

tiel » et « littéral » étaient préférés pour les raisons suivantes : les mots sens et signification (ou référence) font partie de l'usage courant et il est par là même difficile de les employer uniquement de la façon indiquée ici ; d'autant plus que d'autres spécialistes les emploient dans un sens différent. D'autre part, on aurait tendance à identifier « référence » avec « référent », c'est-à-dire avec le monde extérieur au discours, alors que la référence est une propriété purement linguistique. De même, on risque de confondre « sens » avec la fonction communicative du discours ; or il s'agit des « mots eux-mêmes », dans le premier cas, et de la mort de ces mots-là, dans le second : pour qu'il y ait communication, les mots disparaissent et il ne reste que le sens transversal de la phrase.

Cette étude « en profondeur », cette énumération des strates significatives d'une œuvre doit maintenant être complétée par une étude « en étendue » : il faut, en prenant une seule de ces strates, étudier tous ses éléments, et décrire sa structure. On se limitera pour cela à l'aspect proprement littéraire de l'œuvre, qui était déjà l'objet des chapitres précédents. Mais, au lieu de se limiter au procédé « lettre », on s'interrogera sur la variété de procédés, attestés dans le roman à ce niveau. Au lieu de ne considérer que les parties de l'intrigue qui se caractérisent par l'intervention d'une lettre, on peut envisager le problème de l'intrigue dans son ensemble. Et, non contents de réduire la référence au seul fait de l'apparition du livre, nous pouvons tenter d'en donner une description exhaustive. Autrement dit, la tâche des chapitres à suivre sera de discuter les conditions d'une analyse du récit.

Ce terme de récit sera employé ici dans un sens très général, couvrant aussi bien les trois aspects indiqués de l'énoncé romanesque. Seuls les moyens linguistiques par lesquels se réalisent tel procédé ou telle figure du récit en seront exclus ; le sens de ce mot se confond, en partie au moins, avec celui de « fiction ».

I. L'ORGANISATION DE L'UNIVERS REPRÉSENTÉ.

Deux niveaux peuvent être distingués ici (en accord, d'ailleurs, avec la tradition).

1. LOGIQUE DES ACTIONS.

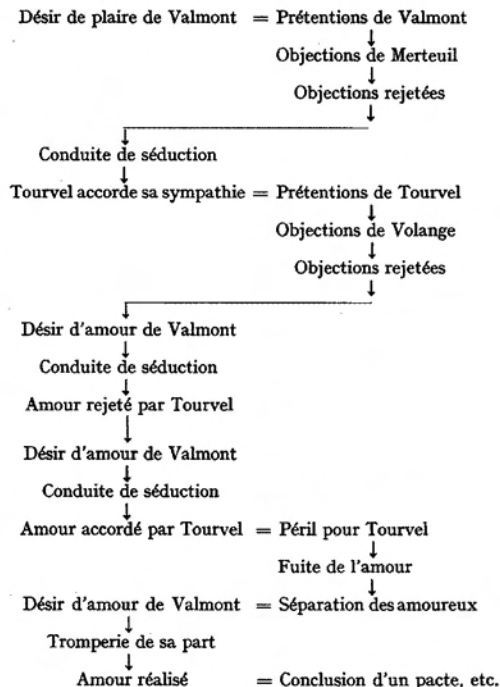
On tentera d'abord une description des actions indépendamment des autres éléments du récit.

Il existe déjà une tentative de décrire la logique des actions : c'est l'étude du conte populaire et du mythe. La pertinence de ces analyses pour l'étude du récit littéraire est certainement plus grande qu'on ne le pense d'habitude.

L'étude structurale du folklore est assez récente, et on ne peut pas dire qu'à l'heure actuelle un accord se soit fait sur la façon dont il faut analyser un récit. Des recherches ultérieures prouveront la plus ou moins grande valeur des modèles actuels. On se bornera ici, en guise d'illustration, à appliquer deux modèles différents à l'histoire centrale des *Liaisons Dangereuses*, pour discuter des possibilités de la méthode.

La première méthode est une simplification de la conception de Cl. Bremond (« Le message narratif », *Communications*, 4, 1964). Le récit entier est constitué par l'enchaînement ou l'emboîtement de micro-récits. Chacun de ces micro-récits est composé de trois (ou parfois de deux) éléments dont la présence est obligatoire. Ainsi tous les récits du monde seraient constitués par les différentes combinaisons d'une dizaine de micro-récits à structure stable, qui correspondraient à un petit nombre de situations essentielles dans la vie ; on pourrait les désigner par des mots comme « tromperie », « contrat », « protection », etc.

Ainsi l'histoire des rapports entre Valmont et Tourvel peut être présentée comme suit :



Le modèle homologique est également utilisé dans l'analyse du folklore et, plus particulièrement, l'analyse des mythes. Il serait injuste d'attribuer ce modèle à Cl. Lévi-Strauss, car pour en avoir donné une première image, cet auteur ne peut pas être tenu responsable de la formule simplifiée que nous présentons ici. D'après celle-ci, on suppose que le récit représente la projection syntagmatique d'un réseau de rapports paradigmatiques. On découvre donc dans l'ensemble du récit une dépendance entre certains éléments, et on cherche à la retrouver dans la succession temporelle (syntagmatique). Cette dépendance est, dans la plupart des cas, une « homologie », c'est-à-dire une relation proportionnelle à quatre termes ($A : B :: a : b$). On peut aussi suivre l'ordre inverse : essayer de disposer de différentes manières les événements qui se succèdent, pour découvrir, à partir des relations qui s'établissent, la structure de l'univers représenté. C'est la manière dont on procèdera ici et, faute d'un principe déjà établi, on se contentera d'une succession directe et simple.

Les propositions inscrites dans le tableau qui suit résument le même fil de l'intrigue, les relations Valmont-Tourvel, jusqu'à la chute de Tourvel. Pour suivre ce fil, il faut lire les lignes horizontales qui représentent l'aspect syntagmatique du récit. Ensuite comparer les propositions placées l'une au-dessus de l'autre

Valmont désire plaire	Tourvel se laisse admirer	Merteuil essaye de faire obstacle au premier désir	Valmont rejette les conseils de Merteuil
Valmont cherche à séduire	Tourvel lui accorde sa sympathie	Volanges essaye de faire obstacle à la sympathie	Tourvel rejette les conseils de Volanges
Valmont déclare son amour	Tourvel résiste	Valmont la poursuit obstinément	Tourvel rejette l'amour
Valmont cherche de nouveau à séduire	Tourvel lui accorde son amour	Tourvel s'enfuit devant l'amour	Valmont rejette en apparence l'amour
L'amour est réalisé			

Les actions qui composent chaque triade sont relativement homogènes et se laissent facilement isoler. On remarque trois types de triades : le premier concerne la tentative (manquée ou réussie) de réaliser un projet (les triades de gauche), le second, une « prétention », le troisième, un péril.

