

Entre délitement et recomposition : l'informe rétivien

Pierre Hartmann

Il y a au moins deux façons de comprendre *l'informe*, selon que l'on insiste sur le préfixe négatif qui ouvre le terme ou que l'on tend inversement à l'effacer. Lorsque dans une célèbre page programmatique Diderot prétend que « la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage », on comprend certes qu'il en veut à toute une conception de la poésie ou de la littérature qu'il tient pour caduque, et dont les maîtres mots sont « le poli » et le « civilisé », soit cette prépondérance de la belle forme par quoi « tout s'affaiblit en s'adoucissant ¹ » ; mais on perçoit également que la force quasi performative qui sourd de sa proposition l'inscrit d'emblée dans un autre registre que celui de la critique ; il n'est que de lire le paragraphe suivant, qui conjugue l'analyse à l'hypotypose, pour comprendre que les catégories poétiques qu'il promet sur le mode polémique sont déjà dotées par lui d'une valeur absolue, qu'elles sont grosses d'une positivité dont la prochaine éclosion fera oublier leur statut initialement provocant et iconoclaste. On peut ainsi faire résonner l'informe dans ses valeurs propres, fussent-elles seulement en gestation dans ces temps où s'élabore au plan européen la nouvelle *esthétique du sublime*², ou privilégier *a contrario* son impact négatif : le délitement des formes, l'incapacité à maintenir ou à réinventer cette ordonnance formelle des mots et des choses par quoi se signalent décidément la littérature et l'art classiques. La question qui se pose alors paraît relever du pur jugement

1. *De la Poésie dramatique* (XVIII).

2. Le fameux essai de Burke, qui précède d'une année seulement le traité diderotien, fait déjà de *l'informe*, au moins implicitement, l'une des composantes de l'expérience sublime.

esthétique: à partir de quand, où, chez quels auteurs l'informe perd-il sa connotation négative pour accéder à une pleine positivité? Question que l'on peut encore formuler dans le registre de l'évolution, du point de passage, voire d'une dialectique qui ferait de l'informe le moment négatif d'un processus aboutissant non seulement à la création de formes neuves s'engendrant dans la souffrance du négatif et le travail de l'idée, mais au rétablissement de cet *idéal* ou *idéalité* qui constitue aux yeux de Hegel l'essence même de l'œuvre artistique. On sent bien que je ne fais là qu'effleurer des questions qui engagent toute une philosophie de l'art dont il n'est pas question de débattre dans le cadre de cet article consacré à Rétif, mais qui constituent comme la toile de fond obligée de plus modestes analyses.

Il n'est certes pas difficile de montrer en quoi un auteur tel que Rétif de la Bretonne participe de cette ambivalence du jugement esthétique. Tenu par les uns comme « le Rousseau du ruisseau » (entre autres épithètes dépréciatives), il n'en est pas moins considéré par d'autres comme un génie fécond, un inventeur puissant, l'un de ces passeurs indispensables à tout renouvellement esthétique. Le fait est que l'œuvre de Rétif semble faite tout à loisir, c'est du moins ce que je m'efforcerai de montrer, pour illustrer le thème de la dissolution des formes littéraires dans le dernier tiers du XVIII^e siècle; le fait est aussi que certaines de ses œuvres ont inspiré les générations à venir, tant du côté des feuilletonistes (Ponson du Terrail) que de la grande littérature (Balzac, Nerval). Sans doute peut-on arguer, avant tout examen approfondi, qu'une telle ambivalence peut s'expliquer par l'évidente disparité de l'œuvre, où voisinent des ouvrages marquants et des productions qu'il n'est pas indispensable de tirer de l'oubli où elles sommeillent. Mais avant de songer à émettre un quelconque jugement de valeur sur la production rétivienne, il importe de montrer en quoi elle permet de poser avec une acuité toute particulière la question de l'informe en littérature. C'est à cette démonstration préalable que je consacrerai la majeure partie de cet article, en essayant de repérer les marques de l'informe dans des strates différenciées du texte rétivien, des plus extérieures aux plus intimes; et en faisant le pari que d'un tel parcours devraient presque spontanément surgir des embryons de réponse à la question essentiellement évanescence de l'informe.

La première de ces strates, la plus extérieure donc, est constituée par la pratique rétivienne de l'écriture. Ce qui frappe à cet égard, c'est l'abondance et le disparate de la production: les deux cents volumes de

Rétif sont célèbres, non moins que l'hétérogénéité de leur contenu et l'incongruité néologique de certains de leurs titres. C'est que Rétif est fondamentalement, à l'instar de son ami Mercier, ce qu'il est convenu d'appeler un *polygraphe*. Or la polygraphie prédispose évidemment à l'informe : un écrivain polygraphe s'adonne à des genres multiples et court plus qu'un autre le risque de perdre le souci de la forme et des exigences propres aux genres littéraires tels qu'ils ont été codifiés par la tradition. À cette remarque générale, on peut certes opposer des exemples contraires : à bien des égards, Voltaire est un polygraphe ; mais sa polygraphie est surtout un effet de sa conception militante de l'écrivain, voire de l'éditeur clandestin ; elle lui fait écrire toutes sortes de textes de circonstance, les modifier, les réunir pour les besoins de la cause et jouer en toute occasion d'autorités auctoriales fictives ou controuvées, qui ne servent pas seulement à mettre sa personne à l'abri, mais à protéger sa réputation proprement littéraire. Jamais la polygraphie de Voltaire n'entame sa claire conscience de l'existence et de la spécificité des genres littéraires, de la forme contraignante desquels il se veut au contraire le gardien vétilleux. C'est pourquoi il excelle dans les genres canoniques, comme la tragédie, ou s'impose comme le maître incontesté d'un genre réputé mineur mais abondamment pratiqué en son temps, tel le conte philosophique. Rien de tel chez Rétif de la Bretonne, dont la pratique révèle inversement une constante transgression de ces spécificités génériques qu'un Marmontel s'emploie au même instant à redéfinir. Qu'une telle transgression soit spontanée chez un autodidacte, qu'elle relève davantage d'une pratique sauvage de l'écriture que de cette stratégie savante et concertée qui ne fait écrire à Diderot que des textes délibérément *monstrueux*, c'est ce dont il n'est guère permis de douter. Aussi convient-il de prendre comme autant de justifications *post festum* les multiples déclarations de guerre adressées par Rétif aux « puristes », terme lui-même ambivalent sous sa plume puisqu'il désigne aussi bien les partisans de la décence que ceux du bon goût, ceux qui préfèrent ignorer les abîmes du cœur humain et l'incandescence de la chair autant que ceux (et ce sont évidemment les mêmes...), qui s'abritent derrière les règles intangibles de la grammaire et la hiérarchie formelle des genres. Mais il est temps de donner quelques exemples de cette transgression générique favorisée par la polygraphie.

