie commerciale après 1830, alors que le pouvoir à la fois aristocratique et artistique est en déclin. Ce sont les principaux motifs de *l'incipit* : « Depuis 1830, le Salon n'existe plus », dit Balzac dans l'ouverture ; « Une seconde fois, le Louvre a été pris d'assaut par le peuple des artistes, qui s'y est maintenu » (6 : 1091). Au lieu d'une société d'élite, des honneurs, de la couronne et des discussions passionnées du monde artistique, aujourd'hui c'est la foule, l'émeute et le bazar, selon les termes de cette ouverture. Cette opposition entre art et marchandise, entre élite et foule, est maintenue du début à la fin et fait le fond de toile de cette peinture d'une médiocrité arrivée au faîte du succès. Quant à la clôture narrative, qui a lieu au présent historique en 1839, son sujet est le merveilleux destin des classes moyennes : « Pierre Grassou ne sort pas d'un cercle bourgeois où il est considéré comme un des plus grands artistes de l'époque » (6 : 1111). Dans la longue liste de ses accomplissements et de ses honneurs se trouve la commande d'une bataille pour le musée de Versailles, autre lieu iconique, comme le Louvre, de l'aristocratie d'ancien régime, mais la raison bourgeoise de son succès est l'argent qu'il gagne, comme il est dit explicitement. Quelle consolation pour cet autre « artiste bourgeois » qu'est Balzac, grand copieur et peintre ! Cette fin enchaînée au début réalise pleinement le succès du pouvoir bourgeois annoncé au début.

Dans *El Verdugo*, le marquis de Léganès est forcé d'exécuter sa propre famille dans le plus horrible exemple d'un arrangement entre la défense et l'accusation dans toute la littérature. Le roi d'Espagne lui donne alors le nom d'El Verdugo, le Bourreau, comme titre de noblesse, et cette identification avec le titre de la nouvelle n'a lieu que dans les derniers paragraphes, qui sont au temps présent. Ce nom désigne la condition désormais permanente et indépassable du malheureux

marquis, dramatisant éternellement l'horreur qu'il a soufferte. Malgré ses titres (de noblesse), mais, dirait-on, à cause de ce titre (de la nouvelle), « il est dévoré par le chagrin, il vit solitaire et se montre rarement. Accablé sous le fardeau de son admirable forfait, il semble attendre avec impatience que la naissance d'un second fils lui donne le droit de rejoindre les ombres qui l'accompagnent incessamment » (10 : 1143). Il fallait le verbe au présent pour communiquer l'impatience de ce suicide en suspens. Pour atteindre au nom que lui donne le titre de la nouvelle, il fallait que Léganès ne meure pas à l'intérieur du récit, qu'il n'ait pas la mort noble et tragique de sa famille. La fin s'enchaîne donc au titre de la nouvelle. L'enchaînement se fait sentir dans la logique narrative qui est en même temps une logique militaire : cette exécution de la famille des grands d'Espagne dans la dernière scène racontée correspond au massacre des troupes françaises occupantes dans la première scène de la nouvelle, vengeance militaire ou représailles parfaitement dans la logique du général cruel qui ordonne l'exécution de la famille du marquis.

Dans les romans-mémoires du dix-huitième siècle, divers types d'enchaînements lient début et fin. Les ouvertures annoncent souvent les intentions du narrateur et donnent un résumé de l'histoire (comme dans *Manon Lescaut*), tout en guidant l'interprétation (*Les Liaisons dangereuses*), ou un récit enchâssé avance jusqu'à ce que soient réunies les conditions permettant sa narration (*Paul et Virginie*). Ces structures rhétoriques s'opposent à celles des fins à rallonge, qui permettent ou invitent à des continuations quand l'œuvre plaît au public, donnant lieu à des fins à porte ouverte, au pied levé, aux pierres d'attente, stratégies de terminaison qui démentent les programmes d'ouverture et trahissent un refus fondamental de la clôture. Car l'étude de ces romans est intéressante précisément parce que la fin est « gagnée » sur une menaçante possibilité de continuation *ad infinitum* : les auteurs de romans-mémoires ne savent souvent pas encore où va aboutir leur récit au moment de commencer à écrire. Face à cette caractéristique, les trois romans mentionnés imposent leur enchaînement forgé comme une composition d'autant plus serrée.

