

Dionne, Ugo, « Le roman au risque de l'amnésie. Stratégies mémorielles du récit différé (Leblanc, Sue, Mouhy) », dans Isabelle Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 141-162.

Le roman au risque de l'amnésie. Stratégies mémorielles du récit différé (Leblanc, Sue, Mouhy)

UGO DIONNE

Quand paraît la troisième partie de *L'Astrée*, en 1619, près de dix ans se sont écoulés depuis la publication de la deuxième, douze ans depuis celle de la première. Lorsque Marivaux fournit au public le neuvième volume de *La Vie de Marianne*, en mars 1742, plus de quarante-huit mois séparent ce volume du huitième. Quant au dernier feuillet des *Mystères de Paris*, il paraît le lendemain du précédent, mais un an et quatre mois après celui du 19 juin 1842, dans lequel le lecteur, sur les traces du Chourineur, a pénétré pour la première fois dans le dédale interlope de l'île de la Cité.

Malgré leurs différences manifestes, malgré leur appartenance à des régimes historiques et génériques distincts, ces trois ouvrages partagent un mode de publication dilaté, dans lequel le récit est produit par tranches successives, obéissant à une périodicité diversement capricieuse ; ils appartiennent à un ensemble transhistorique qu'on propose de regrouper sous l'étiquette générale du roman différé. Ils en illustrent d'ailleurs trois grandes époques, dans le domaine littéraire français. Les douze livres de *L'Astrée* inaugurent en 1607 une nouvelle pratique de production par tomes, propre à l'âge baroque, et qui prévaudra jusqu'aux années 1660, avec le remplacement du roman héroïque par la nouvelle galante et l'histoire secrète – bien que le jeune Marivaux, dans *Les Effets surprenants de la sympathie* (1714-1715), s'inscrive encore dans cette tradition. Ce sont les romans de maturité du même Marivaux qui,

en conjonction avec ceux de Prévost, imposeront une autre formule de publication différée, dans les années 1730. Enfin, les fresques socialisantes d'Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*, *Le Juif errant*) contribueront, avec les œuvres de Dumas, de Soulié, de Balzac et de Féval, à faire émerger le genre du roman-feuilleton, dont le modèle continue à irriguer les paralittératures (et littératures) d'aujourd'hui.

Modelés par le temps, ces romans périodiques présentent donc des caractères structurels, narratifs, thématiques et stylistiques communs, qui se prêtent à une poétique d'ensemble. Ils posent aussi, à leur premier public, des problèmes similaires de réception. Que leurs unités correspondent à quelques colonnes de quotidien (comme dans le roman-feuilleton des origines) ou à quelques volumes (comme dans certains grands romans baroques), que le délai qui les sépare s'étende sur vingt-quatre heures, sur quelques jours ou sur plusieurs années, ils s'exposent à un même défaut de la mémoire. La tension romanesque *a le temps* de s'y relâcher, le fil narratif de s'y distendre, le lecteur d'y devenir amnésique : retenu ou détourné par d'autres récits, il court le risque d'oublier celui qu'il a délaissé (qui *l'a délaissé*) entre-temps. Dans un régime périodique marqué par la fongibilité, où son attention fait l'objet d'une sollicitation permanente, ce lecteur peut également confondre les personnages ou les péripéties d'un roman avec ceux, souvent indiscernables, des ouvrages qu'il aura fréquentés depuis l'arrêt temporaire de sa publication. Le problème de *réention*, qui se pose à tout long récit (et qui se posera encore à ces romans différés, lorsqu'ils feront l'objet de versions colligées), se trouve donc compliqué par la «différance» temporelle elle-même, qui superpose à la longueur du roman les retards de sa propre production.

Dans ces conditions de diffusion, le romancier est confronté à un double défi. Il doit bien sûr maintenir l'intérêt du public, s'assurer que le lecteur aura *encore* le désir de se procurer une nouvelle livraison du roman, malgré le délai parfois fort long qui la sépare de la précédente ; mais ce maintien de la tension narrative, par-delà les pauses et les hiatus de la narration, ne suffit pas à garantir le bon fonctionnement de l'ouvrage. Le romancier doit aussi prendre les mesures nécessaires pour que le lecteur comprenne *toujours* ce dont il s'agit, qu'il se remémore les données essentielles de l'histoire interrompue ; il doit rendre en quelque sorte le roman *présent à lui-même*, malgré sa dispersion

physique et temporelle. Une partie de cette tâche est déjà remplie par le récit, qui favorise la réminiscence en renvoyant à une grammaire narrative familière (topique ou stéréotypée) et en s'articulant autour d'épisodes mémorables ; de ce point de vue, les romans d'Ancien Régime et les productions « populaires » ou paralittéraires des XIX^e et XX^e siècles s'inscrivent dans une parfaite continuité. Mais les (proto) feuilletonistes sont aussi forcés de renvoyer *directement* au contenu des épisodes précédents, qui font alors l'objet d'une référence plus ou moins explicite et plus ou moins détaillée.

Ces renvois au passé romanesque peuvent d'abord être distingués en fonction du *lieu* qu'ils occupent dans le système textuel. Certains apparaissent dans le paratexte – plus exactement dans cette zone propre au roman différé, cet interstice à la fois spatial et temporel qui sépare les différentes livraisons. Par rapport à l'épisode qu'il précède et auquel il est attaché, cet espace est liminaire ; le texte qu'il héberge agit d'ailleurs à la manière d'une préface aux XVII^e et XVIII^e siècles, quand la livraison elle-même correspond à un volume entier, voire à une série de volumes. Toutefois, si on envisage le roman dans sa globalité, il s'agit bien d'un lieu limitrophe, d'un entre-deux – position qui correspond très précisément à la *fonction* du discours de rappel, point de rencontre de ce qui a déjà été dit et de ce qui reste encore à dire. Lors de la stabilisation du roman différé – quand les chapitres du *Juif errant* ou les parties du *Paysan parvenu* sont réunis sous une même reliure –, cet espace est (généralement) appelé à disparaître, emportant avec lui le résumé qu'il contenait et qui a désormais perdu toute pertinence : à quoi bon synthétiser le passé du roman pour un lecteur qui vient de le parcourir ou qui peut immédiatement s'y référer ? À quoi bon rappeler ou remettre en mémoire un récit *toujours présent* ?

S'il investit parfois ces failles péritextuelles que révèle la publication en segments – constitutives de ce qu'on a ailleurs proposé d'appeler le *paradispositif*¹ –, le rappel peut aussi se situer dans le texte lui-même, où il s'intègre de façon plus ou moins harmonieuse à l'économie romanesque. Cette intégration des passages récapitulatifs leur assure une certaine permanence ; pour procéder à leur retranchement, on devrait

1. Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 85-93.

s'astreindre à un travail d'adaptation plus laborieux que celui consistant à élider, sans autre forme de procès, un résumé marginal devenu caduc. On est d'autant moins porté à intervenir sur ces récapitulations qu'elles sont assumées par les acteurs textuels eux-mêmes – narrateur ou personnages –, quand les résumés sont attribués à ce responsable réel, individuel ou corporatif (éditeur, revue, journal, réseau) de qui origine l'ensemble du paratexte et dont l'autorité, à tort ou à raison, est considérée comme secondaire et rectifiable.