○ Pour partir du plus général, constatons d'abord que l'œuvre de Rétif se déploie principalement sur deux versants : théorique et narratif. Rétif

est à la fois auteur prolifique de récits (romans ou recueils de nouvelles) et d'œuvres théoriques à prétention didactique ou réformatrice. Or la cohabitation de ces deux types d'écriture est chez lui une constante; quoiqu'il n'ait nullement le monopole du phénomène et que le mélange du romanesque et du pédagogique soit fréquent en son temps (*l'Émile* est un traité doublé d'une esquisse romanesque), cette pratique excède largement dans son cas ce qu'on peut occasionnellement rencontrer ailleurs. C'est ainsi que des romans en quatre volumes comme *Adèle de Comm**** (1772) ou *Le Nouvel Abeilard* (1778) sont farcis de développements didactiques aux proportions démesurées. Dans la première de ces œuvres, une section intitulée « Entretiens du comte d'Ol*** avec M^{lle} de Comm*** » ne comporte pas moins de cent pages et se présente tout uniment comme un catalogue raisonné des grands auteurs à connaître, de l'Antiquité à l'époque contemporaine. Il ne serait au demeurant guère pertinent de sonder la cohérence des choix qu'il y effectue, tant il est évident qu'il s'agit pour l'autodidacte de faire masse, et pour l'auteur en quête de reconnaissance de témoigner de l'ampleur d'une culture que son humble origine pouvait rendre douteuse. Reste que l'insertion incongrue de cette immense pièce rapportée dans le tissu d'un roman sentimental déjà suffisamment lâche achève d'en détruire la cohésion formelle. Elle atteste par ailleurs une méconnaissance foncière des règles inhérentes à la forme épistolaire, puisque ces doctes « entretiens » entre promis (!) se voient aussitôt retranscrits à l'usage du père absent mais surplombant par une fille aussi docile qu'infatigable. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner cette pulsion pédagogique, voire *paidéique*, qui traverse l'ensemble de l'œuvre rétifienne, et sur laquelle Pierre Testud a sans doute dit l'essentiel³. Contentons-nous dès à présent de remarquer qu'elle a pour effet tout à la fois de plomber le discours narratif, d'altérer les choix formels initiaux et de brouiller l'identification générique de l'œuvre. D'autres exemples ne pourront qu'aboutir à une conclusion analogue.

C'est si je ne m'abuse dans *Le Nouvel Abeilard*, dont j'aurai encore à traiter plus bas sous un angle différent, que Rétif inaugure sa pratique des leçons théoriques insérées dans la narration ou lui faisant suite. C'est là du moins qu'il se croit pour la première fois autorisé à développer ses

3. Dans son ouvrage pionnier sur *Rétif de la Bretonne et la création littéraire* (Droz, 1977), au chapitre II, 1 notamment.

extravagantes théories physiques, qui trouveront de nombreux prolongements dans ses œuvres ultérieures. Dans la *Découverte australe ou le Dédale français* (1781), le lecteur découvre avec stupéfaction que le roman est complété de plusieurs appendices dont la plus longue est chargée de développer sur un mode sérieux et didactique les théories physiques prêtées par l'auteur à ses personnages de fantaisie (en l'occurrence, les Mégapatagons); un peu comme si le récit des *Voyages de Gulliver* était non seulement entrelardé mais suivi d'un exposé complet de la *Weltanschauung*, reprise à son compte et avalisée par leur inventeur! Le moins que l'on puisse dire à cet égard est que la forme devenue canonique du récit de voyages imaginaires s'en trouve altérée, et ce d'autant plus surprenante façon que Rétif s'est ingénié pour une fois et avec un certain bonheur à s'y conformer de la première à la dernière ligne de sa narration; de sorte que les aspects humoristiques qui par exception tiennent son œuvre à distance s'en trouvent eux-mêmes rétrospectivement dépourvus de cohérence et privés de sens. Comme on sait, le procédé est repris sous une forme aggravée dans *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé* (1797), où les dix sections (ou « époques ») composant l'autobiographie *stricto sensu* sont suivis d'une *Physique de Monsieur Nicolas* où s'exposent à découvert et sur près d'un millier de pages (⁴) la pensée métaphysique et les doctrines politiques de Rétif. De façon générale, le romancier comme l'(auto)biographe procède par adjonction, au noyau narratif de ses œuvres, de masses textuelles hétéroclites: les paratextes prolifèrent, n'entretenant parfois qu'un rapport assez lâche avec le corps du texte, gagnant progressivement en poids et en longueur, jusqu'à constituer des œuvres quasi autonomes. À la *Découverte australe* s'ajoutent non seulement d'abondantes « Cosmogénies », mais encore la volumineuse *Lettre d'un singe* qui étend à l'ordre animal et à l'espèce simiesque les procédés de distanciation critique que le roman des Lumières avait jusque-là réservés aux sauvages ou aux voyageurs en provenance de contrées exotiques. Quant à la déjà volumineuse autobiographie, elle