Manon Lescaut est le produit d'une telle pratique de la publication. Ce roman de l'Abbé Prévost paraît d'abord en 1731 comme septième tome des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* ; il est ensuite publié en volume en 1753. Ce lien avec le livre enchâssant motive un « Avis de l'auteur des *Mémoires d'un homme de qualité* » où Prévost s'efforce de justifier la présence d'une histoire scandaleuse parmi les mémoires d'un homme aussi vertueux que Renoncourt : « Si le public a trouvé quelque chose d'agréable et d'intéressant dans l'histoire de ma vie, j'ose lui promettre qu'il ne sera pas moins satisfait de cette addition. Il verra, dans la conduite de M. des Grieux, un exemple terrible de la force des passions » (25). L'auteur adopte un précepte très répandu : c'est rendre « un

service considérable au public que de l'instruire en l'amusant » ; le livre sera plaisant tout en servant « à l'instruction des mœurs ». Une fin vertueuse est déjà inscrite dans les fonctions morales de ce texte liminaire : la mauvaise conduite ne sera pas récompensée – a-t-on besoin de le dire ?

Et pourtant, si *Manon Lescaut* démontre quelque chose, c'est que l'amour profane l'emporte sur l'amour sacré ou même sur la conduite morale, et que le plaisir de posséder une belle maîtresse explique la moralité douteuse du héros. Mais il faut encore une page et demie à l'Homme de qualité pour soutenir, dans l'Avis, que « L'ouvrage entier est un traité de morale, réduit agréablement en exercice » (27), de sorte que tout le milieu du roman est en conflit avec la fonction morale que l'Avis assigne au récit (ce qui n'est pas pour surprendre). Par conséquent, le début met l'accent sur la raison morale et la fin l'accomplit de la façon la plus ordinaire en faisant d'abord mourir l'héroïne. N'ayant plus rien pour le distraire de la vertu, des Grieux peut retourner à une vie d'honnête homme. Il se rappelle « des idées dignes de ma naissance et de mon éducation » ; il se livre « entièrement aux inspirations de l'honneur » ; il est « résolu de retourner dans ma patrie pour y réparer, par une vie sage et réglée, le scandale de ma conduite » (190-191). Les « semences de vertu » que Tiberge avait jetées dans son cœur commencent à porter fruit aux dernières pages, et, en considérant que depuis 158 pages il est assis au Lion d'Or à Calais en train de raconter à l'Homme de qualité les malheurs, les souffrances, les transgressions et les faiblesses honteuses qui constituent tout le milieu entre début et fin, toute la narration de sa vie, la dernière phrase l'amène aussi près que possible vers le chemin du retour au sein de sa famille.

Sans décrire en détail la clôture bien connue des *Liaisons dangereuses*, rappelons qu'elle est suivie d'une « Note de l'Éditeur » qui rouvre le texte – cas de réouverture très clair – en suggérant des continuations. Cette fermeture avec réouverture reproduit la stratégie narrative du début. Deux textes liminaires, l' « Avertissement de l'éditeur » et la « Préface du rédacteur », tous deux écrits apparemment par Laclos lui-même, s'opposent l'un à l'autre. Ces deux documents (« pièges » disait Del Lungo, 64) établissent ce que Saïd appelait les « règles de pertinence » ou « l'autorité » qui déterminent l'admissible ou dénoncent l'inadmissible (Saïd 16). L'Avertissement de l'éditeur s'appuie sur des règles de genre qui deviennent rapidement des règles sociales. Alors que le « rédacteur » prétend avoir mis en ordre une correspondance volumineuse qui lui est tombée entre les mains, l' « éditeur » a déjà affirmé son intention de « prévenir le public, que, malgré le titre de cet ouvrage et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman » (24). Il ajoute que son auteur aurait détruit de sa propre main toute vraisemblance en imaginant des personnages « de si mauvaises mœurs,

qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle . . . où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées ». Cet ironique éditeur conclut par un raisonnement sans réplique : c'est qu'on ne voit pas, aujourd'hui, « de demoiselle, avec soixante mille livres de rente, se faire religieuse, ni de présidente, jeune et jolie, mourir de chagrin » (25). Ce sont en effet deux des destins qui bouclent la clôture ; ce même éditeur qui a l'autorité et l'audace de dire au début que la fin est impossible reviendra dans la note ultime pour dénier la clôture en disant que des raisons privées « nous forcent de nous *arrêter* ici » (456 ; je souligne) – ce qui n'est pas le verbe de la clôture mais celui de l'interruption apparemment arbitraire. Et de refuser « la suite des aventures de mademoiselle de Volanges » et « les sinistres événements qui ont comblé les malheurs ou achevé la punition de madame de Merteuil » – laquelle punition était certainement un des événements les plus déterminants de la clôture. La clôture narrative a été donnée et puis reprise. Reste la question de l'autorité. La note implique que si « le goût du public » s'y prête, une continuation permettra un jour de « compléter cet ouvrage ». Ces mots qui rappellent directement ceux de l'Avertissement de l'éditeur replacent le livre dans la tradition des romans à séquence, publiés en série pour satisfaire au lectorat enthousiaste.