L'autre variable qui permet de classer les possibles du discours récapitulatif est la *taille* – qu'on pourrait exprimer en termes de longueur, de pure masse textuelle, mais qu'il est sans doute plus exact d'envisager en tant que quantité ou densité d'information². Le rappel peut en effet ébaucher un mouvement vers les livraisons antérieures; il peut faire *allusion* à certains événements passés – et à certains événements seulement, dont la connaissance est nécessaire à la compréhension de l'épisode courant. À l'inverse, la récapitulation peut être globale et revenir sur l'ensemble des développements précédents. Dans le premier cas, le rappel s'adresse à ceux qui connaissent déjà le roman ou l'ont à tout le moins déjà connu; il s'agit de réveiller, chez ces (pré)lecteurs fidèles mais distraits, le souvenir de ce qu'ils ont provisoirement oublié. La récapitulation plus détaillée remplit encore cette fonction d'anamnèse, mais peut aussi permettre à un nouveau lecteur de monter dans le récit en marche; elle atteint un degré de précision suffisant pour assurer un rattrapage adéquat³.

2. S'il est besoin de trancher entre ces deux manières de définir le critère de la taille – fondées l'une sur la longueur, l'autre sur la densité informative –, c'est qu'elles peuvent à l'occasion s'opposer l'une à l'autre. Un résumé qui interviendrait après deux ou trois livraisons serait nécessairement plus *bref*, mais aussi plus *complet* qu'un rappel intervenant à la fin de la publication du roman, alors que des dizaines, voire des centaines d'épisodes doivent être synthétisés; comment qualifier ce résumé de *court* ou de *long*, sans adopter une perspective précise?

3. Du reste, une fois qu'on a renoncé à une mesure purement quantitative – appréciable en nombre de mots, de lignes ou de colonnes –, l'application de ce critère peut poser certaines difficultés. Une récapitulation ne peut jamais être exhaustive – à moins de répéter le texte entier, dans une sorte de fantaisie bourgeoise de la redondance; il s'agit toujours d'un *concentré*, qui peut être diversement précipité. Dès lors, à partir de quel degré d'économie ou de complétude franchit-on la limite qui sépare le court du long? Entre la reprise appliquée de tous les principaux retournements du récit et l'allusion laconique à un passé vidé de son contenu, tous les cas de figure restent possibles, dont le classement dépendra souvent du bon vouloir de l'interprète.

Le croisement de ces deux variables permet de construire un tableau à quatre entrées, distinguant par le fait même quatre phénomènes, qu'on désignera désormais à l'aide de termes employés jusqu'ici de façon indifférenciée :

Densité Taille Lieu	<i>Court</i>	<i>Long</i>
<i>Paratexte</i>	Évocation	Résumé
<i>Texte</i>	Rappel	Récapitulation

On s'intéressera essentiellement ici aux deux catégories paratextuelles de l'évocation et du résumé. Étrangères à l'espace du texte, elles ne sont pas emportées par le jeu de l'interprétation qui caractérise le roman lui-même et que chaque roman renouvelle à sa manière ; moins riches d'emplois, de significations, d'investissements, elles se prêtent sans doute mieux à une (courte) présentation synthétique – même si elles présentent aussi leurs bizarreries et leurs difficultés, et peuvent à l'occasion se rapprocher des catégories (textuelles) du rappel et de la récapitulation⁴.

L'*évocation* consiste à remettre en mémoire, de façon allusive, un ensemble narratif plus ou moins oublié. Le sens magique du terme⁵, qui continue à poindre sous l'acception moderne, est ici tout à fait approprié, dans la mesure où il s'agit bien de *rappeler l'esprit* d'un texte, de le faire *revenir* de l'oubli qui l'a englouti, de lui redonner vie – ne fût-ce qu'un bref instant.

Les nouvelles qui composeront *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur* – le premier recueil consacré par Maurice Leblanc à son personnage fétiche – sont pour la plupart publiées dans le magazine *Je sais tout* entre juillet 1905 et juillet 1906. Dans la maquette du mensuel illustré

4. Pour un exemple de l'approche monographique à laquelle est tenu tout critique qui entend étudier le système récapitulatif d'un roman, voir mon article « Les bégaiements du cœur et de l'esprit. Marianne, la récapitulation et le marivaudage romanesque », dans Catherine Gallouët (dir.), *Marivaudages : théorie et pratique d'un discours*, coll. « SVEC », à paraître.

5. « EVOCATION, se dit aussi en parlant des Demons, des spectres, dont on dit que les Magiciens font voir des apparitions au moyen de leurs Charmes » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, t. I, Rotterdam, 1690).

de Pierre Lafitte, elles sont introduites par des *chapeaux*, que la mise en page désigne clairement comme extérieurs au texte : ils se présentent en caractères gras, sur une seule colonne, dans une justification plus étroite que celle du récit ; par la graisse comme par la disposition, ils forment un espace de transition entre la facture du titre et celle de la nouvelle. Cette séparation typographique se double d'une différence de *voix*. C'est bien la direction de *Je sais tout* qui s'exprime dans ces manchettes, s'adressant à « Nos Lecteurs⁶ » et formant un système avec le discours éditorial du journal : l'accroche de la livraison du 15 décembre 1905 annonce par exemple le premier « Concours Arsène Lupin », un des innombrables jeux lancés mensuellement par Lafitte, dans lequel le lecteur est appelé à deviner un élément, central ou secondaire, du prochain épisode à paraître⁷. Dans cet appareil énonciatif, Leblanc lui-même occupe une position ambiguë : il est l'auteur « réel » des aventures d'Arsène Lupin (sa signature apparaît à l'orée de chaque nouvelle), mais aussi leur narrateur et un de leurs personnages récurrents, remplissant auprès du cambrioleur des fonctions similaires à celles que remplit aux côtés de Sherlock Holmes le bon docteur Watson (qui ne peut, lui, être confondu avec Conan Doyle). Leblanc consacre même un de ses récits, « Le sept de pique », aux événements qui l'ont amené à jouer ce rôle de chroniqueur officiel ; or, s'il relate les circonstances de sa première rencontre avec Lupin, c'est bien à la demande de la rédaction de *Je sais tout*, qui agit comme truchement entre le romancier et les lecteurs – et dont les chapeaux mettent la médiation en scène⁸. S'il

6. *Je sais tout*, 15 décembre 1905, p. 663, 15 janvier 1906, p. 372, et 15 novembre 1906, p. 373. Le périodique sera dorénavant désigné à l'aide des lettres *JST*, suivies de la date de publication et du numéro de page.

7. Par exemple : « Comment Arsène Lupin s'évadera-t-il ? » (*JST*, 15/12/1905, p. 672) ; « Quelle sera la prochaine victime d'Arsène Lupin ? » (*JST*, 15/01/1906, p. 742) ; « Quel est le bijou historique déjà célèbre par une affaire retentissante que dérobera Arsène Lupin ? » (*JST*, 15/02/1906, p. 116 – question à laquelle répond d'emblée le titre de la nouvelle de mars 1906, « Le collier de la reine »).