4. Dans l'édition Pauvert (1959). Il faut prendre garde au fait que le lecteur contemporain est rarement mis en présence de la totalité d'une œuvre telle qu'elle a été conçue par Rétif: les éditions récentes de la *Découverte australe* s'en tiennent à la partie narrative de l'œuvre, et même l'édition critique de *Monsieur Nicolas*, due à Pierre Testud pour la Bibliothèque de la Pléiade (1989) fait l'impasse sur la volumineuse *Physique*. Aussi l'informe rétivien n'apparaît-il dans toute son ampleur et dans toutes ses manifestations qu'au lecteur des éditions originales, rendues accessibles par les éditions Slatkine.

n'est pas seulement suivie de la *Physique*, mais de tout un appareil paratextuel comprenant entre autres *Mon calendrier* (150 pages dans l'édition de la Pléiade), *Mes ouvrages* (plus de 100 pages) à quoi s'ajoutent une série de cinq *Juvénales* où s'exhale l'humeur satirique et vengeresse de leur auteur. La présence de ces dernières pièces alerte d'ailleurs sur une autre pratique de Rétif qui touche de près au propos qui est le nôtre : la répartition de morceaux littéraires apparentés, ou constituant même une suite ordonnée, entre plusieurs ouvrages hétérogènes. Une telle pratique obéit moins à une visée esthétique qu'à des motifs pragmatiques : Rétif est parfois comme on sait son propre éditeur, son impécuniosité permanente et son constant désir d'être publié se conjuguant alors pour lui faire saisir toutes les opportunités, fût-ce celles toutes matérielles découlant de l'importance de son stock de papier... Quoi qu'il en soit de ces motifs, ils concourent tous à un résultat similaire : loin que l'œuvre soit pensée comme une forme close sur elle-même et régie par son appartenance générique, nous la voyons en quelque sorte se dé-former sous nos yeux, devenir graduellement *informe*.

Je n'ai évoqué jusqu'ici la superposition du narratif et du théorique que comme un envahissement du premier par le second. Mais l'inverse se produit aussi bien, puisque les cinq traités de réforme connus sous le nom générique d'*Idées singulières* (les « graphes ») sont quant à eux insérés dans un contexte narratif et développés dans la forme évidemment relâchée d'un échange épistolaire. C'est qu'en esthétique comme en morale, Rétif pratique allègrement la confusion des genres. À l'empilement textuel qui signale nombre de ses œuvres s'ajoute une pratique réitérée de l'insertion disparate qui se remarque à son usage intempestif de la nouvelle, du conte et des notes infrapaginales. Ces dernières sont omniprésentes dans le texte rétifien, quelle qu'en soit la nature. Rétif est au vrai un auteur prodigieusement *interventionniste*, manifestement incapable de laisser vivre ses personnages à leur guise comme de se conformer aux exigences spécifiques d'un mode narratif déterminé ; s'il n'ignore pas toujours les contraintes que la narratologie moderne a identifiées et rassemblées sous l'étiquette de la focalisation, il s'avère le plus souvent incapable d'en tirer toutes les conséquences stylistiques. Crypto-protagoniste omniprésent dans une œuvre très largement autofictionnelle, Rétif ne cesse en outre de développer un double dialogue avec ses personnages et avec son lecteur ; dialogue souvent intrusif et péremptoire, monologue

intérieur persistant faudrait-il dire, affleurement itératif de thèmes obsédants venant à tout bout de champ interférer avec la narration et en rompre le cours, quand ce n'est pas la cohérence interne (rien on s'en doute qui évoque la subtile mise à distance pratiquée par Rousseau dans les notes infrapaginales de *La Nouvelle Héloïse*). Aussi le roman rétiviens se présente-t-il fréquemment comme un *patchwork* proliférant, un carnaval de formes. Contes et nouvelles s'y viennent loger, non moins que dans les textes théoriques voués à la pulsion réformatrice. Sans doute l'insertion de contes populaires (les « contes bleus ») se justifie-t-elle pleinement dans le cadre de l'autobiographie, dont les premières « époques » relatent une enfance paysanne nourrie de culture orale ; elle paraît beaucoup plus arbitraire dans les romans dont les personnages sont issus de la noblesse provinciale ou de la bourgeoisie parisienne. Et quoique les nouvelles possèdent souvent une fonction illustrative et pédagogique, il n'en reste pas moins qu'à une exception près envisagée ultérieurement, leur insertion concourt au délètement de cette forme romanesque que la plupart des grands romanciers du XVIII^e siècle se sont efforcés de conquérir, à l'encontre de toute une tradition vouant de longue date le roman à l'informe. Car cette prolifération anarchique de la petite forme, venant après un bon siècle d'expérimentations positives et de conquêtes avérées, ne saurait être ramenée à l'ancien usage du roman à tiroirs et de la *nouvelle exemplaire*. Contentons-nous présentement de tenir en réserve la question de son éventuel pouvoir d'innovation ou de renouvellement.

L'ensemble des phénomènes dont je viens de rendre un compte sommaire pourrait sans difficulté se ranger sous le chapiteau de la *transgression générique*. Y participe encore, à un autre niveau, le caractère largement autobiographique de l'œuvre rétivraine. La tentation permanente de l'auteur à « s'historier », pour employer le néologisme par lui-même forgé, le conduit en effet à raconter toujours la même histoire (la sienne), non sans la soumettre à d'innombrables variations. S'il est un auteur du passé à propos duquel le terme récemment inventé d'*autofiction* paraît pertinent, c'est bien Rétif de la Bretonne, auteur d'une autobiographie largement fictive et d'une longue série de fictions largement autobiographiques. Le désir de se mettre en scène dans tous les états et sous toutes les coutures conduit alors notre auteur, selon une pente naturelle chez un polygraphe, à se mettre en scène sous toutes les formes (poétiques) possibles. L'autobiographie ne cesse donc de déborder sur le roman, tandis que le roman