Une autre structure d'enchaînement que j'évoquerai rapidement est celle de *Paul et Virginie*. En voici la phrase d'*incipit* : « Sur le côté oriental de la montagne qui s'élève derrière le Port-Louis de l'Ile-de-France, on voit, dans un terrain jadis cultivé, les ruines de deux petites cabanes » (91). Dans ce début sont recensés les objets et les sites géographiques, comme les deux cabanes en ruines, la baie du Tombeau et le cap Malheureux, qui restent pour témoigner de la mort de Virginie et pour déclencher l'histoire qu'un vieillard noble et simple raconte à l'auteur. C'est une forme connue : l'initiation de la fin se trouve, au niveau du discours, dans ce début et détermine tout le sens du récit ; la structure est circulaire. Plus exactement, la fin déclenche le début, car l'auteur demande, « Mon père, . . . pourriez-vous m'apprendre à qui ont appartenu ces deux cabanes ? » (92). Le vieillard s'étant assuré de son narrataire (l'auteur lui dit : « croyez que l'homme même le plus dépravé par les préjugés du monde aime à entendre parler du bonheur que donnent la nature et la vertu », 93) se lance dans un récit linéaire et chronologique avec la fin tragique que l'on connaît. Sans cette fin tragique, il n'y aurait pas eu de baie du Tombeau ni de cap Malheureux, ni de récit provoqué par ces noms donnés par le peuple « qui éterniseront la perte de Virginie » (198). De la mort de Virginie s'ensuivent toutes les autres, toutes motivées de diverses façons mais présentées comme la conséquence de la perte de Virginie – les morts de Paul, des deux mères, des domestiques et du chien, d'où les cabanes en ruines. À aucun moment de la narration du vieillard ne peut-on s'attendre à un résultat différent, même quand la

Nature et la Vertu conspirent si bien pour transformer la retraite des deux mères en Eden terrestre, en renversant le mal auquel la société avait condamné les deux femmes. À chaque moment, l'auditeur fidèle se trouve obligé d'anticiper le désastre : cette fin s'inscrit dans le début².

Le troisième moment, à confronter aux deux autres, concerne le roman après la deuxième guerre mondiale. Dans ces soixante années, la fiction française passe par plusieurs étapes nettement délimitées quant aux formes, et la construction « début-et-fin » est plus difficile à catégoriser. J'en veux pour preuve l'étude sur *La Jalousie* de Robbe-Grillet par Frédérique Chevillot : tout en notant de nombreux enchaînements entre zone initiale et zone clausulaire, elle en souligne l'apparence répétitive et infinie : le roman se termine où il a commencé (Chevillot 69-88). Je renvoie aussi à Andrea Del Lungo, qui a montré comment un écrivain moderne peut subvertir l'ouverture (Del Lungo 194). Le Nouveau Roman abandonne la chronologie linéaire, trouble le réalisme auquel le lecteur est habitué, rejette l'idée du personnage et en général ignore la création d'un univers mimétique. Dans une telle structure, le refus des débuts purs correspond à des fins incertaines. Bernard Le Gros postule que « le romancier d'aujourd'hui est mal à l'aise dans son rôle de démiurge, capable de sonder les reins et les cœurs de ses personnages, de connaître leurs moindres motivations et d'expliquer rationnellement leurs actes. De la part du lecteur ce serait le refus de croire que ces personnages puissent avoir la netteté d'une photo anthropométrique ; il a entendu parler de Freud et s'intéresse au non-dit, au hasard apparent des conduites [...] par souci de réalisme, il ne veut plus que la fiction lui offre une image différente de la réalité. L'auteur peut donc laisser des blancs dans son récit et attendre du lecteur qu'il les remplisse à sa manière » (Le Gros 138). Le lecteur remplit sans difficulté les blancs de *La Jalousie* et obtient ainsi une histoire avec un début, un milieu et une fin : on peut redire l'intrigue sous forme de sommaire cohérent. C'est aussi le lecteur qui enchaîne début et fin, car le roman ne commence pas au début de l'intrigue et ne s'arrête pas quand l'intrigue se termine. Le début du dernier chapitre de *La Jalousie* rappelle l'ouverture du roman, dont la précision du détail établit le moment d'ouverture en pleine après-midi. Ouverture et clôture montrent la même scène : le mari espionne A... à partir de la terrasse ; les mots d'ouverture du dernier chapitre répètent ceux du premier, avec une progression significative : « Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse » (9) ; « Maintenant l'ombre du pilier se projette sur les dalles, en travers de cette partie centrale de la terrasse, devant la chambre à coucher » (210). Ces mots fixent l'heure de façon « astronomique », et pendant le dernier chapitre, l'ombre