(dans une même colonne, présumée paradigme) et chercher leur dénominateur commun.

Cherchons à présent le dénominateur commun de chaque colonne. Toutes les propositions de la première concernent l'attitude de Valmont envers Tourvel. Inversement, la seconde colonne concerne exclusivement Tourvel et caractérise son comportement devant Valmont. La troisième colonne n'a pas pour dénominateur commun un même sujet, mais toutes les propositions y décrivent des actes, au sens fort du mot. Enfin, la quatrième possède un prédicat commun, c'est le rejet, le refus (dans la dernière ligne, c'est un rejet feint). Les deux membres de chaque paire se trouvent dans une relation quasi antithétique, et nous pouvons dresser la proportion :

Valmont : Tourvel : : les actes : le rejet des actes

Cette présentation paraît d'autant plus justifiée qu'elle indique correctement le type des rapports entre Valmont et Tourvel, la seule action brusque de Tourvel, etc.

Ces analyses suggèrent plusieurs remarques :

1. Il semble évident que, dans un récit, la succession des actions n'est pas arbitraire, mais obéit à une certaine logique. L'apparition d'un projet provoque l'apparition d'un obstacle, le péril provoque une résistance ou une fuite, etc. Il est très possible que ces schémas de base soient en nombre limité et qu'on puisse représenter l'intrigue de tout récit comme étant le produit de leurs combinaisons. Il n'est pas sûr que l'un des découpages soit préférable à l'autre et, à partir d'un seul exemple, on ne peut pas tenter de le décider. Les recherches menées par les spécialistes du folklore montreront quel est le plus approprié à l'analyse des formes simples du récit.

La connaissance de ces techniques et des résultats obtenus grâce à elles est nécessaire pour la compréhension de l'œuvre. Savoir que telle succession d'actions relève de cette logique permet de ne pas lui chercher une autre justification dans l'œuvre. Même si un auteur n'obéit pas à cette logique, on doit la connaître : sa désobéissance prend tout son sens précisément par rapport à la norme que cette logique impose.

2. Le fait que le découpage d'un même récit diffère selon le modèle choisi, est quelque peu inquiétant. Il se révèle d'une part, que ce récit peut avoir plusieurs structures ; et les techniques en question n'offrent aucun critère pour en choisir une. D'autre part, certaines parties du récit sont présentées, dans les deux modèles, par des propositions différentes ; pourtant chacun d'entre eux tendait vers une fidélité à l'histoire. Cette malléabilité de l'histoire signale un danger : si l'histoire reste la même, quand bien même nous modifions certaines de ses parties c'est que celles-ci ne sont pas telles. Le fait qu'au même endroit dans la chaîne apparaissent « prétentions de Valmont » ou « Tourvel se laisse admirer », signale une marge dangereuse d'arbitraire et montre qu'on ne peut être sûr de la valeur des résultats obtenus.

3. Un défaut de la démonstration tient à la qualité de l'exemple choisi. Une telle étude des actions les pose comme un élément indépendant de l'œuvre, hors de toute relation avec les personnages. Or *Les Liaisons Dangereuses* relèvent d'un type de récit qu'on pourrait appeler « psychologique » et qui lie étroitement ces deux éléments. Ce ne serait pas le cas du conte populaire ni même des nouvelles de Boccace où le personnage n'est, la plupart du temps, qu'un nom qui permet de relier les différentes actions. Là se trouve le champ d'application par excellence des méthodes destinées à l'étude de la logique des actions.

2. LES PERSONNAGES ET LEURS RAPPORTS.

« Le héros n'est guère nécessaire à l'histoire. L'histoire comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques », écrit Tomachevski (*Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 296). Cette affirmation concerne plutôt les histoires anecdotiques ou tout au plus les nouvelles de la Renaissance, que la littérature occidentale classique, de *Don Quichotte* à *Ulysse*. Dans cette littérature, le personnage joue un rôle de premier ordre et c'est à partir de lui que s'organisent les autres éléments du récit. Toutefois, certaines tendances de la littérature moderne donnent à nouveau au personnage un rôle secondaire.

L'étude du personnage pose des problèmes multiples qui sont encore loin d'être résolus. On n'en considérera ici qu'un seul type ; celui qui est caractérisé exhaustivement par ses rapports avec les autres personnages. C'est le cas d'un certain type de littérature et notamment du drame. C'est du drame que E. Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950) a tiré un premier modèle des rapports entre personnages ; nous l'utiliserons dans la forme que lui a donnée A. J. Greimas (*Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966). *Les Liaisons Dangereuses*, roman par lettres, se rapprochent à plusieurs points de vue du drame et ce modèle reste valable pour elles.

A première vue, ces rapports peuvent paraître trop divers, à cause du grand nombre de personnages ; mais on s'aperçoit vite qu'il est facile de les réduire à trois seulement : désirer, communiquer et participer.

Commençons par le *désir* qui est attesté chez presque tous les personnages. Dans sa forme la plus répandue que l'on pourrait désigner comme « aimer », on le trouve chez Valmont (envers Tourvel, Cécile, Merteuil, la Vicomtesse, Emilie), chez Merteuil (pour Belle-roche, Prévan, Danceny), chez Tourvel, Cécile et Danceny. Le second axe, moins évident, mais tout aussi important est celui de la *communication*, et il se réalise dans la « confiance ». La présence de ce rapport justifie les lettres franches, ouvertes, riches en informa-

tion, comme il sied entre confidents. Ainsi dans la majeure partie du livre, Valmont et Merteuil ont un rapport de confiance. Tourvel a comme confidente M^{me} de Rosemonde ; Cécile, d'abord Sophie, ensuite Merteuil. Danceny se confie à Merteuil et à Valmont, Volanges à Merteuil, etc. Un troisième type de rapport est ce qu'on peut appeler la *participation*, qui se réalise par l'action d'« aider ». Par exemple, Valmont aide Merteuil à réaliser ses projets ; Merteuil aide d'abord le couple Cécile-Danceny, plus tard Valmont dans sa liaison avec Cécile. Danceny l'aide aussi dans le même sens bien qu'involontairement. Ce troisième rapport est présent beaucoup moins souvent et il apparaît comme un axe subordonné à celui du désir.