vire constamment à la confession pas même déguisée. En témoigne notamment un jeu onomastique constamment repris, qui s'étend des variations sur les prénoms (Nicolas, Edme, Edmond etc.) aux multiples possibilités offertes par l'anagramme et l'hétéronymie. À l'heure où l'œuvre rousseauiste, certes tardivement connue, permettrait d'envisager la spécificité d'un nouveau genre, Rétif s'ingénie au contraire à brouiller les cartes. Mais la plus surprenante de ces transgressions génériques est assurément celle qui lui fit imaginer de porter son autobiographie sur le théâtre : « publier la vie d'un homme, la mettre en drame avec une vérité qui le fait agir au lieu de parler, c'est une entreprise hardie qui n'a pas encore été tentée⁵ ». Tout en ne se voulant qu'une « esquisse » de *Monsieur Nicolas*, le *Drame de la vie* en reprend peu ou prou le plan d'ensemble en dix époques. Simplement, et conformément à l'une des seules lois du théâtre ici respectée, Rétif condense chacune de ces époques en lui donnant pour unité d'action un personnage féminin ayant joué un rôle majeur dans sa vie (ce qu'il nomme une « aventure »). D'un projet aussi « hardi » résulte en effet une œuvre hors normes, susceptible d'illustrer de la plus concrète façon la notion qui sert de fil conducteur à cette étude comme à ce volume. Qu'on en juge : près de 1400 pages dans l'édition originale s'avèrent nécessaires pour coucher sur le papier quelque dix « pièces régulières » entrelardées d'une douzaine d'« actes de scènes détachés », le tout comprenant plus de 250 personnages répartis en autant de scènes que l'année compte de jours⁶ ! L'informe résulte ici de l'énormité même de l'entreprise, non moins que de l'ignorance (délibérée ?) des lois pérennes du théâtre occidental établies par Aristote, qui institue l'unité d'action et pose par principe qu'« un grand nombre d'actions accomplies par un seul homme ne constitue en rien une action unique⁷ ». Mais l'énormité même du *Drame de la vie* m'oblige présentement à aborder la seconde section de cette étude, dans laquelle je m'interrogerai sur la valeur qu'il convient de conférer à l'informe récrivain.

5. *Le Drame de la vie* (dans l'avis au lecteur). Je cite d'après l'édition moderne du texte procurée par Jean Goldzink pour la collection du *Spectateur français* à l'Imprimerie nationale.

6. Pour une présentation de cette œuvre gigantesque dans une perspective différente mais finalement convergente avec la présente, je me permets de renvoyer à une étude antérieure, parue dans la *Revue d'histoire du théâtre* (2004, n° 1/2) : « Exhibition et clandestinité dans *Le Drame de la vie* de Rétif de la Bretonne ».

7. *Poétique*, 8. Je cite la traduction de Michel Magnien, parue au Livre de poche classique (1990).

À tous égards je l'ai dit, le *Drame de la vie* est une œuvre monstrueuse : monstrueuse aussi bien quant au narcissisme exacerbé qui la soutient (puisque l'auteur est l'unique protagoniste de l'ensemble) que relativement à l'objet « esthétique » qui en résulte ; et l'on comprendra sans peine les parenthèses entourant ce dernier terme, tant il est loisible de se demander s'il convient encore à la caractérisation d'une telle œuvre. À l'interrogation qui s'ouvre ici, il me semble que l'on peut apporter deux types de réponse : positive mais régressive, progressive mais douteuse ; et je ne parle pas ici de réponses générales et dogmatiques, mais de celles qui résultent d'un examen attentif du texte. Pour illustrer la première voie, je me permettrai de renvoyer à la conclusion d'un précédent article, consacré à l'étude de l'une des « pièces régulières » constituant l'armature du *Drame de la vie*⁸. De l'examen comparé d'un même épisode autobiographique dans ses versions narrative et dramatique, il ressort en effet deux traits principaux absents de la première et dont il faut par conséquent attribuer le bénéfice à la seconde. Le premier de ces traits consiste dans une appréciation plus nuancée et plus équitable de l'antagoniste : du fait de la substitution, à une perspective narrative autocentrée (celle du récit pathétique), de la polyphonie et de la pluri-focalisation inhérentes à l'écriture dramatique, le personnage féminin acquiert une autonomie tout à la fois morale et esthétique qui lui était précédemment refusée. Partiellement débarrassée du filtre personnel que lui imposait l'autobiographie, l'*Histoire de Sara* devient plus conforme à son intitulé : l'autobiographie passionnelle tend à la biographie objective. Ce recul de l'imposition subjective permet l'émergence du second trait annoncé plus haut, celui de la distanciation et de l'humour : paradoxalement, la dramatisation dédramatise le récit pathétique en lui offrant une forme à la faveur de laquelle émerge une conscience non plus individuelle mais sociale des destins mis en présence. Mais si un tel changement de perspective est à mettre au compte des exigences poétiques requises par le théâtre, c'est que Rétif a consenti, dans cette « pièce régulière », à se couler dans le moule de la traditionnelle comédie de mœurs ; si bien que le gain est moins obtenu par la transgression des normes esthétiques précédemment mentionnée que par une allégeance momentanée aux formes

8. « La dramatisation de l'histoire de Sara », *Rétif de la Bretonne et le théâtre*, Publications de la faculté des lettres de Rabat, 1997 (p. 57 à 71).

canoniques du théâtre. Pour le dire trivialement : cela ne marche que parce que Rétif a provisoirement abandonné l'informe pour la forme.