² Jean-Michel Racault, en comparant prologue et épilogue, trouve que la mort de Virginie la fait accéder à la vie éternelle, avec Paul et tous les autres, proposant ainsi une interprétation du roman allant à l'encontre du pessimisme apparent de son dénouement. On trouve dans son article des précisions utiles sur la géographie, le site ou décor de la narration.

continue à s'allonger jusqu'à ce que le soleil couché l'efface tout à fait. Dans un paragraphe avant le dernier, il fait noir – six heures et demie dans les tropiques. Ce mouvement clôtural apporte l'apaisement en dépit de la crise d'incertitude qui occupe les chapitres six et sept. Le fait que cette scène du chapitre neuf se situerait quelque part dans le milieu plus ou moins confus de l'intrigue, si on la récrivait dans l'ordre chronologique, oblige le lecteur de forger l'enchaînement du début avec la fin s'il veut voir le début du livre mener à une fin.

Les Choses de Georges Perec s'ouvrent sur un chapitre entier au temps conditionnel du verbe et se closent sur le temps futur. Voici les premières phrases : « L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient » (9). Le conditionnel, très inhabituel, instaure au début une « promenade » des temps des verbes à travers le roman, qui mènent inexorablement au futur, de même que les événements du roman mènent inexorablement ses personnages vers leur avenir moins que lumineux. Saïd avait souligné le « besoin primordial de la certitude au début par-dessus le sentiment de la fin » ; « sans un sentiment de début », disait-il peut-être inutilement, « rien ne peut vraiment se faire, encore moins finir » (Saïd 49-50). Or, le conditionnel n'est pas le temps de la certitude mais plutôt celui d'un sentiment de commencement provisoire, de même que le couple Jérôme et Sylvie ne peut qu'espérer, au conditionnel, vivre dans un appartement idéal, sujet de tout le premier chapitre. L'épilogue entièrement au temps futur empreint la fin d'un sentiment d'incertitude aussi : malgré l'histoire racontée entre le début et la fin, une histoire des années soixante, Jérôme et Sylvie ne seront pas arrivés, et n'arriveront jamais, à leur vie de rêve. C'est au temps toujours futur que s'écrivent les paragraphes sur leurs postes bien payants à Bordeaux, et bien qu'on les voie dans le train qui les y amène, la dernière phrase est toujours au futur : « Mais le repas qu'on leur servira sera franchement insipide » (158). Il est vrai que cette phrase est suivie d'une citation en paratexte de Karl Marx qui tourne en dérision toute l'entreprise d'accomplir un résultat quelconque à travers une vérité : « la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat ». Aucun résultat ici. Le conditionnel du début autorise paradoxalement le futur de la fin et répond à ce « vice de l'*incipit* » que Julien Gracq a relevé, sa qualité nécessairement arbitraire (Gracq 116). La satire sociale va continuer car la téléologie du récit se déclenche dans un début obscurci (Workman 261).

Pour conclure, je voudrais rappeler l'exemple du *Livre brisé* de Serge Doubrovsky, inventeur du terme de l'autofiction. La fin qui devait s'enchaîner au début de ce roman de 1989 devient impossible à cause de la mort d'Ilse, la femme réelle de Doubrovsky ; à sa place, pour mettre le point final, la citation intégrale du poème de Victor Hugo, « Demain, dès l'aube », nous parle de l'enfant qu'Ilse n'a jamais pu avoir

et de la femme-enfant que Serge a perdue, tout en rappelant les souvenirs de jeunesse du héros (lectures dramatiques de Hugo et d'autres poètes), souvenirs dont la perte était précisément le thème du chapitre d'ouverture, « Trou de mémoire ». L'événement qui brise la structure en a fait un livre à sensation (« livre monstre », disait-on à l'époque de sa publication), dont on a commenté les rapports intimes avec la vie réelle, mais on a peu remarqué que Doubrovsky avait donné à son livre une forme romanesque construite et régulière qui n'a rien à voir avec le chaos de la vie. L'intention et la méthode, pour reprendre les termes d'Edward Saïd, étaient nettes : les deux premiers chapitres établissaient le thème global et la démarche principale qui devaient gouverner la structure du livre entier. « Trou de mémoire » et « De trou en trou » nous montrent Serge se rappelant les événements de son passé, à partir du jour de la Victoire, et s'interrogeant sur les faits et les dates, et surtout les femmes, dont il ne peut se souvenir exactement – notamment, avec qui avait-il d'abord fait l'amour ? Le présent fait irruption au troisième chapitre, « Roman conjugal », qui met en scène la femme de l'écrivain, Ilse, plutôt furieuse du train que prend son roman et qui demande qu'il écrive sur leur couple. Ainsi s'instaure la structure alternante ; la composition est faite de deux séries distinctes, l'une aux chapitres 1, 2, 4, 6, 8, 10 et 12 dont le sujet est Serge avec sa quête de la maîtrise et sa lecture de Sartre, l'autre avec les chapitres 3, 5, 7, 9, 11 et 13, dessinant l'histoire de plus en plus intime d'Ilse. Dans chaque série, le récit s'enchaîne exactement d'un chapitre à l'autre, donnant à l'alternance des deux séries la plus grande évidence.