Ces trois rapports sont d'une grande généralité, puisqu'ils sont déjà présents dans la formulation de ce modèle, telle que l'a donné A. J. Greimas. Mais il ne faut pas réduire tous les rapports humains, dans tous les récits, à ces trois-là. Ce serait une réduction excessive qui empêcherait de caractériser un type de récit par la présence de ces trois rapports précisément. En revanche, les rapports entre personnages, dans tout récit, peuvent toujours être ramenés à quelques-uns seulement et ce réseau de rapports a un rôle fondamental pour la structure de l'œuvre. C'est en cela que se justifie notre démarche.

Voici trois prédicats qui désignent des rapports de base. Tous les autres rapports peuvent en être dérivés à l'aide de deux règles de *dérivation*. Une telle règle formalise la relation entre un prédicat de base et un prédicat dérivé. Cette façon de présenter les rapports entre prédicats est préférable à la simple énumération, parce que celle-là est logiquement plus simple et, d'autre part, elle rend correctement compte de la transformation des sentiments, qui se produit au cours du récit.

On appellera la première règle dont les produits sont plus répandus *règle d'opposition*. Chacun des trois prédicats possède un prédicat opposé (notion plus étroite que la négation). Ces prédicats opposés sont moins souvent présents que leurs corrélats positifs ; et cela est motivé naturellement par le fait que la présence d'une lettre est déjà le signe d'un rapport amical. Ainsi l'opposé de l'amour, la haine, est plutôt un prétexte, un élément préliminaire, qu'un

rapport bien explicité. On peut la remarquer chez la Marquise, pour Gercourt, chez Valmont, pour M^{me} de Volanges, chez Danceny, pour Valmont. Il s'agit toujours d'un mobile, pas d'un acte présent.

Le rapport qui s'oppose à la confiance est plus fréquent bien qu'il reste également implicite : c'est l'action de rendre un secret public, de l'afficher. Le récit sur Prévan, par exemple, est fondé entièrement sur le droit de priorité à raconter l'événement. De même, l'intrigue générale sera résolue par un geste semblable : Valmont, puis Danceny, publieront les lettres de la Marquise, et ce sera là sa plus grave punition. En fait ce prédicat est présent plus souvent qu'on ne pense, bien qu'il reste latent : le danger de se faire connaître détermine une grande partie des actes des personnages. C'est devant ce danger par exemple, que Cécile cédera aux avances de Valmont. C'est dans ce sens aussi qu'est allée une grande partie de l'éducation de M^{me} de Merteuil. C'est dans ce but que Valmont et Merteuil cherchent constamment à s'emparer de lettres compromettantes de Cécile : tel est le meilleur moyen de nuire à Gercourt. Chez M^{me} de Tourvel, ce prédicat subit une transformation personnelle : chez elle, la peur de la parole des autres est intériorisée et se manifeste dans l'importance qu'elle accorde à sa propre conscience. Ainsi à la fin du livre, peu avant sa mort, elle regrettera non pas l'amour perdu, mais la violation des lois de sa conscience, qui équivalent, en fin de compte, à l'opinion publique, aux paroles des autres : « Enfin en me parlant de la façon cruelle dont elle avait été sacrifiée, elle ajouta : « Je me croyais bien sûre d'en mourir, et j'en avais le courage ; mais de survivre à mon malheur et à ma honte, c'est ce qui m'est impossible » (l. 149). Enfin l'acte d'aider trouve son contraire dans celui d'empêcher, de s'opposer. Ainsi Valmont fait obstacle aux liaisons de Merteuil avec Prévan et de Danceny avec Cécile, M^{me} de Volanges aux mêmes.

Les résultats de la deuxième dérivation des trois prédicats de base sont moins répandus ; ils correspondent au passage de la voix active à la voix passive, et nous pouvons appeler cette règle *règle de passif*. Ainsi Valmont désire Tourvel mais il est aussi désiré par elle ; il hait Volanges et est haï par Danceny ; il se confie à Merteuil et il

est le confident de Danceny ; il rend publique son aventure avec la Vicomtesse, mais Volanges affiche ses propres actions ; il aide Danceny et en même temps il est aidé par ce dernier pour conquérir Cécile ; il s'oppose à certaines actions de Merteuil, et en même temps subit l'opposition de Volanges ou de Merteuil. En d'autres mots, chaque action a un sujet et un objet ; mais contrairement à la transformation linguistique actif-passif, nous ne les changerons pas ici de place : seul le verbe passe à la voix passive. Tous nos prédicats sont donc des verbes transitifs.

Ainsi douze rapports différents qui se manifestent au cours du récit, sont décrits à l'aide de trois prédicats de base et de deux règles de dérivation. Ces deux règles n'ont pas exactement la même fonction : la règle d'opposition sert à engendrer une proposition qui ne peut être exprimée autrement (p. ex. *Merteuil fait obstacle à Valmont* à partir de *Merteuil aide Valmont*) ; la règle du passif sert à montrer la parenté de deux propositions déjà existantes (p. ex. *Valmont aime Tourvel* et *Tourvel aime Valmont* : cette dernière est présentée, grâce à notre règle, comme une dérivation de la première, sous la forme *Valmont est aimé par Tourvel*).

Cette description des rapports faisait abstraction de leur incarnation dans un personnage. De ce point de vue une autre distinction apparaît dans tous les rapports énumérés. Chaque action peut d'abord paraître comme amour, confiance, etc., mais elle peut ensuite se révéler comme haine, opposition et ainsi de suite. L'apparence ne coïncide pas nécessairement avec l'essence de la relation bien qu'il s'agisse de la même personne et du même moment. On peut donc postuler l'existence de deux niveaux de rapports, celui de l'être et celui du paraître. Ces termes concernent la perception des personnages et non celle du lecteur. L'existence de ces deux niveaux est consciente chez Merteuil et Valmont et ils utilisent l'hypocrisie pour arriver à leurs fins. Merteuil est apparemment la confidente de M^{me} de Volanges et de Cécile, mais en fait elle les utilise dans son plan de vengeance. Valmont agit de même avec Danceny. Les autres personnages présentent cette même duplicité ; elle s'explique cette fois non par l'hypocrisie, mais par la mauvaise foi ou la naïveté. Ainsi Tourvel éprouve de l'amour pour Valmont

mais elle n'ose pas se l'avouer à elle-même et le dissimule derrière l'apparence de la confiance. De même Cécile, de même Danceny (dans ses rapports avec Merteuil). Il faut postuler l'existence d'un nouveau prédicat qui n'apparaîtra que dans ce groupe des victimes, situé à un niveau secondaire par rapport aux autres : c'est celui de *prendre conscience*, de *s'apercevoir*. Il désignera ce qui se produit lorsqu'un personnage se rend compte que le rapport qu'il a avec un autre personnage n'est pas celui qu'il croyait avoir.