Inversement, les aspects proprement informels de son théâtre peuvent laisser perplexe. Il en est à vrai dire d'assez étranges, tels ces énigmatiques « Actes des ombres » pour lesquels le dramaturge semble vouloir mêler au traditionnel théâtre d'acteurs des figures de marionnettes actionnées par un « machiniste », un peu à la manière de ces *movies* d'outre-Atlantique qui font évoluer des acteurs en chair et en os dans un *cartoon*, ou qui introduisent inversement des figures animées dans un décor réel. À l'issue de l'*Acte VI des ombres*, un étonnant *Acte des cartes* évoque plutôt les pratiques illuministes alors en vogue⁹. On peut se montrer sensible au modernisme latent de ces *effets spéciaux*, riches d'un avenir assurément trop lointain pour être vraiment significatifs¹⁰ ; le fait est qu'ils participent de cet informe dont un autre aspect consiste, à l'opposé du précédent, dans l'envahissement du théâtre par tout ce qui en a toujours été refoulé au nom des fameuses *bienséances*. Concomitamment au dévoilement de toutes les aberrations sexuelles dont Rétif s'est fait de longtemps le scrutateur intéressé, ce sont en effet les entrailles d'un corps social en proie aux convulsions de la grande histoire que l'auteur des *Nuits révolutionnaires* convoque pour finir sur son théâtre, lui ouvrant de la sorte un espace où menace de s'abolir la rampe. Avec l'intrusion délibérée du *difforme* (misère des habitats ouvriers, racolage sur la voie publique, étreintes sur la borne, chansons paillardes, rixes populaires et prolifération des *mouches*), l'informe finit par y acquérir cette sombre et truculente grandeur qui trouvera quelque jour son expression adéquate dans de tout autres formes littéraires. Sans doute faut-il conclure sur ce point que l'informe ne prélude qu'exceptionnellement au renouvellement des formes ; qu'il faut, pour qu'une telle transmutation puisse s'effectuer, des circonstances historiques favorables, et probablement une

9. J'en donne ici la didascalie introductive : « *Les dix-sept (!) scènes suivantes sont tirées aux cartes. – Castanio prend les cartes, se met en vue des spectateurs, et appelle les personnages. Paraissez (tous arrivent). Logez-vous dans ces cartes, pour venir dès que je vous appellerai (ils se retirent). Castanio (appelle). Roberto, Mme Ubègue, Agnès ! en scène... ! Ces trois personnages m'arrivent, et vous allez leur entendre dire tout ce que je tirerai. »*

10. Dans la sixième « pièce régulière » (*Louise et Thérèse*), Rétif imagine un dispositif (une sorte de lanterne magique ?) permettant de suivre les évolutions de personnages sortis de scène : « voulez-vous qu'en un tableau magique je vous les fasse voir ? », s'enquiert un illusionniste prompt à répondre à la demande des spectateurs internes.

intuition esthétique dont Rétif ne fait montre que très occasionnellement. Voyons du moins ce qu'il en est de ses tentatives réitérées au double plan, idéologique et romanesque.

Le premier exemple m'en est fourni par la *Suite en graphes*, autrement dit les *Idées singulières*. On y voit en effet leur auteur tenter de conjurer la menace que fait planer sur leur cohésion, non pas idéologique mais esthétique, ce que j'ai nommé plus haut la cohabitation des discours théorique et narratif. Quatrième volet de cette ambitieuse entreprise, *L'Andrographe* (1782) débute par un texte liminaire intitulé *Suite de l'histoire des personnages du Pornographe, de la Mimographe et des Gynographes*. Déconcertant à première vue, le propos trouve son explication dès l'*incipit* du morceau, dont je reproduis ici le premier alinéa :

On sait que les trois projets, ou plans de réforme, sont par lettres, et qu'ils ont pour enveloppes l'histoire des personnages auquel l'éditeur les attribue. Nous allons reprendre cette histoire où elle en est restée dans les *Gynographes*, pour la conduire jusqu'à l'instant où M. d'Alzan commencera le *Thesmographe*, cinquième projet des *Idées singulières*.

On voit de suite, à la lecture de ce texte, que ce qui a été appréhendé plus haut sous l'étiquette de l'informe est inversement présenté par Rétif comme la tentative de création d'une forme elle-même « singulière », d'une sorte d'encyclopédie des réformes sociales coulée dans le moule d'un vaste roman épistolaire dont les correspondants sont simultanément les auteurs. Le projet serait admirable, si la réalisation était à la hauteur de l'ambition affichée. Mais la seule lecture de la table des matières, qui fait se succéder la litanie des « titres » et « articles », aussi monotone qu'un traité constitutionnel, suffirait à nous convaincre que ce contemporain de Laclos ne parvient pas à maîtriser la si subtile et contraignante poésie du roman épistolaire, si bien que la tentative menée en vue de conférer à son œuvre réformatrice une forme littéraire adéquate n'aboutit qu'à son contraire, à de l'informe proliférant. Car toute forme est par définition une limitation de la matière, et la matière est toujours infinie aux yeux du polygraphe, éternellement offerte à la pulsion réformatrice non moins qu'au traitement discursif. Aussi la plus singulière de toutes ces idées fut-elle de prétendre les couler dans une forme littéraire qu'elles débordent de toutes parts.

Un second exemple de tentative de création d'une forme originale est à l'œuvre dans ce roman fort ambitieux dont j'ai fait mention plus haut,

*Le nouvel Abeilard ou Lettres de deux amants qui ne se sont jamais vus*¹¹. L'œuvre paraît informée à première vue, avec ses quatre volumes in-12 totalisant un double millier de pages, ses nombreux paratextes et ses notes envahissantes, ses multiples nouvelles et ses deux contes bleus insérés. Pour autant, Rétif a voulu en faire une pièce ingénieusement architecturée; qu'on en juge: le récit principal est celui d'une éducation sentimentale mettant aux prises deux jeunes gens que leurs parents destinent au mariage, qu'ils ont pour ce faire séparés dès leur prime jeunesse et dont ils contrôlent rigoureusement la correspondance. Quant à la pro pédeutique qui leur est imposée, elle réside notamment dans la lecture d'une série de six nouvelles censées illustrer autant d'unions réussies parce que judicieusement méditées. Autant dire que les nouvelles insérées sont au plein sens du terme *exemplaires*, tandis que la cohérence de l'ensemble est assurée par son unité thématique. Mais ce n'est pas tout, puisque tant les protagonistes que le lecteur découvrent chemin faisant que chacun des modèles proposés à leur réflexion est donné pour l'histoire vraie des proches parents du jeune couple, d'où résulte que ces nouvelles en miroir apparaissent aux yeux des intéressés comme autant de *récits à clés* dont ils auront en fin de parcours l'entière révélation. Nous voilà donc en présence d'une œuvre à l'architecture complexe, dont l'auteur ne cesse de clamer l'unité, sinon la perfection formelles. On est pourtant en droit de se montrer moins convaincu que lui, car aux six nouvelles s'ajoutent deux Contes bleus dont l'insertion a dû lui paraître problématique, puisqu'il fait parler contre le pseudo-critique qu'il se donne pour contradicteur dans sa préface. Ajoutons que certaines de ces nouvelles incluent des histoires ou des anecdotes latérales censées conforter le propos principal, alors qu'elles tendent plutôt à en dissoudre la singularité dans un discours général et obsessionnel sur le mariage. Encore faudrait-il relever ces historiettes que notre prolifique fabulateur ne renonce à intégrer à son œuvre qu'après les avoir dûment résumées, tandis qu'il ne peut inversement renoncer à entrer lui-même en scène dans la quatrième des nouvelles proposées à l'édification du jeune couple¹². Ainsi se