Quand la mort d'Ilse brise cette composition aux trois-quarts de sa longueur, l'écriture reprend autrement, et la fin qui devait combiner les deux séries comme dans un mariage heureux doit être abandonnée. Il n'y a plus aucune possibilité de fin, dirait-on. Serge est obligé de raconter la mort et l'enterrement de sa femme et il s'efforce en même temps d'écrire les parties de son livre qu'il avait prévues, mais ayant abandonné la méthode de composition qui en gouvernait la structure, il se voit perdre peu à peu l'autorité qu'il proclamait en tant qu'auteur dans les chapitres d'ouverture. L'abandon de sa plume au grand poète Hugo paraît comme la seule façon de faire cesser le livre brisé.

Saïd nous rappelle que l'être humain a un besoin émotif et imaginaire d'unité qui le pousse à faire de l'ordre : « Très souvent, surtout quand la recherche d'un début se poursuit dans un cadre moral et imaginaire, le début implique la fin – ou plus exactement, la fin y est implicite » (Saïd 41). J'ai l'impression que l'implication caractérise bien moins les débuts de roman des cinquante dernières années.

BIBLIOGRAPHIE

Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.

Bernardin de Saint-Pierre. *Paul et Virginie*. Paris, Flammarion, 1992.

Chevillot, Frédérique. *La réouverture du texte: Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénabou, Hébert*. Stanford, Anma Libri, 1993.

Del Lungo, Andrea. *L'Incipit romanesque*. Paris, Seuil, 2003.

Dobrovsky, Serge. *Le Livre brisé*. Paris, Grasset, 1989.

DuPlessis, Rachel Blau. « Endings and Contradictions ». *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. Brian Richardson. Columbus, The Ohio State University Press, 2002, 282-299.

Gracq, Julien. *En lisant en écrivant*. Paris, Corti, 1980, 1986.

Laclos, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris, Pocket classiques, 1989.

Larroux, Guy. « Mise en cadre et clausularité ». *Poétique*, 98, 1994, 247-53.

Le Gros, Bernard. « À toutes fins utiles ». *Fins de romans. Aspects de la conclusion dans la littérature anglaise*. Caen, Presses de l'université de Caen, 1993, 133-139.

Magny, Claude-Edmond. Préface aux *Secrets de la Princesse de Cadignan*. *L'œuvre de Balzac*. T. 8, 233-261. Paris, Club français du livre, 1962-1964.

Miller, D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1981.

Perec, Georges. *Les choses. Une histoire des années soixante*. Paris, Julliard, 1965 ; Pocket, 2002.

Prévost, Antoine-François. *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris, Pocket classiques, 1990.

Rabinowitz, Peter. « Reading Beginnings and Endings ». *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. Brian Richardson. Columbus, The Ohio State University Press, 2002, 300-313.

Racault, Jean-Michel. « Ouverture et clôture dans *Paul et Virginie*. Essai d'analyse comparative des séquences initiale et finale ». *Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*. Textes réunis par Jean-Michel Racault. Publications de l'Université de la Réunion. Paris, Didier, 1986, 83-102.

Robbe-Grillet, Alain. *La Jalousie*. Paris, Minuit, 1957.

Saïd, Edward. *Beginnings. Intention and Method*. New York, Basic Books, 1975.

Stanzel, Franz K. « Consonant and Dissonant Closure in *Death in Venice* and *The Dead* ». *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*. Ed. Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey, and Maria Tatar. Princeton, Princeton University Press, 1992, 112-23.

Workman, Mark E. « Obscured Beginnings in Personal Narratives of Sexual Jealousy and Trauma ». *Narrative* 12, 2004, 249-262.

PLAN

AUTEUR

Armine Kotin Mortimer

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : armine@uiuc.edu