8. « Un grand nombre de lecteurs, qui s'intéressent prodigieusement au célèbre gentleman-cambrioleur, devenu aujourd'hui populaire dans toute la France et dans le monde entier, nous ont en effet posé cette question : Arsène Lupin existe-t-il réellement ? Et comment son historiographe le connaît-il ? Nous avons transmis à M. Maurice Leblanc cette question, et il se propose d'y répondre lui-même dans "Je sais tout" en nous racontant de quelle façon étrange et mystérieuse il a fait la connaissance de son héros » (*JST*, 15/04/1907, p. 428). Cette annonce intervient en fin de livraison, mais elle trouve un écho dans le chapeau de l'épisode suivant : « Ainsi que nous l'avons annoncé dans

adopte plusieurs postures, dans le texte comme dans ses marges, Leblanc n'est donc *pas* celui qui prend (explicitement) la parole dans les accroches des nouvelles, lesquelles le désignent d'ailleurs à la troisième personne, prenant leurs distances par rapport à une figure équivoque, chevauchant de façon inquiétante la frontière d'espaces textuels autrement étanches⁹.

Les chapeaux de *Je sais tout* remplissent trois fonctions complémentaires. Ils agissent d'abord comme *réclame* pour l'épisode, à coup d'hyperboles et de formules mélioratives, s'appliquant tantôt aux aventures – qualifiées d'« extraordinaires » (*JST*, 15/07/1905, p. 708), d'« originales » (*JST*, 15/01/1906, p. 732), de « sensationnelles¹⁰ » –, tantôt à Lupin lui-même – dont on vante l'« extraordinaire maîtrise » (*JST*, 15/11/1906, p. 373), saluant au passage telle « magistrale leçon de savoir-faire » (*JST*, 15/06/1906, p. 543) ou tel « nouveau et prodigieux tour de force génial » (*JST*, 15/07/1906, p. 665). En plus de cette fonction publicitaire, rendue nécessaire par le caractère mercantile et la cacophonie polytextuelle d'un périodique familial comme celui de Lafitte, les préfaces des nouvelles renvoient au fonctionnement *sériel* du texte. En symbiose avec d'autres éléments du paratexte (surtitre, annonces, mention « À suivre »), elles assurent la présence d'un ensemble qui n'existe pourtant encore qu'à l'état de programme¹¹. L'accroche de la deuxième

notre dernier numéro, Maurice Leblanc montre ici de quelle façon étrange et mystérieuse il fit la connaissance du gentleman cambrioleur Arsène Lupin » (*JST*, 15/05/1907, p. 489).

9. Le chapeau du 15 octobre 1907 opère une séparation plus nette (et plus rassurante) entre la vérité et la fiction : « Devant le succès considérable obtenu aussi bien dans *Je sais tout* qu'en librairie par les aventures d'Arsène Lupin, nous avons demandé à Maurice Leblanc de nous faire assister à une nouvelle lutte entre son héros et le grand policier anglais Herlock Sholmès » (p. 221). La commande faite à l'auteur ne porte plus sur la divulgation de ses relations (« réelles ») avec son héros, mais sur la *production* d'une nouvelle histoire le mettant en scène – bien que le verbe employé (« faire assister ») conserve une certaine ambiguïté.

10. Le terme apparaît au moment d'ouvrir *L'Aiguille creuse* : « Nous recommandons ou plutôt nous continuons la sensationnelle série des exploits du célèbre gentleman-cambrioleur Arsène Lupin qui, nos lecteurs en jugeront, s'est surpassé lui-même dans cette nouvelle suite d'aventures, à force d'ingéniosité mystérieuse et de géniale hardiesse » (*JST*, 15/11/1908, p. 437).

11. Cette dimension est absente du chapeau apposé au tout premier récit, « L'arrestation d'Arsène Lupin », dont la velléité archidispositive est encore hésitante : pas de surtitre renvoyant la nouvelle à un ensemble plus large (comme le fera, dès la livraison suivante, « La vie extraordinaire d'Arsène Lupin ») ; pas de « À suivre » ou de mention équivalente ; l'accroche désigne même la nouvelle au singulier (« Qui peut se vanter

nouvelle, le 15 décembre 1905, annonce déjà une « suite ininterrompue de prouesses inouïes dont *Je sais tout* réserve la sensationnelle révélation à ses lecteurs » (p. 663). Celle du mois suivant inscrit l'épisode dans une séquence temporelle, en évoquant le passé et le futur d'un personnage dont ce n'est pourtant que la troisième apparition : Arsène Lupin n'est « qu'au début de ses originales aventures », mais il tient de grandes ressources « en réserve pour l'avenir » (*JST*, 15/01/1906, p. 732). En novembre 1906, alors qu'on passe d'une sous-série (« La vie extraordinaire d'Arsène Lupin ») à une autre (« Les nouvelles aventures d'Arsène Lupin »), la préface se charge de souligner cette modification archidyspositive : « Arsène Lupin, l'escroc de génie, était resté quelque temps sans faire parler de lui. Le voici qui reprend le cours de ses exploits » (*JST*, 15/11/1906, p. 373).

La fonction mémorielle du chapeau – la troisième qu'il est appelé à remplir – s'inscrit encore dans cette perspective sérielle : rappeler le passé du récit est aussi une manière de mettre l'épisode en rapport avec la totalité narrative qui l'informe. Dès la deuxième livraison, alors que le mythe de Lupin n'est pas encore constitué, on peut tableur sur une certaine mémoire du public : « Nos lecteurs connaissent Arsène Lupin, puisqu'ils ont déjà assisté à l'arrestation du génial escroc » (*JST*, 15/12/1905, p. 663). Le mois suivant, le répertoire des aventures de Lupin a augmenté, au point où le déjà-lu peut être conjugué au pluriel : « il a déjà montré à nos lecteurs d'incomparables échantillons de son savoir-faire » (*JST*, 15/01/1906, p. 732). L'évocation peut porter sur l'épisode immédiatement précédent, comme lorsque le chapeau rappelle l'arrestation de Lupin, ou lorsqu'il revient sur l'un des premiers échecs

d'échapper aux criminelles entreprises d'un coquin de l'envergure de celui dont le récit que nous publions expose l'extraordinaire aventure!», *JST*, 15/07/1905, p. 708), comme si on ne prévoyait pas lui donner suite. Le personnage de Lupin, par contre, est immédiatement sériel. La première mention de son nom (à l'occasion d'un télégramme annonçant sa présence aux passagers du paquebot *Provence*) entraîne une surprise liée à la reconnaissance : « Arsène Lupin parmi nous ! l'insaisissable cambrioleur dont on racontait les prouesses dans les journaux depuis des mois ! l'énigmatique personnage avec qui le vieux Ganimard, notre meilleur policier, avait engagé ce duel à mort dont les péripéties se déroulaient de façon si pittoresque ! Arsène Lupin, le fantaisiste gentleman qui n'opère que dans les châteaux et les salons [...] » (M. Leblanc, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, présentations de Jacques Derouard, Paris, Omnibus, t. I, 2004 [1905], p. 12). D'emblée connu des passagers, Lupin a déjà à son actif une liste d'exploits susceptibles de donner lieu à des récits futurs et de se prolonger à l'infini.

du jeune escroc, aux mains de la célèbre Thérèse Humbert (rebaptisée Imbert) : « *Nous avons vu* Lupin aux prises avec plus fort que lui » (*JST*, 15/06/1906, p. 459). Mais la référence, plus imprécise, peut aussi porter sur l'ensemble des péripéties antérieures – comme lorsque, le 15 juillet 1906, l'auteur de l'amorce se demande si « [pour] la première fois Arsène Lupin se trouvera [...] dans l'embarras » (p. 665) –, supposant connues les aventures déjà parues, dont Lupin est toujours sorti (à peu près) victorieux.