11. On me permettra une fois encore de renvoyer à une précédente étude, parue dans le 21^e numéro des *Études rétiviennes* (décembre 1994) et intitulée « La nouvelle dans le roman: l'exemple du *Nouvel Abeilard* ».

12. « Ne serait-ce point R*** ? » fait-il benoîtement questionner à propos de son masque l'un de ses personnages (*Le Nouvel Abeilard*, II, p. 371).

substitue insensiblement, à une architecture que l'on aurait pu croire rigoureusement charpentée, un ensemble aux contours flous menacé par l'assèchement illustratif et la redondance didactique du propos. De fait, et en dépit des prétentions architectoniques affichées dans les paratextes, le roman tend incoerciblement à la dissolution de l'œuvre, entendue comme le principe esthétique d'un texte contenu dans sa propre forme. Une fois de plus, la tentative tourne court, comme si un sourd travail de sape minait sournoisement tout l'édifice et menait fatalement tout dessein architectural à sa ruine prématurée.

On peut alors se demander (d'autres l'ont fait avant moi¹³) si Rétif n'est pas avant tout un adepte de la *petite forme* égaré dans des expériences qui le dépassent. Au fond, la moitié de son énorme production est ouvertement consacrée à la nouvelle et se donne à lire comme un immense catalogue, par nature inépuisable: aux quarante-deux volumes des *Contemporaines* succèdent *Les Provinciales*, puis de *Nouvelles Contemporaines*, comme aux *Nuits de Paris* les *Nuits révolutionnaires*, évidemment dictées par l'actualité, informelle par nature. La question qui surgit alors est moins celle de la cohérence interne des nouvelles que celle de la validité de leur mise en série: en s'inscrivant dans le sous-genre de l'anecdote ou de la chose vue, la série avoue son caractère anecdotique et fortuit; et lorsque Rétif excipe d'un tel principe, celui-ci s'avère le plus souvent extérieur au matériau, purement *formel* en effet, mais au sens courant du terme, dépourvu de valeur esthétique; comme lorsqu'il s'agit par exemple de faire coïncider le nombre des nouvelles avec celui des jours de l'année. Voilà non pas du « mauvais infini », comme le dira bientôt Hegel, mais du *mauvais fini*; car le nombre n'est qu'un faux-semblant de la forme, un substitut privé d'esprit qui fait seulement office. Sans doute ces brèves remarques demanderaient-elles à être corroborées par une investigation moins superficielle; mais à cette enquête qui reste à mener, je préfère substituer pour conclure une brève analyse de ce qui reste à mes yeux le chef-d'œuvre de Rétif, savoir le diptyque romanesque constitué par *Le paysan et la paysanne perversis*. Là se joue à mon sens, et au niveau le plus élevé, la question de la forme et de l'informe. Une narration qui embrasse l'existence entière de ses protagonistes, un foisonnement de personnages, une grande diversité de style et de lieux (géographiques et sociaux), des

13. Pierre Testud notamment, dans le livre précité.

éditions augmentées, la constitution tardive d'un pendant au premier roman puis la fusion des deux œuvres en un diptyque : à première vue, cette vaste fresque romanesque court tous les risques de l'informe, au sens que cette étude n'a cessé de traquer (la prolifération anarchique, la répétition, l'impuissance à dominer le matériau). Ajoutons-y, pour faire bonne mesure, le fait que tant la thématique centrale de l'œuvre que le choix de ses protagonistes renvoient une fois encore à l'histoire personnelle de l'auteur, si souvent traitée et retraitée. Et pourtant ! au-delà de toute appréciation purement subjective de l'œuvre, j'entreprendrai pour finir de mettre en relief quelques données esthétiques qui plaident en faveur d'un passage réussi de l'informe à une forme nouvelle, restant sans doute à définir, mais s'imposant ce me semble à l'intuition du lecteur, pourvu qu'elle soit guidée par le minimum d'empathie exigible dans toute appréhension de l'œuvre d'art, fût-elle littéraire, plastique ou musicale.

Le paysan et la paysanne perversis sont le seul roman par lettres dans lequel Rétif s'est conformé à l'une des exigences majeures de la polyphonie épistolaire, l'individualisation des voix. Non seulement le style des principaux personnages est aisément identifiable, mais il se modifie au fur et à mesure de leur évolution intellectuelle et morale, si bien que la *dic-tion* de l'œuvre épouse son contenu moral. En outre, l'opposition théti-que majeure entre la candeur rustique et la perversion urbaine s'exprime au plan stylistique par le contrepoint de la plume aisée mais délétère des citadins à la voix robuste et franche des villageois, nourrie de sagesse populaire et de références bibliques. Je n'insiste pas outre mesure sur ces indices, qui ne font qu'attester la maîtrise soudainement conquise du genre épistolaire. Plus probant pour la question qui nous occupe est le regard jeté sur la construction du roman ; car contrairement aux apparences, Rétif n'a pas procédé à son habitude, par adjonction d'éléments hétérogènes. De la première à la troisième édition du *Paysan perversi*, le texte sans doute s'amplifie, gagnant une trentaine de lettres supplémentaires ; mais ce sont aussi les lettres déjà existantes qui s'étoffent avec bonheur ; surtout, on observe un phénomène de réduction particulièrement significatif, avec la fusion en un seul personnage de deux figures senties comme redondantes, celles de Gaudet et du Père d'Arras. Le nouveau personnage qui en résulte (le plus puissant de l'œuvre entière) n'est pas seul à bénéficier de cette transformation bienvenue ; c'est tout le roman qui gagne ainsi en cohérence et en lisibilité ; pour la première fois, serait-on tenté de penser, Rétif se concentre au lieu de s'étendre. Quant à la