Le même nom — disons « amour » ou « confiance » — désigne des sentiments éprouvés par des personnages différents et qui ont souvent une teneur inégale. Pour retrouver les nuances on peut introduire la notion de *transformation personnelle* d'un rapport. On a déjà signalé la transformation que subit la peur d'être affichée chez M^{me} de Tourvel ; un autre exemple est fourni par la réalisation de l'amour chez Valmont et Merteuil. Ces personnages ont décomposé préalablement, pourrait-on dire, le sentiment d'amour, ils y ont découvert un désir de possession et en même temps une soumission à l'objet aimé ; ils n'en ont gardé que la première moitié, le désir de possession. Ce désir, une fois satisfait, est suivi par l'indifférence. Telle est la conduite de Valmont avec toutes ses maîtresses, telle est aussi celle de Merteuil.

Faisons maintenant un rapide bilan. Trois notions sont indispensables pour décrire l'univers des personnages. Il y a d'abord les *prédicats*, notion fonctionnelle, telle que « aimer », « se confier », etc. Il y a d'autre part les personnages : Valmont, Merteuil, etc. Ceux-ci peuvent avoir deux fonctions : soit être les sujets, soit être les objets des actions décrites par les prédicats. On emploiera le terme générique d'*agent* pour désigner à la fois le sujet et l'objet de l'action. A l'intérieur d'une œuvre, les agents et les prédicats sont des unités stables, ce qui varie, ce sont les combinaisons de deux groupes. Enfin, la troisième notion est celle de *règles de dérivation* : celles-ci décrivent les rapports entre prédicats. Mais la description fondée sur ces notions reste purement statique ; afin de pouvoir décrire le mouvement de ces rapports et, par là, le mouvement du récit, il faut introduire une nouvelle série de règles qu'on appellera, pour les distinguer des règles de dérivation, *règles d'action*.

Ces règles auront comme données de départ les agents et les prédicats, formant déjà une certaine proposition ; elles prescriront, comme résultat final, les nouveaux rapports qui doivent s'instaurer entre les agents. Pour illustrer cette nouvelle notion, on formulera quelques-unes des règles qui régissent *Les Liaisons Dangereuses*.

Les premières règles concerneront l'axe du *désir*.

R. 1. *Soit A et B, deux agents, et que A aime B. Alors, A agit de sorte que la transformation passive de ce prédicat (c'est-à-dire la proposition « A est aimé par B ») se réalise aussi.*

La première règle vise à refléter les actions des personnages qui sont amoureux ou feignent de l'être. Ainsi Valmont, amoureux de Tourvel, fait tout pour que celle-ci l'aime à son tour. Danceny, amoureux de Cécile, procède de la même manière ; et de même Merteuil ou Cécile.

On se souvient de la distinction faite entre le sentiment apparent et le sentiment véritable éprouvé par un personnage pour un autre, entre le paraître et l'être. Elle sera nécessaire pour la règle suivante.

R. 2. *Soit A et B, deux agents, et que A aime B au niveau de l'être mais non à celui du paraître. Si A prend conscience du niveau de l'être, il agit contre cet amour.*

Un exemple de l'application de cette règle est fourni par le comportement de M^{me} de Tourvel, lorsqu'elle se rend compte qu'elle est amoureuse de Valmont : elle quitte brusquement le château et fait, elle-même, obstacle à la réalisation de ce sentiment. Il en est de même pour Danceny lorsqu'il croit n'être qu'en rapport de confiance avec Merteuil : en lui montrant que c'est un amour identique à celui qu'il éprouve pour Cécile, Valmont le pousse à renoncer à cette nouvelle liaison. La « révélation » présumée par cette règle est le privilège d'un groupe de personnages qu'on peut appeler les « faibles », Valmont et Merteuil qui n'en font pas partie n'ont pas la possibilité de « prendre conscience ».

Passons maintenant aux rapports de *participation*.

R. 3. Soit A, B et C, trois agents, et que A et B aient un rapport avec C. Si A prend conscience que le rapport B-C est identique au rapport A-C, il agira contre B.

Cette règle ne reflète pas une action qui « va de soi » : A aurait pu agir contre C. En voici quelques illustrations. Danceny aime Cécile et croit Valmont son confident ; dès qu'il apprend qu'en fait il s'agit d'amour, il agit contre Valmont, il le provoque en duel. De même Valmont croit être le confident de Merteuil et il ne pense pas que Danceny puisse avoir le même rapport ; dès qu'il l'apprend, il agit contre celui-ci (à l'aide de Cécile). Merteuil qui connaît cette règle s'en sert pour agir sur Valmont : c'est dans ce but qu'elle écrit une lettre pour lui montrer que Bellerose s'est emparé de certains biens dont Valmont se croyait le seul détenteur. La réaction est immédiate.

Plusieurs actions d'opposition ou d'aide ne s'expliquent pas par cette règle. Mais à les regarder de près, on s'aperçoit qu'elles sont chaque fois la conséquence d'une autre action qui, elle, relève du premier groupe de rapports, centrés autour du désir. Si Merteuil aide Danceny à conquérir Cécile, c'est parce qu'elle hait Gercourt et c'est là pour elle un moyen de se venger ; pour les mêmes raisons, elle aide Valmont dans ses démarches auprès de Cécile. Si Valmont empêche Danceny de faire la cour à M^{me} de Merteuil, c'est parce que c'est lui, Valmont, qui la désire. Enfin si Danceny aide Valmont à se lier avec Cécile, c'est parce qu'il croit ainsi se rapprocher lui-même de Cécile dont il est amoureux. Et ainsi de suite. On s'aperçoit également que ces actions de participation sont conscientes chez les personnages « forts » (Valmont et Merteuil), alors qu'elles restent inconscientes (et involontaires) chez les « faibles ».

Le dernier groupe de rapports sont ceux de la communication. Voici la quatrième règle.

R. 4. Soit A et B, deux agents, et que B soit le confident de A. Si A devient l'agent d'une proposition engendrée par R. 1, il change de confident (l'absence de confident est considérée comme un cas-limite de la confiance).

Pour illustrer R. 4, rappelons que Cécile change de confidente (M^{me} de Merteuil au lieu de Sophie) dès que sa liaison avec Valmont commence ; de même Tourvel, tombée amoureuse de Valmont, prend M^{me} de Rosemonde pour confidente ; pour la même raison, à un degré plus faible, elle avait cessé de faire ses confidences à M^{me} de Volanges. Son amour pour Cécile amène Danceny à se confier à Valmont ; sa liaison avec Merteuil interrompt cette confiance. Cette règle impose des restrictions encore plus fortes à Valmont et Merteuil car ces deux personnages ne peuvent se confier que l'un à l'autre. Par conséquent, tout changement de confident signifie l'arrêt de toute confiance. Ainsi Merteuil cesse de se confier à partir du moment où Valmont devient trop insistant dans son désir d'amour. De même Valmont, à partir du moment où Merteuil laisse voir ses propres désirs, différents des siens. Le sentiment qui anime Merteuil dans la dernière partie est bien le désir de possession.

Quelques remarques s'imposent à partir de ces règles.

1. Tout d'abord la portée de ces règles d'action. Elles reflètent les lois qui gouvernent la vie d'une société, celle des personnages de notre roman. Le fait qu'il s'agit ici de personnes imaginaires et non réelles n'apparaît pas dans la formulation : à l'aide de règles semblables, on pourrait décrire les habitudes et les lois implicites de n'importe quel groupe homogène de personnes. Les personnages eux-mêmes peuvent avoir conscience de ces règles. Dans leur contenu, ces règles ne diffèrent pas sensiblement des remarques qui ont été faites sur *Les Liaisons*. Ceci amène à aborder le problème de la valeur explicative de cette présentation ; il est évident qu'une description qui ne peut en même temps nous fournir d'ouverture sur les interprétations intuitives que les lecteurs donnent au récit, manque son but. Il suffit de traduire ces règles dans un langage commun pour voir leur proximité avec les jugements qui ont souvent été portés sur l'éthique des *Liaisons Dangereuses*. Par exemple, la première règle qui représente le désir d'imposer sa volonté sur celle de l'autre a été relevée par la quasi-totalité des critiques qui l'ont interprétée comme une « volonté de puissance », ou « mythologie de l'intelligence ». De plus, le fait que les termes utilisés dans ces règles

sont liés précisément à une éthique, est significatif : on pourrait facilement imaginer un récit où ces termes seraient d'ordre social, ou formel, etc.

2. La forme donnée à ces règles appelle une explication particulière. On pourrait facilement reprocher la formulation pseudo savante donnée à des banalités : pourquoi dire « A agit de sorte que la transformation passive de ce prédicat se réalise aussi » au lieu de « Valmont impose sa volonté à Tourvel » ? L'histoire de la critique littéraire fourmille d'exemples d'affirmations souvent tentantes mais qui, à cause d'une imprécision terminologique, ont conduit à des impasses. La forme de « règles » données aux conclusions, permet de les tester en « engendrant » successivement les péripéties du récit. D'autre part, seule une précision poussée des formulations pourra permettre la comparaison valable des lois qui régissent l'univers de différents livres. Prenons un exemple : dans ses recherches sur le récit, Chklovski (*Théorie de la littérature*, p. 171) a formulé la règle qui, à son avis, permettra de rendre compte du mouvement des relations humaines chez Boiardo (*Roland amoureux*) ou chez Pouchkine (*Eugène Onéguine*) : « Si A aime B, B n'aime pas A. Quand B commence à aimer A, A n'aime plus B ». Le fait que cette règle ait une formulation semblable à celle des règles proposées ici permet une confrontation immédiate de l'univers de ces œuvres.

3. Pour vérifier les règles ainsi formulées, on doit se poser deux questions : toutes les actions dans le roman peuvent-elles être engendrées à l'aide de ces règles ? et toutes les actions engendrées à l'aide de ces règles se trouvent-elles dans le roman ? Pour répondre à la première question, on peut dire que les règles formulées ici ont surtout une valeur d'exemple, et non celle d'une description exhaustive ; d'autre part, on découvrira plus loin les mobiles de certaines autres actions. En ce qui concerne la deuxième question, une réponse négative ne doit pas faire douter de la valeur du modèle proposé. En lisant un roman, on sent intuitivement que les actions décrites découlent d'une certaine logique ; et on peut dire, à propos d'autres actions qui n'en font pas partie, qu'elles obéissent ou n'obéissent pas à cette logique. En d'autres mots, on ressent à travers chaque œuvre, qui n'est que de la *parole*, qu'il existe aussi

une *langue* dont elle est une des réalisations. Notre tâche est d'étudier précisément cette langue. Ce n'est que dans cette perspective qu'on peut envisager la question de savoir pourquoi l'auteur a choisi telles péripéties pour ses personnages plutôt que telles autres, alors que les unes et les autres obéissent à la même logique.

II. L'ASPECT LITTÉRAL DU RÉCIT.

En examinant l'aspect littéral du récit, on ne cesse pas d'interroger le sens des éléments du récit ; mais ce sens n'existe qu'au niveau de l'écriture et non de la référence. Cette interrogation ne porte pas, d'autre part, sur les conditions d'apparition du récit, c'est-à-dire de quelles façons les particularités de son procès d'énonciation rejaillissent sur la signification générale. Ces deux limites déterminent le champ de l'aspect littéral du récit, champ presque entièrement inconnu, sur lequel on ne donnera ici que quelques remarques succinctes.

Un phénomène du langage peut nous indiquer comment évoquer cet aspect du récit. Ce sont les *figures de rhétorique*. On s'est longtemps mépris sur le principe constitutif de la figure ; on a voulu lui trouver des critères de types très différents ; et pourtant certaines figures échappaient à tout critère. Pourtant celui-ci existe, mais sa généralité le rend difficilement perceptible : est figure l'expression linguistique que nous percevons en elle-même et non seulement comme un médiateur de la signification. Voici la raison pour laquelle le nombre de figures varie de traité en traité, et l'inventaire définitif ne peut jamais être fixé : les figures sont en nombre infini ; pour découvrir une figure il suffit de savoir comment décrire telle ou telle disposition particulière des mots. Ainsi, au XVIII^e siècle, les constructions syntaxiques étaient traitées comme des figures au même rang (bien que non dans la même classe) que les métaphores ou les hyperboles : dans les deux cas, on percevait une combinaison particulière de mots. Ce à quoi toutes les figures s'opposent c'est à l'indescriptible ; et l'indescriptible (ou ce qui ne mérite pas d'être décrit), c'est le naturel : ainsi l'ordre des mots « habituel », la combinaison de mots « courante » ne font pas figure car ils vont de soi. La figure est donc une opacité de sens, l'absence de figure une ouverture vers la signification référentielle abstraite (1).

(1) On trouvera ici-même, dans un *Appendice* une étude plus détaillée, consacrée exclusivement au problème capital de la figure.

L'opacité de sens qui caractérise l'aspect littéral d'un énoncé concerne tout autant le récit que les figures rhétoriques. Les récits possèdent aussi leurs figures ; les figures du récit, c'est le récit qu'on perçoit en tant que tel. Mais il n'est pas besoin de suivre jusqu'au bout les rhéteurs du XVIII^e siècle, et continuer à croire dans l'existence d'une « expression naturelle » face à l'expression figurée. Tous les récits sont figurés, le récit ne va jamais de soi et l'exposé le plus impartial contient une figure, serait-elle des plus pauvres. Ce problème de la « figuralité » du récit attend encore son étude, et ici on se limitera à illustrer ses traits les plus importants, en se servant pour cela des remarques des poéticiens classiques sur la composition.

La figure sur laquelle les poéticiens se sont arrêtés le plus longuement est celle du *parallélisme*. On pourrait écrire ainsi la formule du parallélisme : AX ... AY, où A est un élément identique qui revient, alors que X et Y sont des variables qui l'accompagnent et se trouvent par là même confrontées.

On peut distinguer deux types principaux du parallélisme : celui de l'intrigue, qui concerne les grandes unités du récit ; et celui des formules verbales (les « détails »). Citons quelques exemples du premier type. Un de ses dessins confronte les couples Valmont-Tourvel et Danceny-Cécile. Danceny fait la cour à Cécile en lui demandant la permission de lui écrire ; Valmont conduit son flirt de la même façon. De l'autre côté, Cécile interdit à Danceny de lui écrire, exactement comme Trouvel le fait pour Valmont. Chacun des participants est caractérisé plus nettement grâce à cette comparaison : les sentiments de Tourvel contrastent avec ceux de Cécile, il en est de même quant à Valmont et Danceny.

L'autre dessin parallèle concerne les couples Valmont-Cécile et Merteuil-Danceny ; il sert moins à caractériser ces héros qu'à favoriser la composition du livre ; sans lui, Merteuil serait restée sans liaison importante avec les autres personnages. Cette faible intégration de M^{me} de Merteuil dans le réseau des personnages est d'ailleurs un des rares défauts de la composition du roman ; ainsi le lecteur n'a pas suffisamment d'indications sur son charme féminin qui joue pourtant un si grand rôle dans le dénouement (ni Belle-roche ni Prévau ne sont directement présents dans le roman).

Le second type de parallélisme repose sur une ressemblance entre des formules verbales articulées dans des circonstances identiques. Voici par exemple comment Cécile termine une de ses lettres : « Il faut que je finisse car il est près d'une heure ; ainsi M. de Valmont ne doit pas tarder » (l. 109). M^{me} de Tourvel conclut la sienne d'une façon semblable : « Je voudrais en vain écrire plus longtemps ; voici l'heure où il [Valmont] a promis de venir, et toute autre idée m'abandonne » (l. 132). Ici les formules et les situations semblables (deux femmes attendent leur amant qui est la même personne) accentuent la différence dans les sentiments des deux maîtresses de Valmont et représentent une accusation indirecte contre lui.

On pourrait objecter ici qu'une telle ressemblance risque fortement de passer inaperçue, les deux passages étant parfois séparés par des dizaines ou même des centaines de pages. Mais une telle objection ne concerne qu'une étude située au niveau de la perception et non à celui de l'œuvre. Il est dangereux d'identifier l'œuvre avec la perception qu'un individu en a ; la bonne lecture n'est pas celle du « lecteur moyen » mais une lecture optimale.

D'autres figures rhétoriques peuvent être considérées comme des subdivisions du parallélisme. En se fondant sur la relation entre X et Y, on peut distinguer les cas suivants :

$X = - Y$. C'est l'*antithèse*, contraste des termes mis en relation. Dans *Les Liaisons Dangereuses*, c'est la succession des lettres qui obéit au contraste : les différentes histoires doivent s'alterner, les lettres successives ne concernent pas le même personnage ; si elles sont écrites par la même personne, il y aura une opposition de contenu ou de ton.

$AX \dots AY \dots AZ$, ou $X > Y > Z$ ou $X < Y < Z$. Il s'agit évidemment de la *gradation*. Lorsqu'un rapport entre les personnages reste identique pendant plusieurs pages, un danger de monotonie guette leurs lettres. C'est par exemple le cas de M^{me} de Tourvel. Tout au long de la deuxième partie, ses lettres expriment le même sentiment. La monotonie est évitée grâce à la gradation, chaque lettre donne un indice supplémentaire de son amour pour Valmont, de sorte que l'aveu de cet amour (l. 90) vient comme une conséquence logique de ce qui précède.

X = Y. C'est le cas de la *répétition* complète. Evidemment la répétition n'est en fait jamais complète, car le morceau répété est entouré d'un contexte différent, notre connaissance de l'histoire est à chaque fois différente, etc.

Le groupe suivant de figures se rapproche davantage de celles qui sont fondées sur la syntaxe. Elles concernent les relations entretenues par les différents fils de l'intrigue à l'intérieur de l'histoire. Dans le cas des *Liaisons Dangereuses*, on peut admettre qu'il en existe trois, qui racontent les aventures de Valmont avec M^{me} de Tourvel, Cécile et M^{me} de Merteuil. Les histoires peuvent se lier de plusieurs façons. Le conte populaire et les recueils de nouvelles en connaissent déjà deux : l'*enchaînement* et l'*enchâssement*. L'enchaînement consiste simplement à juxtaposer différentes histoires : une fois la première achevée, on commence la seconde. L'unité est assurée par une ressemblance dans la construction de chacune : par exemple, trois frères partent successivement à la recherche d'un objet précieux ; chacun des voyages fournit la base d'une des histoires. L'enchâssement, c'est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre. Ainsi tous les contes des *Mille et une nuit* sont enchâssés dans le conte de Chahrazade. Ces deux types de combinaison représentent une projection rigoureuse des deux rapports syntaxiques fondamentaux, la coordination et la subordination.

Il existe toutefois un troisième type de combinaison, l'*alternance*. Il consiste à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante. Cette forme caractérise évidemment les genres littéraires ayant perdu toute liaison avec la littérature orale : celle-ci ne peut pas connaître l'alternance. Comme exemple célèbre d'alternance on peut citer le roman de Hoffmann *Le Chat Murr*, où le récit du chat alterne avec celui du musicien ; également le *Récit de Souffrances* de Kierkegaard. Deux de ces formes se manifestent dans *Les Liaisons Dangereuses*. D'une part, les histoires de Tourvel et de Cécile s'alternent tout au long du récit ; de l'autre, elles sont toutes deux enchâssées dans l'histoire du couple Merteuil-Valmont. Ce roman, cependant, étant bien construit, ne permet pas d'établir de limites nettes entre les histoires : les transitions y sont dissimulées ;

et le dénouement de chacune sert le développement de la suivante. De plus, elles sont liées par l'image de Valmont qui entretient des rapports étroits avec chacune des trois héroïnes. Il existe d'autres liaisons entre les histoires ; ainsi les personnages secondaires qui assurent des fonctions dans plusieurs histoires. M^{me} de Volanges, mère de Cécile, est amie et parente de M^{me} de Merteuil et en même temps conseillère de M^{me} de Tourvel. Danceny se lie successivement avec Cécile et M^{me} de Merteuil. M^{me} de Rosemonde offre son hospitalité aussi bien à M^{me} de Tourvel qu'à Cécile et sa mère. Gercourt, ancien amant de M^{me} de Merteuil, veut épouser Cécile. Etc. Chaque personnage peut cumuler de multiples fonctions.

À côté des histoires principales, il en apparaît d'autres, secondaires, qui ne servent habituellement qu'à caractériser un personnage. Ces histoires (les aventures de Valmont au Château de la Comtesse, ou avec Emilie ; celles de Prévan avec les « inséparables » ; celles de la Marquise avec Prévan ou Belleruche) sont moins intégrées à l'ensemble du récit que les histoires principales et le lecteur les sent comme « enchâssées ».

L'intrigue entière du roman forme, elle aussi, une figure (même si celle-ci ne se trouve pas telle quelle dans les traités de rhétorique). On pourrait l'appeler l'*infraction à l'ordre*. Cette infraction est sensible dans toute la dernière partie du livre, et en particulier entre les lettres 142 et 162, c'est-à-dire entre la rupture de Valmont avec Tourvel et la mort de Valmont. Elle concerne tout d'abord l'image même de Valmont, personnage principal du récit. La quatrième partie commence par la chute de Tourvel. Valmont prétend dans la lettre 125 que cette aventure ne se distingue en rien des autres ; mais le lecteur s'aperçoit facilement, surtout aidé par M^{me} de Merteuil, que le ton trahit un rapport autre que celui qui est déclaré : cette fois-ci, il s'agit d'amour, c'est-à-dire de la même passion qui anime toutes les « victimes ». En remplaçant son désir de possession et l'indifférence qui le suivait par l'amour, Valmont quitte le groupe des forts et détruit déjà une première répartition. Il est vrai que plus tard il sacrifiera cet amour pour écarter les accusations de M^{me} de Merteuil, mais ce sacrifice ne résout pas l'ambiguïté de son attitude précédente. Plus tard, d'ailleurs, Valmont entreprend

d'autres démarches qui devraient le rapprocher de Tourvel (il lui écrit, il écrit à Volanges, sa dernière confidente) ; et son désir de vengeance contre Merteuil signifie aussi qu'il regrette son premier geste. Mais le doute n'est pas levé ; le Rédacteur le dit explicitement dans une de ses notes (l. 154) sur la lettre de Valmont envoyée à M^{me} de Volanges pour être remise à M^{me} de Tourvel et qui n'est pas présente dans le livre : « C'est parce qu'on n'a rien trouvé dans la suite de cette Correspondance qui pût résoudre ce doute, qu'on a pris le parti de supprimer la lettre de M. de Valmont. »

La conduite de Valmont avec M^{me} de Merteuil est tout aussi étrange, vue dans la perspective de la logique esquissée précédemment. Ce rapport semble réunir des éléments très divers, et jusqu' alors incompatibles : le désir de possession se mêle à l'action d'« empêcher » et en même temps à la confiance. Ce fait (qui est en désaccord avec la quatrième règle) se révèle décisif pour le sort de Valmont : il continue à se confier à la Marquise même après la déclaration de « guerre ». Et l'infraction à la loi est punie par la mort. Valmont oublie même qu'il peut agir sur deux niveaux pour réaliser ses désirs, ce dont il se servait si habilement auparavant : dans ses lettres à la Marquise, il avoue naïvement ses désirs sans essayer d'adopter une tactique plus souple (ce qu'il devrait faire en raison de l'attitude de Merteuil). Même sans se référer aux lettres de la Marquise à Danceny, le lecteur peut se rendre compte qu'elle a mis fin à son rapport amical avec Valmont.

Peut-on imaginer au roman une quatrième partie différente, telle que l'ordre précédent n'en soit pas enfreint ? Valmont aurait sans doute trouvé un moyen plus souple pour rompre avec Tourvel ; s'il était survenu un conflit entre lui et Merteuil, il aurait su le résoudre avec plus d'habileté et sans s'exposer à tant de dangers. Les « roués » auraient trouvé une solution qui leur permette d'éviter les attaques de leurs propres victimes. A la fin du livre, les deux camps seraient restés aussi séparés qu'au début, et les deux complices tout aussi puissants. Même si le duel avec Danceny avait eu lieu, Valmont aurait su ne pas s'exposer au danger mortel...

Il est inutile de continuer : sans faire des interprétations psychologiques, on se rend compte que le roman ainsi conçu ne serait

plus le même, il ne serait même plus rien. Il aurait été simplement le récit d'une aventure galante, la conquête d'une « prude », à la conclusion « cocasse ». Ceci nous montre qu'il ne s'agit pas ici d'une particularité mineure de la construction mais de ce qui en fait le centre même ; on a plutôt l'impression que le récit entier consiste à rendre possible précisément ce dénouement. Le fait que le récit perdrait toute son épaisseur esthétique et morale s'il n'avait pas ce dénouement se trouve symbolisé dans le roman même. En effet, l'histoire est présentée de telle sorte qu'elle doit sa propre existence à l'infraction de l'ordre. Si Valmont n'avait pas transgressé les lois de sa propre morale (et celles de la structure du roman), sa correspondance et celle de Merteuil n'auraient jamais été publiées : cette publication est une conséquence de leur rupture, et plus généralement, de l'infraction. Ce détail n'est pas dû au hasard, comme on pourrait le croire : l'histoire entière ne se justifie, en effet, que dans la mesure où la punition du mal est peinte dans le roman. Si Valmont n'avait pas trahi sa première image, le livre n'aurait pas droit à l'existence.

L'infraction à l'ordre a été caractérisée jusqu'ici d'une manière négative, comme la négation de l'ordre précédent. Tournons-nous maintenant vers le contenu positif de ces actions, vers le système qui leur est sous-jacent. D'abord ses éléments : Valmont, le roué, tombe amoureux d'une « simple » femme ; Valmont oublie de ruser avec M^{me} de Merteuil ; Cécile va se repentir de ses péchés au monastère ; M^{me} de Volanges prend le rôle du raisonneur... Toutes ces actions ont un dénominateur commun : elles obéissent à la morale conventionnelle, telle qu'elle existait au temps de Laclos (ou même plus tard). Donc l'ordre qui détermine les actions des personnages dans et après le dénouement est simplement d'ordre conventionnel, l'ordre extérieur à l'univers du livre. Une confirmation de cette hypothèse est donnée aussi par le nouveau rebondissement de l'affaire Prévan. A la fin du livre, on voit Prévan rétabli dans toute son ancienne grandeur ; pourtant le lecteur se rappelle que, dans son conflit avec la Marquise, tous deux avaient exactement les mêmes désirs cachés et manifestes. Merteuil avait simplement réussi à être la plus rapide, elle n'était pas la plus coupable. Ce n'est donc pas une justice suprême, un ordre supérieur qui s'instaure à la fin du

livre ; c'est bel et bien la morale conventionnelle de la société contemporaine, morale pudibonde et hypocrite, différente en cela de celle de Valmont et de Merteuil dans le reste du livre. Ainsi la « vie » devient partie intégrante de l'œuvre : son existence est un élément essentiel qu'on doit connaître pour comprendre la structure du récit. C'est seulement à ce moment de l'analyse que l'intervention de l'aspect social se justifie ; ajoutons qu'elle est aussi tout à fait nécessaire. Le livre peut s'arrêter parce qu'il établit l'ordre qui existe dans la réalité.

Placés dans cette perspective, nous pouvons nous apercevoir que les éléments de cet ordre conventionnel étaient déjà présents auparavant ; et ils expliquent ces événements et ces actions qui ne pouvaient l'être dans le système précédemment décrit. Ici s'inscrit par exemple l'action de M^{me} de Volanges auprès de Tourvel et Valmont, une action d'opposition qui n'avait pas les mêmes motivations que celles reflétées par notre R. 3. M^{me} de Volanges hait Valmont, non parce qu'elle est du nombre des femmes qu'il a délaissées, mais en accord avec ses principes moraux. Il en est exactement de même quant à l'attitude du Confesseur de Cécile qui devient, lui aussi, un opposant : la morale conventionnelle, extérieure à l'univers du roman guide ses pas. Ce sont des actions dont la motivation ou les mobiles ne sont pas dans le roman, mais sont extérieures à lui : on agit ainsi parce qu'il le faut, c'est l'attitude naturelle qui ne demande pas de justification. Enfin, nous pouvons trouver là aussi l'explication de l'attitude de Tourvel : elle s'oppose obstinément à ses propres sentiments au nom d'une conception éthique qui veut que la femme ne trompe pas son mari. Ainsi le récit s'éclaire sous un nouveau jour : il n'est pas le simple exposé d'une action, mais l'histoire du conflit entre deux ordres ; celui du livre et celui de son contexte social. Jusqu'à leur dénouement, *Les Liaisons Dangereuses* établissent un nouvel ordre, différent de celui du milieu extérieur. L'ordre extérieur n'est présent ici que comme mobile à certaines actions. Le dénouement enfreint cet ordre du livre, et ce qui suit nous ramène à ce même ordre extérieur, à la restauration de ce qui était détruit par le récit précédent. La façon dont cette partie de l'intrigue est racontée dans le roman est particulièrement instructive, car le narrateur évite de prendre

position envers cette restauration. Si le récit précédent était mené au niveau de l'être, le récit de la fin est entièrement dans le paraître. Le lecteur ne sait pas quelle est la vérité, il ne connaît que les apparences ; et il ne sait pas quelle est la position exacte de l'auteur. Le seul jugement moral exprimé vient de M^{me} de Volanges ; or, comme par un fait exprès, c'est précisément dans ses dernières lettres que M^{me} de Volanges est caractérisée comme une femme superficielle, privée d'opinion propre, cancanière, etc. Il semblerait que l'auteur veut nous préserver d'accorder trop de confiance aux jugements qu'elle porte ! La morale de la fin du livre rétablit Prévan dans ses droits ; est-ce là la morale de Laclos ? Cette ambiguïté profonde, cette ouverture vers des interprétations opposées distingue le roman de Laclos de nombreux romans « bien construits » et le place au rang des chefs-d'œuvre.

Les Liaisons Dangereuses incarnent une des relations possibles entre les deux ordres. On peut supposer que la possibilité inverse existe aussi : le récit qui explicite, dans son développement, l'ordre existant à l'extérieur, et dont le dénouement introduirait un ordre nouveau, celui, précisément, de l'univers romanesque. Pensons par exemple aux romans de Dickens, qui présentent, pour la plupart, cette structure inverse : tout au long du livre, c'est l'ordre extérieur, l'ordre de la vie qui domine les actions des personnages ; dans le dénouement il se produit un miracle, tel personnage riche se révèle subitement comme un être généreux, et rend possible l'instauration d'un ordre nouveau. Cet ordre nouveau — le règne de la vertu — n'existe évidemment que dans le livre, mais c'est lui qui triomphe après le dénouement. Il n'est toutefois pas certain qu'on doive trouver dans tous les récits une semblable infraction. Certains romans modernes ne peuvent pas être présentés comme le conflit de deux ordres mais plutôt comme une série de variations en gradation, du même sujet. Telle se présente la structure des romans de Kafka, de Beckett, etc. En tous les cas, la notion d'infraction, comme d'ailleurs toutes celles concernant la structure de l'œuvre, pourra servir comme critère pour une typologie future des récits littéraires.