Toutefois, même lorsqu'il s'agit de rappeler un épisode précis – et à plus forte raison lorsqu'on renvoie à l'ensemble de l'œuvre d'Arsène Lupin –, l'évocation porte moins sur le contenu de la mémoire du lecteur que sur cette mémoire elle-même ; ce qui est évoqué, c'est moins la teneur des épisodes antérieurs que le fait que ces épisodes ont bel et bien *eu lieu*. Par leur caractère constatif, les verbes employés dans les chapeaux mettent les lecteurs devant un fait accompli : ils « *ont déjà assisté* » à l'arrestation de Lupin, on leur « *a déjà montré* » certains de ses exploits – ils devraient donc être capables de se rappeler ces épisodes, sans qu'on ait besoin de les expliciter. Où l'on retrouve le sens religieux de l'évocation : par quelques paroles vagues, aussi brèves qu'une formule ou qu'une incantation, on entend rappeler un contenu qui n'est lui-même jamais nommé ou qui n'est suggéré que dans les termes les plus incertains.

Ce caractère (très) allusif de l'évocation est du reste favorisé par la structure narrative des nouvelles qui composent la série de « La vie extraordinaire d'Arsène Lupin ». Malgré les signaux habituels de la narration périodique (« À suivre » final, référence numérique aux épisodes antérieurs – qu'on pourrait d'ailleurs considérer comme une forme particulièrement laconique d'évocation), les nouvelles constituent moins des chapitres que des récits indépendants. Sauf exception, elles ne forment pas une suite orientée appelant une lecture linéaire ; au contraire, en évoquant dans le désordre différents moments de la carrière de Lupin, elles refusent la séquence chronologique qui aurait pu en organiser le développement¹². La connaissance des livraisons précédentes n'est pas

12. Les trois premiers segments forment une suite plus rigoureusement linéaire ; par leurs titres mêmes (« L'arrestation d'Arsène Lupin », « Arsène Lupin en prison », « L'évasion d'Arsène Lupin »), ils se présentent comme les trois étapes d'un même récit, à l'ordre immuable : Arsène Lupin ne saurait évidemment s'évader *avant* d'avoir été arrêté et mis

nécessaire à la compréhension d'un nouvel épisode : il suffit de saisir la logique de l'ensemble et le paradigme sériel qui le fonde, à quoi suffisent les chapeaux allusifs fournis par la rédaction de *Je sais tout*.

Le besoin d'un véritable *résumé* se fait cependant sentir à partir du moment où les aventures du gentleman-cambrioleur adoptent un modèle plus régulier. Le 15 novembre 1906, *Je sais tout* publie le premier chapitre de «La dame blonde», l'un des deux petits romans qui, une fois complétés et refondus, composeront *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*. Contrairement aux huit précédentes, les six livraisons mensuelles de «La dame blonde» correspondent aux segments d'un unique récit, dans lequel Herlock Sholmès s'attache à résoudre une seule énigme – même si les ramifications de cette énigme sont multiples, et même si, dans leur tracé comme dans leurs dimensions, ses chapitres continuent de présenter une opacité rappelant le fonctionnement de la nouvelle. Cette dynamique narrative inédite appelle de nouvelles pratiques de rappel. Dès le premier chapitre de «La dame blonde», le rapport au passé du texte a changé : au chapeau (qui remplit toujours son rôle de réclame et de régie sérielle) s'est ajouté, en bas de page, un «Résumé des précédentes aventures» – ces aventures qui ne formaient pas jusqu'ici une trame ordonnée, mais qu'on traite désormais comme une suite cohérente. Le «Résumé» infrapaginal reprend en effet les différents récits de «La vie extraordinaire d'Arsène Lupin» dans leur ordre de publication, sans tenter de les réorganiser selon un principe biographique (alors que le cinquième, «Le collier de la Reine», et le sixième, «Le coffre-fort de Mme Imbert», se déroulent respectivement dans l'enfance et la jeunesse de Lupin). La (toute récente) vectorialisation du récit entraîne une fixation de la série, considérée comme un système unifié. Il reste parfaitement possible pour un nouveau lecteur de suivre l'enquête de «La dame blonde» sans avoir fréquenté auparavant l'univers d'Arsène Lupin ; la focalisation du récit sur Sholmès, le détective anglais calqué sur Sherlock Holmes (et qui porte le même

en prison. Mais justement : les titres des nouvelles fournissent déjà au lecteur toute l'information dont il a (absolument) besoin ; pour comprendre «L'évasion d'Arsène Lupin», nul besoin de se rappeler, ou même de connaître, les circonstances précises de son arrestation et de son séjour carcéral, que leur apparente séquentialité n'empêche pas de fonctionner autarciquement, sur le modèle de la série (voir U. Dionne, *La Voie aux chapitres*, *op. cit.*, p. 58-70).

nom que lui, avant que des menaces venues d'outre-Manche ne poussent Leblanc à la contrepèterie), assure cette indépendance du nouveau roman par rapport aux exploits antérieurs du cambrioleur, ici relégué (comme plus tard dans *L'Aiguille creuse*) au rang d'adversaire machiavélique. Et pourtant : le mensuel insiste pour fournir, à cet (éventuel) nouvel arrivant, un abrégé auquel l'« ancien » lecteur n'a jamais eu droit.

Le résumé s'arroge rapidement la fonction de réclame du chapeau (lequel, après avoir été réduit à deux lignes dans le numéro du 15 décembre 1906, disparaît complètement des livraisons suivantes). Sa première phrase adopte le ton hyperbolique des anciennes accroches, tout en conservant leur perspective extérieure sur l'écrivain et sa création¹³. L'attaque des résumés de « La dame blonde », où se concentre cette dimension publicitaire, est d'ailleurs le seul de leurs éléments qui reste à peu près immuable durant six mois ; le résidu subit une réorganisation constante, alors que progresse le roman et que les informations nécessaires à sa compréhension prennent le pas sur les exploits antérieurs de Lupin. Ceux-ci, qui occupaient entièrement le premier « Résumé », ne forment plus qu'un tiers environ du deuxième, le reste étant accordé aux événements introduits dans le premier chapitre de « La dame blonde » ; et ainsi de suite, la partie consacrée au passé de Lupin s'amenuisant peu à peu, alors que la portion dédiée à l'enquête de Sholmès devient à la fois plus longue et plus synthétique (puisque, si les péripéties s'accumulent, l'espace infrapaginal qu'on peut leur consacrer reste à peu près constant)¹⁴.

Les résumés de « La dame blonde » se distinguent donc clairement des chapitres du roman, à la fois par leur position (en bas de page), par leur taille (réduite), par leur caractère (italique) et par leur voix (éditoriale,

13. « Avec un talent d'invention qui fait de lui l'égal du grand romancier anglais Conan Doyle, Maurice Leblanc a narré dans *Je sais tout* la « Vie extraordinaire d'Arsène Lupin », cet escroc de marque dont les audacieuses aventures ont émerveillé des centaines de milliers de lecteurs » (*JST*, 15/12/1906, p. 605).