construction tardive d'un diptyque, loin de s'épuiser dans la tendance habituelle à faire masse, elle répond à un souci d'équilibre et de composition qui permet de surcroît l'instauration d'un minimum de distance à l'égard du héros, double habituel de l'auteur : pris isolément, les deux romans constituent des *pendants*, comme il s'en trouve en peinture (n'oublions pas que le protagoniste est peintre). Certes l'ensemble double de volume, ce dont l'auteur n'était pas peu fier, mais outre qu'elle était destinée à se réappropriier l'œuvre en combattant sa contrefaçon par un pluriel, la publication de la *Paysanne pervertie* fut l'occasion d'un délicat travail de tissage et de bouturage ; il s'agissait en effet de réussir la greffe en évitant les redondances, d'insérer les nouvelles lettres dans les trous laissés par les anciennes et de parvenir de la sorte à une espèce de *continuum* narratif enjambant les deux œuvres. En somme, un travail d'orfèvre tout à l'opposé du collage et du transfert textuels si souvent pratiqués auparavant (et par la suite, car la réussite esthétique de l'œuvre constitue un hapax plutôt qu'une étape dans un progrès continu). Enfin, la fusion des pendants en un vaste diptyque permit à l'auteur d'affiner son tissage, car Rétif « ne se borne pas à reproduire le texte de l'édition précédente, il le modifie », et s'employant de surcroît à « distribuer chronologiquement, au sein de l'ensemble, les lettres de chacun des deux romans¹⁴ ». Toutes ces opérations n'attestent pas seulement un nouveau souci de la forme (on a vu qu'il était rarement absent), mais aboutissent pour une fois à une indéniable réussite esthétique ; elles n'en prouvent pas pour autant que cette nouvelle forme est issue de l'informe, ce qui reste à démontrer.

Je conduirai cette ébauche de démonstration en sollicitant des catégories voisines de l'informe, comme l'excès, la démesure, la déviance, le grouillement etc. Car le roman constitué sous le chapiteau unifiant des *Dangers de la ville* ose pour la première fois affronter l'ensemble de ces catégories. Dévolu à la peinture de la perversion citadine, il prend tout d'abord en charge cet intense grouillement social propre à la grand'ville, mais que la littérature classique se contentait de styliser et d'euphémiser, quand elle ne l'évitait pas complètement. La fresque romanesque fait ainsi surgir tout un monde interlope seulement entrevu dans *Manon Lescaut* ; le chevalier des Grieux le côtoyait sans rien perdre de sa gracieuse innocence, les protagonistes s'y vautrent et s'y abîment ; le frère

14. Pierre Testud, dans sa notice introductive à l'édition du *Paysan* donnée aux éditions Laffont-Bouquins (2002).

crapuleux de Manon n'était qu'une utilité, Lagouache ou le persécuteur d'Ursule sont d'inquiétantes figures qui font deviner, qui toute une faune surgie des bas-fonds de la cité, qui un réseau international de libertins adonnés aux vices prodigués par la capitale des plaisirs. Edmond fréquente les tabagies et les salles de billard où se parle une langue argotique dont Rétif est le premier romancier d'envergure à donner un aperçu, non moins que les bordels mal famés où il finit par retrouver sa sœur prostituée. Loin de se réduire à la plate topographie balisée par le roman aristocratique, qui tirait de cette épure urbaine un principe d'unité esthético-social (les lieux et le personnel de « l'extrêmement bonne compagnie ») le Paris de Rétif accède enfin à sa dimension verticale : sommets et bas-fonds y communiquent pour les besoins du stupre, car ce n'est pas à une classe sociale déterminée que Rétif s'en prend sur le traditionnel mode satirique, mais à une prolifération cancéreuse qu'il peint aux couleurs de l'effroi. Là s'exercent des perversions et se donnent libre cours des déviances dont la brutalité ne se cantonne plus à l'exquise cruauté mentale complaisamment analysée par l'école crébillonienne, mais qui anticipent largement sur les fureurs sadiennes. Aussi le roman bascule-t-il dans le style frénétique en évoquant des « écarts effroyables », des « horreurs qui font frémir », des « forcèneries » etc., toutes outrances qu'on aurait tort de croire tirées du magasin aux accessoires d'un roman qui reste d'ailleurs à naître, mais qui sont au contraire redevables d'une logique profonde et assurément nouvelle en littérature, quelque archaïques qu'en soient par ailleurs les manifestations.

À cette strate du texte appartient encore le moment paroxystique de la *folie Edmond*, dont j'ai tenté de rendre compte dans de précédents travaux¹⁵. Déterminée par l'*hubris* dont ils se sont rendus coupables et qu'emblématise leur inceste, la déchéance des protagonistes prend en effet l'allure d'une course à l'abîme et d'une assomption non pas cynique mais désespérée de leur symétrique descente aux enfers¹⁶. Dans cette strate du texte, probablement la plus profonde quant à ses résonances

15. Notamment : « La démence d'Edmond : folie et communauté dans *Le Paysan et la paysanne perversis* de Rétif de la Bretonne », *Folies romanesques au siècle des Lumières* (Desjonquères, 1998, p. 187-198).