14. La pratique du résumé est si bien implantée qu'elle persiste après la fin de « La dame blonde », lors de la publication du « Sept de cœur » dans *Je sais tout* du 15 mai 1907. Ici, le résumé est pourtant inutile : la nouvelle est une sorte d'« épilogue », de supplément, d'autant plus détaché du roman qui précède qu'elle se situe *avant*, au moment de la « rencontre » de Maurice Leblanc et d'Arsène Lupin – et qu'elle sera recueillie, non pas dans *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, mais dans le recueil précédent, *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur*.

collective, irréductible en tout cas à celle du narrateur). Symbolisée par un trait traversant la page, la frontière entre les espaces du texte et du paratexte est à peu près étanche. Dans d'autres cas, cependant, le résumé peut trouver place dans un espace plus ambigu, qui participe à la fois, et de diverses manières, des zones textuelles et péritextuelles. On en donnera deux exemples, qui de la première décennie du xx^e siècle nous feront reculer jusqu'à l'âge d'or du roman-feuilleton, puis jusqu'aux années 1730.

Dans *Le Constitutionnel* du 30 juillet 1845 paraît le 155^e feuilleton du *Juif errant* d'Eugène Sue, qui connaît depuis juin 1844 un succès phénoménal¹⁵. Ce feuilleton n'est toutefois pas identique aux cent cinquante-quatre qui l'ont précédé, ni aux dix-neuf qui le suivront. Avant d'entreprendre la publication de la dixième et dernière partie du roman, et après une interruption de deux semaines, la direction du *Constitutionnel* fournit en effet à ses abonnés, au rez-de-chaussée de la une, le « Résumé des neuf premiers volumes du *Juif errant* ». Et il s'agit bien d'un résumé, qui essaie de condenser « le sens et les incidents principaux de cette grande fable [...], pour qu'il y ait moins de lacune dans les souvenirs du lecteur, lorsqu'il va lire le dernier volume de cette belle étude¹⁶ ». L'enjeu du roman – l'héritage des membres de la famille Rennepont – y est minutieusement exposé, avec une parfaite exactitude comptable¹⁷. Les forces en présence sont méthodiquement identifiées, à travers le portrait des sept héritiers Rennepont (du côté du Bien) et la présentation des principaux membres du parti jésuite (du côté du Mal) ; une place est aussi accordée à quelques-unes des « figures accessoires » (la disgracieuse mais courageuse Mayeux, le poète socialiste Agricol Baudoin) que Sue « a groupées autour des principaux personnages de son roman véridique » (*LC*, p. 2). Les manigances des pères Rodin et d'Aigrigny sont rappelées, comme l'apparition miraculeuse

15. Sur la genèse et l'histoire éditoriale du roman, voir Maria Adamowicz-Hariasz, « *Le Juif errant* » d'Eugène Sue : du roman-feuilleton au roman populaire, Lewiston, Edwin Mellen Press, coll. « Studies in French Literature », 2001, p. 13 sq.

16. *Le Constitutionnel*, mercredi 30-jeudi 31 juillet 1845, p. 1. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *LC*, suivies du numéro de page.

17. « Les dépositaires ont placé les 50,000 écus à l'intérêt de 5 %, suivant les intentions du testateur. À l'expiration des cent cinquante années, la succession du marquis de Rennepont s'est élevée à 225,950,000 fr dont 13,775,000 à déduire pour frais de gérance, etc., soit 212,175,000 à remettre aux héritiers » (*LC*, p. 1).

d'Hérodiade, sœur du Juif errant, qui les empêche *in extremis* de s'emparer de l'héritage et accorde aux Rennepont un sursis de trois mois. Le feuilleton et le résumé se terminent par une sorte de bilan provisoire, à la veille de la dernière manche¹⁸ : une fois (re)traversé tout le roman en quelques colonnes, l'abonné du *Constitutionnel* est revenu au point précis où, le surlendemain, il pourra reprendre sa lecture.

Sa richesse et ses dimensions distinguent ce résumé paratextuel d'une simple évocation. Mais s'il cherche à retracer les « incidents principaux » du *Juif errant*, le résumé entend aussi en restituer la signification morale. À la synthèse du récit s'ajoute un commentaire critique sur « M. Eugène Sue » et sur sa place dans la littérature de son temps. Mis en rapport avec de brillants ancêtres, tant du point de vue de la « comédie de mœurs » (Rabelais, Montesquieu) que de la littérature utopique (More, Campanella), Sue reste pourtant incomparable ; il a ouvert au roman les « nouveaux horizons » de la critique sociale. *Les Mystères de Paris* et *Le Juif errant* – envisagés de concert, comme un vaste ouvrage bicéphale – demandent de ce fait « une attention plus sérieuse que celle qu'on accorde habituellement à des fantaisies littéraires » (*LC*, p. 1). Le feuilleton du 30 juillet 1845 remplit ainsi la fonction publicitaire qui caractérisait les chapeaux des récits de Maurice Leblanc, mais sur un mode plus solennel, axé sur la valeur historique et philosophique de l'œuvre plutôt que sur sa valeur de divertissement ; il retrouve aussi un des rôles traditionnels du feuilleton quotidien, qui avant d'être monopolisé par la fiction romanesque accueillait la chronique littéraire, dramatique ou musicale¹⁹. Ces deux aspects – publicitaire et critique – fusionnent à plusieurs reprises, alors que sont encensés « la main de maître » d'Eugène Sue (*LC*, p. 1), la simplicité aristotélicienne de sa composition (*ibid.*) ou la « chaleur » et la « vie » qu'il a su insuffler à son récit. Le feuilleton procède enfin à une défense du roman, adoptant

18. « En résumé, voici quels sont les progrès de l'œuvre de Rodin, à la fin du neuvième volume. L'un est mort, Couche-tout-Nu ; la Société de Jésus s'est substituée à deux autres : à Gabriel et à M. Hardy. Restent les deux filles du maréchal Simon, Mlle de Cardoville et Djalma. Ceux-là luttent encore. Mais déjà le maréchal est presque hors de combat. Djalma et Mlle de Cardoville ont toutes leurs forces ; ils sont amoureux et réunis. Puissent-ils sortir sains et saufs des mains de leurs puissans adversaires ! » (*LC*, p. 2)

19. Voir Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 126-129.

une attitude combative et idéologique. À ceux qui reprochent au *Juif errant* son irréligion, il fait valoir la religiosité positive de Gabriel de Rennepont, qui montre que Sue « ne confond pas le vrai prêtre et les mauvais ministres » (*ibid.*) ; aux critiques que suscite le noir portrait de la Compagnie de Jésus, le résumé répond que Sue a voulu en faire un exemple : « il a mis en lumière les merveilleux ressorts du mécanisme jésuitique, pour nous faire pressentir tout ce que l'esprit du bien pourrait tirer de la combinaison intelligente des forces humaines » (*ibid.*).

L'objet proposé par *Le Constitutionnel* est donc un hybride mêlant le rappel, la critique, l'histoire littéraire, l'apologie et le plaidoyer, en plus d'identifier quelques beaux passages offerts à l'attention du lecteur curieux²⁰. Il s'intègre par certains aspects au paratexte (temporaire) du *Juif errant* – comme l'atteste sa disparition des éditions collectives, qui peuvent désormais en faire l'économie. Cependant, par sa propension au commentaire (qui rappelle les habitudes prolixes d'Eugène Sue lui-même), par sa manière de pousser à bout la logique analeptique (en l'étendant à la *signification* de l'œuvre, et non plus à ses seules composantes narratives), par sa façon enfin de clarifier certains aspects de la pensée et de la religion de Sue, le résumé revêt des attributs proprement textuels. Surtout, il se loge dans l'espace même du texte, dans ce feuilletton que le récit, jusqu'ici, a été le seul à investir. Le résumé ne fait pas qu'emprunter le ton et le style d'un (vrai) chapitre du *Juif errant* : il en occupe aussi le lieu, il en mime la forme, il en reprend la coupe. Il se confond avec une des unités de ce roman dont, simultanément, il fait la synthèse et prend la place.

Le second de ces résumés ambigus, participant à la fois du texte et du paratexte, se situe au centre exact d'un des romans les plus perplexifiants du XVIII^e siècle : ce *Lamekis* que le chevalier de Mouhy fait

20. « [...] l'auteur aura décrit en passant les prodiges de la nature indienne, les mystères de son antique civilisation ; il nous aura conduits, dans le repaire de bêtes féroces ; il aura esquissé leur dompteur, plus hideux cent fois que les élèves » (*LC*, p. 2). « L'un des épisodes les plus touchants et les plus vrais de ce roman est celui où Mlle de Cardoville, enfermée par ruse dans une ignoble maison de fous, livrée aux soins repoussants de femmes sordides et grossières, épouvantée des cris étranges que la folie pousse dans cette horrible maison, sent sa raison se troubler peu à peu et commence à croire qu'elle est réellement folle [...] » (*ibid.*). « Parmi toutes les scènes véritablement saisissantes que le fléau a inspirées à M. Eugène Sue, nous voulons citer seulement celle où l'abbé d'Aigrigny, poursuivi comme empoisonneur par la populace égarée jusque dans l'église de Notre-Dame, est sauvé grâce à l'intervention de Gabriel » (*ibid.*).

paraître, à Paris puis La Haye, entre 1735 et 1738. Texte « bizarre²¹ », « monstrueux²² », excessif²³, dans lequel on a pu deviner un « précurseur » du romantisme, de Michaux²⁴ et de la science-fiction²⁵, *Lamekis* suscite depuis quelques années un enthousiasme critique qu'on peut trouver paradoxal, compte tenu de l'indéniable illisibilité d'un texte qui se dérobe obstinément à toute saisie²⁶.

Les quatre premières parties paraissent rapidement : la quatrième est approuvée le 17 novembre 1736, quatorze mois à peine après le début du roman – quatorze mois durant lesquels Mouhy publie seize autres livraisons romanesques. Un délai plus important sépare cependant ce premier bloc des quatre parties suivantes, que la proscription du roman oblige à indiquer un lieu de publication hollandais : elles n'offrent donc, en dehors de leur date commune de 1738, aucun élément permettant de dresser un calendrier plus exact. Mais que ces dernières parties constituent une seule (très) grande livraison, ou que leur production ait été échelonnée sur quelques semaines ou quelques mois, elles paraissent après une pause assez considérable pour que l'« Avertissement » de la cinquième se sente forcé d'en mitiger l'ampleur :

Comme je suis le plus prévenant de tous les hommes & le plus attentif, j'ai travaillé cette cinquième Partie de sorte que votre mémoire, mon cher Lecteur, ne souffrira point de l'intervalle considérable qu'il y a eu des premières à celle-ci [...] ²⁷.

21. Yves Giraud, « Monstres et merveilles au centre de la terre : les fantasmes fantastiques du chevalier de Mouhy », *Studi di Letteratura Francese*, n° 13, 1987, 45-60, p. 47.

22. Mathieu Brunet, *L'Appel du monstrueux. Pensées et poétiques du désordre en France au XVIII^e siècle*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2008, p. 113-121.

23. Yves Citton, « Inspiration et renoncement dans *Lamekis* », dans Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans (études réunies par), *Le Chevalier de Mouhy. Bagarre et bigarrure*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2010, p. 153.

24. Jacques Bousquet, *Anthologie du dix-huitième siècle romantique*, Paris, Pauvert, 1972, p. 178-179.

25. Peter Fitting, « Imagination, Textual Play and the Fantastic in Mouhy's *Lamekis* », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 5, n° 4, 1993, 311-329.

26. De façon symptomatique, si le nombre d'articles ou de chapitres consacrés au roman rivalise désormais avec celui des travaux sur *La Paysanne parvenue*, cette dernière a connu deux éditions critiques dans les dix dernières années, alors que les éditeurs reculent devant la tâche suicidaire de fournir une version scientifique du premier.

27. Charles de Fieux, chevalier de Mouhy, *Lamekis, ou les voyages extraordinaires d'un Égyptien dans la Terre intérieure, Cinquième partie*, La Haye, Néaulme, 1738, p. vi. La *Quatrième partie* est parue à Paris, chez Poilly, en 1737. Les références au texte se feront dorénavant par la lettre *L*, suivie des numéros de partie et de page.

Cet avertissement s'intercale dans un des épisodes les plus commentés du roman, une des plus longues et des plus vertigineuses métalepses romanesques de l'âge classique. À la fin du quatrième volume – alors que la narration est déléguée au personnage du philosophe Dehahal, qui relate son initiation aux mystères d'une race de Sylphes aériens –, Mouhy s'interrompt en prétextant un défaut de son manuscrit (défaut d'autant plus étonnant que la fiction éditoriale mise en place par la préface identifiait *Lamekis* à un récit *oral*, conté à l'écrivain par un étrange compagnon de voyage arménien) :

La quatrième partie finit dans cet endroit, & dans la cinquième il ne se trouve aucune trace de l'histoire de *Déhahal*, ce qui m'ayant fait imaginer que ce défaut venoit d'une lacune considérable, ou de la perte de quelques pages du manuscrit, j'ai cru y devoir suppléer en cherchant dans les Auteurs les plus sçavans quelques passages qui pussent m'aider à finir une histoire si intéressante, deux ans se sont passés à feuilleter dans les Bibliothèques les plus connues tous les Sçavans qui ont écrit dans ce genre, & sur-tout ceux qui ont commentés les *Avantures de Lamekis*. (*L4*, p. 109)

Mouhy « commen[ce] à se rebuter » de ces recherches infructueuses quand intervient une suite de circonstances extraordinaires qui le mettent « en état d'achever son ouvrage » (*ibid.*). Il serait peu raisonnable de prétendre condenser ici un développement dont la logique semble se dissoudre davantage à chaque relecture. Précisons simplement que Mouhy est visité par plusieurs personnages de son roman, dont l'immense chien bleu Falbao, qui l'entraîne dans des catacombes égyptiennes situées sous le faubourg Saint-Antoine ; qu'il s'y entretient avec Dehahal (dont le chien Falbao a pris la forme), qui lui propose de subir lui-même l'initiation aux mystères des Sylphes (laquelle exige, entre autres délicatesses, que l'impétrant soit écorché vif, suspendu par la langue à un crochet et broyé par les mandibules d'une abeille géante) ; qu'ayant refusé l'épreuve, Mouhy retourne dans ses quartiers, où il est confronté à une série de phénomènes inexplicables (manuscrit vivant, plume douée de vie et de volonté, apparition d'une femme parfaitement belle qui après avoir noirci quelques pages disparaît dans un tiroir de son bureau) ; et que, pris d'une furie créatrice, le romancier termine son œuvre en un seul marathon d'écriture de plus d'un mois, durant lequel il ne s'arrête ni pour dormir ni pour manger. Le scénario de provenance, si bizarre soit-il, est alors conclu ; la cinquième partie

pourrait commencer – si elle n'avait déjà atteint sa quatre-vingt-deuxième page. Le récit métaleptique, amorcé avant la fin de la quatrième partie, s'est en effet poursuivi dans la suivante ; il enjambe non seulement la frontière des deux unités centrales de *Lamekis*, mais aussi les deux années qui séparent les parties parisiennes de 1735-1737 et le bloc pseudo-hollandais de 1738. Il se situe dans un espace indécis, cette indécision étant relayée par différents éléments de l'épisode.

Le *cadre*, moderne et parisien, n'est manifestement plus celui du roman, qui alterne entre l'Égypte ancienne, le royaume souterrain des Hommes-vers et l'île céleste des Sylphides ; il ramène le lecteur dans l'univers « réaliste » des préfaces romanesques du XVIII^e siècle, dont la fonction d'authentification se fonde sur un ancrage – souvent bien tenu – dans la réalité contemporaine. Le *discours* subit une transformation analogue : il n'est plus assumé par Lamekis, Dehahal ou Motacoa – les trois personnages qui se sont jusque-là partagé la narration du roman –, mais par la figure responsable de la « Préface » de la première partie et de l'« Avertissement » de la cinquième, où elle se désigne comme « de Mouhy ». L'objet du récit est par ailleurs celui de la plupart des préfaces de l'époque, même s'il fait l'objet d'un renversement : plutôt qu'à la découverte du manuscrit (authentique) contenant le roman, on assiste à son effacement, et aux conséquences de sa disparition sur un texte qui ne peut procéder sans lui. Enfin, le caractère paratextuel de l'épisode est signalé physiquement : en amont (dans la *Quatrième partie*), par la réduction de la taille des caractères, lorsqu'on passe du récit de Dehahal à celui de Mouhy (*L4*, p. 109) ; en aval (dans la *Cinquième partie*), par un nouveau faux-titre, intervenant près de quatre-vingts pages après le premier, lorsqu'on quitte l'intermède pour revenir au roman (*L5*, p. 83).

Certains autres éléments empêchent pourtant de renvoyer résolument cette section du côté du paratexte – à commencer par l'irruption métaleptique des personnages de *Lamekis*. Émergeant de strates narratives distinctes²⁸, ceux-ci remontent une à une les couches romanesques

28. Dehahal apparaît de plain-pied avec le narrateur Lamekis, qui le rencontre sur l'île aérienne des Sylphides (niveau 1) – en plus d'être le personnage central de son propre récit d'initiation, sur lequel s'interrompt d'ailleurs la *Quatrième partie* ; Sémiramis est un personnage du récit que Lamekis fait de sa vie à son camarade Sinouïs (niveau 2) ; quant à l'Hourcaïs et Falbao, ils interviennent à deux différents moments du récit de Motacoa, qui est lui-même inséré dans celui de Lamekis (niveau 3).

pour s'arrêter à ce niveau associé au réel, où Mouhy lui-même se situe; ils surgissent dans cet espace ambigu qui devrait en toute logique leur être interdit. Les frontières sont en tout cas résolument brouillées, au point où l'on peut se demander si ce sont les créatures du texte qui surgissent dans l'univers paratextuel ou si c'est cet univers qui bascule dans le roman – comme semblerait le suggérer la proposition d'initiation que fait Dehahal à Mouhy, symétrique de celle faite à Lamekis dans le système du texte, et se soldant par un refus analogue. Pour compliquer les choses, non seulement ces personnages apparaissent dans le paratexte, mais ils y racontent des bribes de leur histoire, reproduisant «la structure narrative [en tiroirs] qui avait caractérisé la première moitié du roman, à un moment où on est censé en être sorti²⁹».

Or, c'est dans cet espace équivoque que Mouhy remplit sa promesse de soulager la « mémoire » du lecteur et de combler l'« intervalle considérable » séparant les parties. Il procède en trois temps, multipliant les occasions et les sources de rappel, complétant progressivement l'information en fonction de différentes perspectives. Il met d'abord à profit la visite nocturne et hallucinatoire des personnages des premières parties, venus hanter « de Mouhy » pour lui reprocher la noirceur des portraits qu'il en a brossés; leurs récits acrimonieux permettent ainsi de revenir, par antiphrase, sur le contenu des livraisons précédentes. C'est en suggérant au romancier terrorisé une interprétation révisionniste de ses actions que la reine Sémiramis, bourreau du père de Lamekis, rappelle indirectement les ignominies déjà relatées à son sujet (*L5*, p. 16-18). L'intervention fantomatique du roi Hourcaïs, qui a par jalousie exilé sa femme et son fils Motacoa dans un souterrain inexpugnable, opère plutôt sur le mode de la paralepse: le tyran raconte ce qu'*il* a vécu au cours des aventures relatées dans les premiers volumes, qui se trouvent de la sorte évoquées (*L5*, p. 19-29). Dans les deux cas, l'insatisfaction des personnages devant leur avatar public renvoie à l'interactivité liée au fonctionnement périodique, qui donne au roman l'occasion de s'adapter aux réactions (hostiles, perplexes ou bienveillantes) ayant accompagné la publication de ses livraisons initiales. Sémiramis, notamment,

29. Mathieu Brunet, « *Lamekis de Mouhy ou la tentation de l'illisible* », dans René Démoris et Henri Lafon (textes réunis par), *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 311.

évoque les dommages à sa réputation causés par le début de *Lamekis*: « Depuis le tems fatal où ton livre a paru, mes tourmens ont redoublé, les Lecteurs augmentent tous les jours, & par conséquent l'horreur qu'on a contre moi » (*L5*, p. 18). En introduisant un développement plus favorable à la reine d'Égypte (fût-ce en faisant quelques entorses diplomatiques à la vérité), les nouveaux volumes du roman pourraient réparer cette atteinte à sa mémoire.

Dans le souterrain où il est entraîné par le chien Falbao, Mouhy découvre par ailleurs (et entre autres choses) un grand bas-relief, qui résume en douze cartouches le contenu des épisodes déjà parus :

Je ne fus pas peu étonné de ce qu'ils représentoient ; ils retracerent à mon esprit toutes les Aventures de *Lamekis*, décrites dans les quatre premières Parties de cet Ouvrage, avec un tel art, que les ayant lûes, on ne pouvoit s'y méprendre. (*L5*, p. 47)

Comme dans les résumés précédemment envisagés, il s'agit de « retracer à l'esprit » le contenu des volumes antérieurs. La remémoration ne s'effectue cependant pas ici à travers le discours du narrateur ou les souvenirs d'un personnage, mais par la description commentée des bas-reliefs, qui se suivent justement « dans l'ordre de l'histoire » – c'est-à-dire (pour corriger Mouhy, qui n'a pas eu la chance de lire Genette), dans l'ordre du *récit*: les sculptures épousent le tracé sinueux emprunté par les premières parties, en n'omettant aucun détour, aucune digression, aucun emboîtement narratif (*L5*, p. 47-58). Chaque circonstance importante fait l'objet d'une note renvoyant au volume et à la page de référence, assurant une correspondance encore plus étroite du roman passé et de son rappel monumental. Enfin, une fois terminée cette *ekphrasis* de plus de dix pages, une dernière portion de résumé est fournie par le personnage de Dehahal, qui tout en appelant Mouhy à l'initiation lui rappelle les événements sur lesquels s'est interrompue la quatrième partie (*L5*, p. 63-67).

Dans les commentaires sur l'épisode central de *Lamekis*, cette dimension temporelle et mémorielle a été généralement ignorée. Il n'est pourtant pas indifférent que cette confusion progressive entre le monde romanesque et le monde réel (filtré par la fiction éditoriale) intervienne alors que le roman est lui-même en arrêt. Le délai entre deux livraisons favorise toujours une certaine circulation entre la réalité et le roman.

Celle-ci s'effectue le plus souvent du dehors vers le dedans, alors que les circonstances de la publication ou de la réception infléchissent les données du récit (ce dont rendent ici compte, de façon autoréflexive et fantasmatique, les tentatives de révision d'une Sémiramis) ; mais elle peut aussi s'effectuer du dedans vers le dehors, alors que les couches les plus « profondes » du récit profitent d'une pause (ou d'une panne) pour s'approcher sournoisement de la surface des choses. Le roman périodique permet cette contamination : il ne peut opposer au réel la forme close du livre, ce *cadre* qui contribue à faire de l'univers romanesque un monde à part, autonome, protégé des invasions du dehors en même temps que le dehors est protégé de son débordement³⁰. L'œuvre se pulvérise en livraisons ouvertes, petits cadres à la fois autarciques et dépendants qui empêchent la coalescence de l'univers fictionnel et rendent ses limites poreuses, franchissables.

Il n'est pas non plus indifférent que ce retour graduel vers le passé du roman s'effectue à un moment où son avenir est en crise. Entre la quatrième et la cinquième partie, *Lamekis* ne parvient plus à avancer. Malgré les recherches érudites entreprises par Mouhy pour trouver la « suite » de l'histoire du jeune Égyptien, malgré les années passées à la table de travail, le roman n'augmente pas d'une ligne. L'épisode est jonché de figures et de signes renvoyant aux différentes facettes de cette impossibilité. Le motif de l'interruption se répète lui-même au moins trois fois. C'est d'abord, on l'a vu, le manuscrit sur lequel se fonde l'écrivain qui s'interrompt, sans qu'il soit possible d'en reprendre le cours. L'histoire de l'Hourcaïs s'arrête ensuite, quand il est « enlevé tout à coup par un homme ailé qui s'écri[e] : c'est assez » (*L5*, p. 29). Les circonstances extraordinaires de cette ascension n'empêchent pas Mouhy d'évoquer une continuation possible : « L'Intelligence de [l'auteur] lui a fait espérer qu'elle lui dicteroit incessamment la suite de l'Histoire de l'Hourcaïs, dès qu'elle lui aura fait cette grâce, on aura soin

30. Sur cette notion de cadre, voir Boris Uspenski, *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, trad. de V. Zavarin et S. Wittig, Berkeley, University of California Press, 1973 [1970], p. 137-155, et Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, trad. sous la dir. d'H. Meschonnic, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 298-309. Les effets du support (livresque) sur l'énonciation (du roman et de la nouvelle) ont été évoqués par Bruno Monfort dans « Sherlock Holmes et le "plaisir de la non-histoire". Série et discontinuité », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 53-54.

d'en faire part au Public» (*ibid.*, note *a*) ; est-ce un trait d'autodérision (ou d'autocritique), de la part d'un écrivain qui use et abuse de ce type de promesse dans sa propre pratique périodique ? Enfin, le dialogue de Mouhy et d'une voix invisible, tenu en pleine rue, prend fin lorsqu'une vieille femme compatissante secoue l'écrivain tétanisé. Comme les précédentes, cette suspension entraîne un appel à la patience du lecteur³¹ ; comme les précédentes, elle singe et creuse la coupure de *Lamekis*.

Les autres figures de l'écriture impossible prennent souvent un tour fantastique. Effrayé par les personnages qui l'ont assailli dans son sommeil, Mouhy « con[çoit] le dessein de ne jamais continuer *Lamekis* » et déchire « une cinquième partie [...] commencée » (*L5*, p. 30-31) – soit le livre même que le lecteur tient entre ses mains, ou un autre dont celui-ci a pris la place. Sa main droite, puis sa main gauche se figent comme par enchantement au moment de transcrire un « rêve extraordinaire » (*L5*, p. 60-61, note *a*). Un « rouleau de papier », qui apparaît à la main de Mouhy après son entretien souterrain avec Dehahal et qui contient sans doute « la suite des Aventures de *Lamekis* », est malheureusement « écrit dans des caractères inconnus », qui résistent à « un sçavant dans les Langues Orientales » (*L5*, p. 69). On évoque aussi des obstacles plus concrets à la poursuite du roman. Dans une note, Mouhy suggère le rôle joué par la police du livre, qui aurait empêché la publication de l'histoire de Dehahal, « le Censeur rigide s'étant persuadé, parce qu'il ne l'entendoit pas plus que l'Auteur, qu'elle pouvoit donner lieu à des explications sérieuses » (*L5*, p. 66, note *a*). Même l'« ouvrage de piété » que mentionne en passant le romancier peut être considéré comme une piste, sinon une clef : c'est dans cet ouvrage, les *Nouveaux motifs de conversion à l'usage des gens du monde* (1738), qu'on trouve l'un des principaux témoignages de l'époque sur la proscription du roman³², ainsi identifiée, de façon (très) allusive, comme un des obstacles s'opposant à la production de *Lamekis*. Manuscrit et récit troués, paralysie de

31. « Le Lecteur seroit sans doute bien aise d'apprendre ce que la voix secrete me dit, & sur quel chapitre roula la conférence ; il viendra un tems où je lui donnerai cette satisfaction : il ne m'est pas permis pour le présent de m'étendre davantage sur cet article : revenons » (*L5*, p. 40).

32. Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, PUF, coll. « Institut d'études françaises de Yale University », 1963, p. 80.

la main écrivante, illisibilité des caractères, destruction d'une suite amorcée, censure ponctuelle ou systématique de la Direction de la Librairie: tout concourt pour empêcher la narration de se poursuivre et pour emprisonner Mouhy dans l'espace incertain de la métalepse.

Incapable d'aller de l'avant, le roman se projette en arrière; mais ce regard lancé vers le passé opère lui-même par subterfuge, en prenant des détours extravagants, comme s'il était impossible de procéder plus directement. Sémiramis, penchée au chevet de Mouhy transi de frayeur, propose de sa propre histoire une version ouvertement paradoxale, où le palimpseste des premières parties ne peut réapparaître qu'à l'issue d'un travail de reconstruction. Les aventures de Motacoa et de sa mère n'apparaissent qu'en filigrane du récit paraleptique de l'Hourcaïs, époux de l'une et père de l'autre. Lors de l'examen des bas-reliefs, le résumé change de support et de mode: il passe du texte au tableau, du narratif au descriptif. Enfin, dans le complément fourni par Dehahal, le rappel des épisodes antérieurs s'effectue par déplacement: l'initiation subie par le philosophe est évoquée au moment où elle est offerte à un nouveau personnage, en l'occurrence Mouhy lui-même, qui se situe théoriquement à l'extérieur du lieu (textuel) où le rituel trouvait son espace de validité.

L'épisode métaleptique qui occupe le centre exact de *Lamekis* est donc le lieu d'une coïncidence entre pause, crise et mémoire – entre un présent figé, un futur en panne et un passé (littéralement) envahissant. Le bas-relief récapitulatif est particulièrement symptomatique de cette stagnation temporelle. En remplaçant le récit par la description – en donnant au récit la forme d'une description –, le procédé entraîne aussi une modification des temps verbaux: au passé de la narration romanesque se substitue le présent de l'hypotypose. Toutes les circonstances des quatre premiers volumes sont pétrifiées en un seul point du temps, celui que le narrateur ne peut dépasser ni en aval ni en amont.