16. « La malheureuse, au fond du bourbier, paraît s'y complaire ; mais elle est désespérée » (*La paysanne perversie*, VII, 130) – « Ne compte plus sur ton malheureux frère ; sa raison l'a abandonné ; il tombe dans le découragement comme dans un profond abîme, il erre chaque jour en insensé » (*Le Paysan perversi*, V, 143).

symboliques, l'informe se manifeste tout à la fois comme une atteinte à l'intégrité corporelle des personnages et comme une transgression des normes esthétiques de la part du romancier. Ursule connaît les symptômes les plus effroyables de ce mal vénérien souvent traité sur un mode désinvolte dans le roman libertin d'inspiration aristocratique, tandis que son frère voit son corps progressivement amputé des organes par où il a péché : il devient un *monstre*, selon le terme dont il use pour se désigner lui-même. L'informe prend donc ici les couleurs et les contours du *difforme*, entendu au plan diégétique comme la sanction symbolique d'irrémissibles écarts de conduite et au plan littéraire comme l'assomption d'un écart radical quant à la norme esthétique dominante. Cette convergence de la forme et du fond signale la cohérence exceptionnelle d'une œuvre qui n'a pu s'atteindre par les voies classiques de l'évitement, de la stylisation et de l'idéalisation, mais seulement par la *traversée de l'informe*. À l'encontre de ces préceptes poétiques envers lesquels il professait le plus souverain mépris, Rétif est enfin parvenu à faire œuvre en donnant sens et forme à cet informe qui n'avait été jusqu'ici que la traduction de son incapacité paradoxale à s'affranchir de modèles vilipendés mais secrètement ou candidement imités.

Pour étayer cette appréciation sur des indices probants, j'en référerai pour finir à ce marqueur de l'informe déjà abondamment utilisé dans la présente étude, le *paratexte*. Car les paratextes conclusifs des deux romans ultérieurement réunis en un vaste diptyque sont également remarquables : tout en étant strictement extradiégétiques, ils sont organiquement unis à la fable, dont ils déterminent très largement la signification dernière. Celui du *Paysan* a beau épouser la forme inquiétante de ces règlements utopiques abondamment déployés dans les *Idées singulières*, sa concision inhabituelle lui permet de faire corps avec une narration à laquelle il imprime sa marque conclusive : en opposant une réponse communautaire au dévoiement individuel des paysans déracinés, les *Statuts du bourg d'Oudin* proposent une clé de lecture rétrospective dont j'ai tenté de me faire l'interprète dans une précédente étude¹⁷. Non moins remarquable est le paratexte conclusif de la *Paysanne*, qui joue une partition

17. « La parabole de la communauté perdue : une lecture du *Paysan* et de la *Paysanne perverse* », *Rétif de la Bretagne et la ville* (Presses universitaires de Strasbourg, 1993). Cette thématique fera l'objet d'un livre à venir, consacré à l'écriture de la communauté dans l'œuvre de Rétif de la Bretagne.

similaire dans un tout autre registre: en réinscrivant le parcours désastreux du frère et de la sœur dans une geste rustique mémorable, l'ample *Complainte du paysan et de la paysanne chantée dans leur pays* fait non moins rétroactivement accéder le roman à l'une de ses dimensions cachées paradoxalement les plus riches d'avenir littéraire, celle d'une légende rurale profondément tributaire de la tradition orale¹⁸. Au paratexte utopique du *Paysan* fera bientôt écho, quoique sur un tout autre mode, le phalanstère fouriériste, tandis que la *Complainte* ouvre la voie au roman rustique tel que le pratiquera bientôt George Sand. Au terme de ces deux œuvres jumelles, la traversée de l'informe aura donc produit une forme neuve et originale, *native* serait-on tenté de dire, moins vouée à l'imitation qu'à l'inspiration des grands romanciers du siècle à venir. Car les *Dangers de la ville* doivent être tenus pour le premier grand roman social français, justifiant quoi qu'on en pense par ailleurs le propos imagé de Paul Bourget qui voyait en Rétif « le pithécantrophe de Balzac » ; à quoi j'ajouterai volontiers, pour en souligner le registre halluciné, celui, *mutatis mutandis*, d'un Dostoïevski.

Si pour conclure on jette sur l'œuvre de Rétif un regard englobant qui tienne compte des acquis de la nouvelle critique sans renoncer au jugement esthétique où se bornait trop souvent l'ancienne, force est de constater qu'elle est écartelée entre les termes qui servent de portique à la présente étude: *entre délitement et recomposition*. Ne disons pas qu'un vaste pan de cette production est devenu illisible, car il l'était déjà aux yeux des contemporains, dont le jugement ne pouvait être guidé par le souci de dégager le nouveau sous les décombres de l'ancien. De fait, si l'autodidacte a d'abord cherché sa voie dans l'imitation stérile et paralysante des auteurs qui lui paraissaient à sa portée (Mme Riccoboni) ou qu'il admirait (Rousseau), le polygraphe n'a pu déférer pleinement au cliché de la voie propre trouvée après maints errements. Car le succès mérité du *Paysan pervers* ne l'empêcha nullement de retomber dans les ornières précédentes, ni de s'engager de façon obstinée dans des impasses esthétiques manifestes. S'il convient en conséquence d'avaliser le jugement global selon lequel le roman rétifien se présente comme « un dossier perpétuellement ouvert » supposant « un inachèvement fondamental

18. Sur ce morceau aussi remarquable qu'insolite, on relira avec profit l'excellent article de J. Gillet: « Sur la complainte de la Paysanne perversie » (*Revue des sciences humaines* n° 212, 1988/4).

de l'écriture¹⁹ » – en somme, comme un lieu privilégié de déploiement de l'informe – il ne faut pas moins noter que Rétif n'a cessé de lutter contre cette tendance fondamentale de son écriture, soit qu'il échoue en s'acharnant à contenir l'informe par un étayage purement formel (comme dans le *Nouvel Abeilard*), soit qu'il y parvienne en affrontant l'informe non plus comme un problème de forme, mais comme la matière rebelle d'un contenu inexploré, exigeant impérieusement une forme adéquate quoique fondamentalement irréductible à « l'idéal classique d'achèvement et d'équilibre » qui continuait à dominer le sur-moi littéraire, sinon la pratique de la plupart de ses contemporains. Il sera ce faisant, à l'instar de nombreux créateurs authentiques, allé au bout de l'informe pour y trouver du nouveau.

19. Michel Delon, *Littérature française. 6. De l'Encyclopédie aux Méditations*, Arthaud, 1977 (chapitre VIII : « Louis-Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne »).