

A LA RECHERCHE D'UN GENRE PERDU:
LE ROMAN ET LES POÉTICIENS DU XVII^e SIÈCLE

Que si, en cela, j'avois à tirer vanité de quelque chose, ce seroit beaucoup plus de l'invention et de la disposition de l'ouvrage que de la versification. Et je vous diray, en passant, sans taxer la foiblesse du siècle, que j'estimerois estre le premier qui lui auroit fait connoistre que les principales vertus de la poésie ne sont pas dans les vers...

(Jean Chapelain, lettre à Mlle de Gournay, 1632)

Cette formule de Chapelain, rappelée et commentée récemment par A. Pizzorusso dans son étude sur la poétique au XVII^e siècle¹, pose clairement le cadre dans lequel je voudrais situer ma réflexion aujourd'hui. La conception organique de la poésie que suppose cette formule place en effet au second plan les exigences de l'*elocutio*, au profit d'une attention privilégiée portée sur l'*inventio* et la *dispositio*. De ce point de vue, la «poétique» renvoie à une conception aristotélicienne de l'art, dont le travail consiste à dégager une «forme» de la nature: l'*ordo artificialis*, beaucoup plus que la versification, attesterait donc le travail authentique du poète. Pour le roman, cette conception a été, du point de vue théorique, fondamentale, et a conduit à associer la fiction narrative en prose au grand genre narratif des poétiques antiques et humanistes, l'épopée. La théorie classique du roman «poétique» a bien été éclairée par de

1. A. Pizzorusso, *Eléments d'une poétique littéraire au XVII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1992, p. 17.

nombreux travaux, notamment ceux d'A. Pizzorusso² et de G. Giorgi³: je ne peux qu'y renvoyer ici, car leurs conclusions demeurent convaincantes, et G. Giorgi, ici-même, rappelle la filiation fondamentale qu'il convient d'établir entre les poétiques italiennes du *romanzo* et les théories françaises du roman au XVII^e siècle. Ce que je voudrais seulement suggérer, dans la lignée de ces travaux, c'est que l'évolution du roman au XVII^e siècle en France a constamment pris en défaut l'élaboration théorique des poéticiens, qu'un *hiatus* s'est d'emblée installé entre la réflexion «générique» et la pratique efficace du genre, *hiatus* qui est allé en grandissant au fil du siècle, au point de donner le sentiment que, alors même que triomphaient les œuvres romanesques auprès d'un public de plus en plus large, le *genre* romanesque lui-même semblait échapper aux efforts théoriques qui auraient voulu le fixer, dans le cadre général d'une poétique héritée d'Aristote, *via* les commentateurs italiens de la Renaissance. Ce paradoxe n'est sans doute qu'apparent, ou, du moins, c'est peut-être justement la «perte» du genre qui a permis la floraison et la réussite des réalisations particulières.

Un autre aspect important de cette poétique héritée d'Aristote est le fait qu'elle implique un certain donné anthropologique – déjà présent, chez le philosophe grec, dans les rapports constants entre la rhétorique et l'éthique⁴ – qui détermine le jeu des facul-

2. A. Pizzorusso, *La poetica del romanzo in Francia (1660-1685)*, Rome, Sciascia, 1962 (notamment pp. 21-22, sur le rapport à Castelvetro). Sur l'important apport de la recherche italienne dans ce domaine, voir la mise au point de G. Giorgi, *Etat présent des recherches italiennes sur les théories françaises du roman au XVII^e siècle*, «L'Information littéraire», 1997, 2 (49^e année, mars-avril), pp. 24-28.

3. G. Giorgi, *Unità d'azione e «ordo artificialis» nella trattatistica francese secentesca sul romanzo*, dans *Antichità classica e Seicento francese*, Rome, Bulzoni, 1987, pp. 13-42; du même, voir *La poetica di Marco Girolamo Vida e il romanzo francese in età barocca*, dans *La «Guirlande» di Cecilia. Studi in onore di Cecilia Rizza*, Fasano, Schena, 1996.

4. Sur le rapport étroit entre «psychologie» et rhétorique, voir l'exposé

tés mises en œuvre dans la création et dans la réception des discours: mémoire, imagination et jugement sont en jeu chez l'auteur, volonté, imagination et raison sont visées chez le lecteur/auditeur. C'est dire que l'*efficacité* de l'œuvre poétique est une dimension explicitement prise en compte par la tradition poético-rhétorique héritée de l'antiquité. C'est précisément aux confins des deux (souci de la construction et souci de l'effet) que me semble se situer la ligne de passage d'une conception «poétique» du romanesque à une conception «rhétorique»: le triomphe de la psychologie dans le roman classique français serait alors l'indice d'un glissement qui, du roman héroïque à la nouvelle historique de la fin du siècle, quitterait peu à peu la vision globale d'un objet artistique clos – dont le mot clé est la *dispositio*, régie par l'*ordo artificialis* qui règne sur le poème héroïque – pour centrer l'attention sur l'efficacité du discours fictionnel – dont le mot clé serait, cette fois, l'*elocutio*, fondée sur la pertinence des figures et la vraisemblance psychologique des caractères, quitte à renoncer aux effets structurels qui ont fait la gloire du roman baroque⁵.

L'articulation entre poétique et rhétorique, qui explique que ce glissement ait été possible, trouve son origine dans les gloses nombreuses que la Renaissance a apportées sur la *Poétique* d'Aristote; après B. Weinberg⁶, M. Magnien, dans une commo-

du «système rhétorique» par O. Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, P.U.F., 1991, pp. 59-60; cfr. Quintilien, *Institutio oratoria*, VI, 2, «De divisione affectuum, et quomodo movendi sint» (voir l'éd. de D. Pareus, Londres, Whitaker, 1641, pp. 278-284, dont l'*index* montre bien l'accent mis sur l'importance de l'*affectus* et du *movere*).

5. Sur les effets de structure du roman baroque, voir les analyses de G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Publ. de l'Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1982, notamment pp. 89-201 (où sont étudiées successivement les «constructions en symétrie», puis les «organisations antithétiques»).

6. B. Weinberg, *A History of literary criticism in the italian Renaissance*, Chicago, Chicago U.P., 1961.

de traduction de ce texte, richement annotée et commentée, a rappelé combien l'influence d'Horace sur la lecture d'Aristote poéticien, aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, et notamment en Italie, a infléchi la compréhension de ce texte⁷. En lisant la *Poétique* au moyen de l'*Art poétique*, les humanistes ont privilégié en effet deux aspects qui n'étaient pas premiers dans l'esprit du philosophe grec: l'utilité morale – avec notamment la fameuse notion de *catharsis* – et les attentes du public. Ce qui, selon M. Magnien, met en avant le statut «rhétorique» de la création littéraire⁸. Cela dit, le «jeu» avec la *Poétique* que ces commentateurs introduisent, que ce soit Robortello, qui cherche à légitimer les genres nouveaux à la lumière d'Aristote, ou Castelvetro, qui insiste sur l'importance du public, explique qu'une lecture trop philologique que nous serions tentés de mener aujourd'hui, à la lumière des travaux récents sur le texte grec, risque de nous égarer par rapport à la compréhension que les humanistes avaient de ce texte canonique. Les «relais» sont essentiels, et on ne pourrait comprendre Chapelain si on supposait qu'il a eu seulement une lecture de première main des textes anciens, alors qu'il ne les connaissait qu'à travers le prisme savant des lectures humanistes, qui combinent naturellement, au fil de leurs notes et commentaires, Aristote avec Quintilien, Horace ou Cicéron. Les humanistes italiens avaient, au demeurant, débattu de la nécessité de suivre Aristote pour un auteur moderne: G. Giraldi Cinzio, par exemple, préférait les exemples

7. M. Magnien, (trad.), *Aristote. Poétique*, Paris, LGF («Le Livre de Poche classique»), 1990, notamment l'introduction, pp. 53-72 («La Renaissance italienne»).

8. M. Magnien, cit., p. 58: «La poésie est conçue en vue d'un public qu'elle doit édifier; elle doit produire sur lui un effet de persuasion. Aussi – et nous sommes dès lors fort loin d'Aristote qui aurait voulu arracher le dramaturge à l'influence des spectateurs – le public devient-il la pierre de touche de la vraisemblance»; selon lui, Robortello, marqué par sa culture humaniste rhétorique, est responsable de cette inflexion majeure (1548).

de réussites contemporaines à l'autorité d'Aristote et d'Horace (*Discorso intorno al comporre dei Romanzi*, 1554). De Castelvetro à Piccolomini, en passant par les *Commentarii* de Vettori (1560), la synthèse italienne sur la poétique aristotélicienne joue sur toutes les nuances, en se tenant plus ou moins loin du maître grec, et fondant ainsi en bonne part les principales attentes des poétiques «classiques» et «néo-classiques» de l'époque moderne. Ici, c'est la répétition qui importe – et non une discutabile et anachronique conception de «l'originalité», qui a peu à faire dans une culture de la *mimesis*, de la réécriture et de l'émulation: il ne manquait plus, à toute cette théorie, que le relais d'un authentique fondateur et l'autorité d'un incontestable chef-d'œuvre à l'échelle européenne, fonction que le Tasse remplira pour l'Europe baroque.

C'est en effet avec les *Discorsi* de 1587 qu'Aristote trouve sa pleine expression moderne, grâce aux formulations théoriques du Tasse, qui sont légitimées par la réussite de la *Jérusalem*; dans le second *Discours* sur l'art poétique, le poète insiste justement sur le fait que la nouveauté réside essentiellement dans la *dispositio*, bien plus que dans l'élection du sujet:

Une fois que le poète aura choisi une *matière capable en elle-même* de toutes les perfections, il lui reste la tâche *bien plus difficile* de lui donner forme et disposition poétique: et c'est dans ce travail, comme étant son sujet propre, que se manifeste pour ainsi dire toute la vertu de l'art⁹.

De fait, dans le premier *Discours*, qui traite du choix de la «matière», Le Tasse avait marqué sa préférence pour l'histoire, dans la mesure où une matière toute fictive risque de ne pas être vraisemblable, et qu'elle ne relève pas forcément du mérite du poète. Notons au passage qu'une telle conception, qui ne fait

9. Le Tasse, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, traduit, présenté et annoté par F. Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 89 (je souligne).

pas de la nouveauté de l'*inventio* une valeur en soi, est bien loin de la conception romantique et post-romantique de la création littéraire; ici, comme dans toute la sphère de pensée «classique», l'*inventio* ne craint pas la *memoria*, c'est dire que la création ne s'oppose pas à la tradition. Tout l'*art* du poète réside dans la *dispositio*, ce qui peut apparaître comme un défi, dans la mesure où un sujet déjà bien connu (*Œdipe*, ou *Médée* par exemple) demandera d'autant plus de virtuosité dans la mise en œuvre, c'est-à-dire dans la capacité à nouer l'intrigue de façon inédite, qu'il aura déjà connu des constructions réussies:

La nouveauté du poème ne consiste pas principalement en ce fait que la matière soit fictive et encore inouïe, mais elle consiste dans la *nouveauté de l'intrigue* et du *dénouement* de la fable¹⁰.

Un argument fictif et nouveau n'aura donc aucune valeur intrinsèque, s'il est traité selon une *dispositio* déjà mise en œuvre ailleurs. On reconnaît bien là une poétique de l'objet structuré, qui repose sur la cohérence et l'unité organique – sur le modèle de la compréhension aristotélicienne des sciences de la vie – et dont la *Poétique* avait dessiné les grandes lignes: ainsi, le chapitre VII insiste, à propos de la tragédie, sur l'agencement des actes qui est «le premier point et le plus important», car elle doit former un «tout», c'est-à-dire quelque chose qui a «commencement, milieu et fin»¹¹. La finalité de cet agencement demeure la beauté, qui est obtenue grâce à l'ordre et par une étendue qui demeure à l'échelle humaine («que la mémoire puisse aisément retenir»)¹². Le chapitre IX expose comment ce sont la vraisemblance et la nécessité qui gouvernent cet ordre, ce qui explique, à terme, pourquoi la poésie est plus «philosophique» – donc plus noble – que l'histoire, car elle est plus proche du

10. Le Tasse, *Discours...*, cit., p. 74 (je souligne).

11. Aristote, *Poétique...*, cit., p. 114 (1450b 24-25).

12. Aristote, *Poétique...*, cit., pp. 114-115 (1450b 35-1451a 5).

«général»¹³. On connaît bien la portée séminale de ces considérations, et leur influence fondamentale sur toutes les poétiques issues de l'humanisme, notamment dans le domaine du théâtre. Un des mérites du Tasse est de résumer parfaitement ces attendus, en les appliquant au problème du poème héroïque:

Une fois que le poète aura réduit la vérité de l'Histoire au vraisemblable et le particulier à l'universel, *ce qui est le propre de son art*, qu'il fasse en sorte que la fable (j'appelle fable *la forme* du poème, que l'on peut définir comme la *structure* ou *composition des événements*) qu'il fasse en sorte, dis-je, que la fable qu'il veut en faire soit entière, ou, si l'on préfère, forme un tout, qu'elle soit de longueur convenable et qu'elle soit une¹⁴.

La question reste de savoir si la fécondité de cette conception a eu la même efficacité lorsqu'il s'est agi de théoriser le roman. Dans ce cas, le relais du Tasse a été, on le sait bien, de première importance – il suffit pour s'en convaincre de lire Scudéry (*Préface d'Ibrahim*) ou Chapelain (*La Lecture des vieux romans*)¹⁵. En concevant le roman dans le prolongement du poème héroïque, les théoriciens du XVII^e siècle n'avaient pas seulement le souci de légitimer un genre nouveau par l'autorité d'un modèle antique – ce qui serait simplement une position de défense face aux détracteurs d'un genre mondain –, mais ils avaient surtout l'intention de comprendre effectivement comment ce genre pouvait fonctionner et pourquoi il était efficace. Ce sur quoi je voudrais insister ici, c'est sur le fait que cette conception organique de l'œuvre d'art, qui met l'accent sur le caractère structurel de la véritable invention, est propre à la pensée «classique» – au sens large, européen, des XVI^e et

13. Aristote, *Poétique...*, cit., pp. 116-117 (1451a 35-1451b 10).

14. Le Tasse, *Discours...*, cit., p. 91 (je souligne).

15. Sur la question des «règles» du roman héroïque, voir H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, t. 1, pp.161-164 et A. Pizzorusso, *La Poetica...*, cit., pp. 19-28 et pp. 55-65.

XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles – du *poétique*. Cela est important, dans la mesure où notre conception «moderne» de la notion, ancrée plutôt du côté de la tradition linguistique – au moins depuis les formalistes russes – situe le «poétique» parmi les fonctions du langage, et y voit une «dominante» qui subvertirait, en vue de la *littérarité*, le régime «normal» de fonctionnement du langage (où domine, pour le dire vite, la fonction «référentielle», qui vise à *communiquer* un «message» à autrui)¹⁶. Dans un cadre proprement aristotélicien, qui est celui du Tasse, et qui sera plus tard celui de Chapelain ou de Boileau, la *littérarité* réside moins dans une subversion du fonctionnement normal de la langue, que dans la mise en œuvre de ce fonctionnement «naturel» au profit d'un *objet* «artificiel» – construit explicitement de toutes pièces. Et c'est la réussite de cette construction, affichée par le poète et reconnue par le public, qui fait le mérite de l'œuvre d'art.

C'est dire que, du point de vue de l'*elocutio*, il ne sera pas question de jouer avec les différentes fonctions du langage pour viser à l'opacité autoréférentielle (qui rend le mot sensible pour lui-même), mais au contraire, de mimer au mieux – y compris en vers – le fonctionnement «normal» de la langue, pour viser à la transparence. Ce qui détermine les notions clés de «naturel» et justifie l'exigence de «vraisemblance», qui sont autant d'enjeux pour la *performance* du texte et sa *réception*. Les obstacles à cette transparence seront constamment dénoncés dans les débats théoriques sur la langue, notamment à la fin du siècle à pro-

16. Sur ces questions, voir R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil (coll. «Points»), 1977, pp. 16-17 (définition de la «littérarité»), et pp. 77-85 (définition du langage poétique en fonction de la «dominante»); cf. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, t. 1, chap. XI («Linguistique et poétique»), notamment pp. 219-221 (sur la fonction poétique du langage). Pour un exposé d'ensemble – et de première main – de la théorie des formalistes russes, voir M. Aucouturier, *Le Formalisme russe*, Paris, P.U.F., «Que sais-je?», 1994.

pos du roman¹⁷. J'insiste sur ces quelques évidences pour justifier l'hypothèse que je voudrais avancer ici, à savoir que la théorisation du roman par le biais de la poétique a été, en définitive, un échec, car l'*efficacité* de l'écriture romanesque ne repose pas sur les mêmes attendus que celle du poème épique ou de la pièce tragique. Cet échec ne signifie pas, pour autant, une impasse pour la pratique du genre, qui n'a jamais été si florissant qu'au moment où les poéticiens semblent échouer. Le corollaire de cette hypothèse est justement ce que je rappelais à l'instant, à savoir le fait que l'*elocutio* échappe – en bonne part – à la «poéticité» classique. Elle appartient en revanche, de plein droit, à la rhétorique, qui va fonder l'*efficacité* de l'écriture romanesque, conçue comme une pratique discursive qui ne se distingue pas d'une pratique réelle, sociale, du langage¹⁸: la question du public sera d'autant plus sensible, chez Charnes ou Valincour, que la réception du roman aura pour pierre de touche l'*immédiateté* du rapport à la réalité mise en scène dans la fiction¹⁹. Cette porosité de l'univers romanesque avec celui de son public, les phé-

17. On se reportera ici au débat entre Charnes et Valincour, à propos de *La Princesse de Clèves*.

18. Depuis la tenue de ce colloque, cette hypothèse a été renforcée, selon moi, par l'importante synthèse que D. Denis a proposée pour son Habilitation à diriger les recherches, sous le titre de *Archives galantes. L'institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle* (Paris Sorbonne, janvier 1999, à paraître): on y voit la production romanesque profondément ancrée dans les pratiques sociales et culturelles d'une société mondaine, ce qui conduit à une superposition des espaces (mondains et littéraires) et à la promotion d'une création «collective»: la littérature fictionnelle (et notamment romanesque) s'y affirme comme «acte du langage», en situation performative, bien plus que comme un objet poétique «clos» sur lui-même.

19. Cf. Charnes, *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, Paris, Barbin, 1679, préface, non paginée, fol. e2 r°: «Pour bien juger de cette variété, et de la beauté de l'imitation qui fait le grand charme de ces fictions: Il faut être autre chose que Grammairien: il faut un sens exquis et relevé; il faut avoir appris par une grande expérience du monde à bien juger des bien-séances, et avoir étudié les passions qu'on représente».

nomènes de reconnaissance qu'il induit, sont autant de faits que prendra en compte la théorie du roman à la fin du siècle (Du Plaisir, ou Fontenelle).

Toutefois, pendant longtemps, la prégnance du modèle poétique aritotélien a laissé des traces dans les textes consacrés au roman; on y retrouve aussi les traits légués par la synthèse humaniste, et notamment le caractère moralisateur – venu d'Horace – qui est un des *leitmotive* de la défense du genre. On peut comprendre cela à la lumière d'un idéalisme dominant, comme le proposait H. Coulet, qui voyait dans l'esthétique du roman baroque la volonté d'une «mise en forme du réel par l'écrit», c'est-à-dire la tentative de «voir au-delà des apparences», la vérité du roman étant – dans l'exacte lignée de la hiérarchie aritotélienne entre roman et histoire, notons-le – une «vérité poétique»²⁰. Desmarets de Saint-Sorlin, par exemple, préfère le vraisemblable à la vérité historique, non seulement à cause de son efficacité narrative, mais surtout pour sa supériorité morale; dans la préface de *Rosane* (1639), il défend l'idée qu'il faut accorder fiction et vérité dans l'écriture romanesque, pour éviter à la fois la trop grande sécheresse de la vérité nue, propre à l'histoire, et la pure chimère de la fiction. À ses yeux, le vraisemblable présente une nette supériorité heuristique en matière de morale, et permet de former plus commodément des «idées accomplies» d'hommes vertueux, grâce à «l'art de l'invention», là où la nature, qui est à l'œuvre dans l'histoire, ne produit que trop rarement des «personnes parfaites»:

La feinte vray-semblable est fondée sur la bienséance et sur la raison, et la vérité toute simple n'embrace qu'un récit d'accident humains, qui le plus souvent ne sont pleins que d'extravagance²¹.

Outre la variété des éléments qui constituent une narration

20. H. Coulet, *Le Roman...*, t. 1, p. 137.

21. Cité par H. Coulet, *Le Roman...*, cit., t. 2 (anthologie), p. 41.

romanesque (narrations, descriptions, pensées, conversations, lettres, discours), qui plaît mieux que la simplicité nue de l'histoire, Desmarets relève le fait, essentiel à ses yeux – mais il est, en cela, dans la lignée directe du Tasse – que la «Fortune» règne dans l'histoire, alors que c'est la vertu qui règne dans l'invention. Cette valeur de la vraisemblance, plus «vraie», philosophiquement, que l'histoire, est attachée aux attentes «poétiques» des années 1620-1630: comme le montrait H. Wentzlaff-Eggebert, il y a une vingtaine d'années, à propos du roman français autour de 1625, la notion de vraisemblable est alors héritée d'une conception poétique, au sens où «vraisemblance» signifie un vrai idéal, plus général que les «vérités particulières» dégagées de l'histoire²². Après 1660, il me semble que le même mot recouvre une autre conception: la vraisemblance relève alors plus explicitement du consensus, de la *doxa*, c'est-à-dire d'un arrière-plan idéologique partagé par le public²³, qui fédère des valeurs communes, dont le roman devient une espèce de «miroir-sorcière». L'analyse du romanesque doit alors se placer plutôt du côté des «attentes» du public, en essayant de comprendre comment et à partir de quoi fonctionne la reconnaissance suscitée par la fiction narrative: il faut donc renoncer à la visée idéalisante – qui regarde vers l'universel, en jeu dans la conception «poétique» – et chercher à rendre compte des «effets» à produire – et de l'art de les maîtriser –, ce qui est nettement du ressort de la rhétorique. Le glissement d'un *doxal* à un autre pourrait presque devenir l'axe d'une enquête sur l'évolution du roman – et éclairer notamment le passage de la *Clélie* aux *Illustres Françaises* –: au-delà d'une pure question géné-

22. H. Wentzlaff-Eggebert, *Der Französische Roman um 1625*, München, Fink, 1973, chap. II, p. 44 ss.

23. Sur cette notion, voir C. Perelman, *Les cadres sociaux de l'argumentation*, dans *Le Champ de l'argumentation*, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970, pp. 24-29; cf. G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, Editions Universitaires, 1992, pp. 136-140.

rique (à laquelle le roman semble décidément rétif), c'est l'enquête sur une «pratique» socio-littéraire – étroitement liée à l'évolution des mentalités et des valeurs – qui est à mener²⁴, notamment à la lumière des théories de la réception qui sont en vogue actuellement²⁵.

Une telle attention aux effets du romanesque est présente assez tôt dans les textes critiques du XVIIIème siècle: dans l'*Anthologie* qui accompagne son étude, H. Coulet fait figurer un texte très intéressant de Guez de Balzac qui, dès 1629, à propos de *L'Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie* de son ami Boisrobert, décrit longuement l'effet que cette fiction produit sur lui, assurant que son émotion va jusqu'aux larmes; en revanche, lorsqu'il s'agit de prendre en compte les critères traditionnels de jugement, le ton se fait plus critique:

Pour les autres Romans, vous savez que je n'en suis pas affamé; aussi ne sont-ce la plupart que des Héliodores déguisés, ou comme disait feu Monsieur l'évêque d'Ayre, des enfants qui sont venus du mariage de Théagène et Cariclée, et qui ressemblent si fort à leur père et à leur mère, qu'il n'y a pas un cheveu de différence²⁶.

Balzac se réjouit de voir que Boisrobert, échappant à ces dé-

24. Je me permets d'insister sur ce point dans la mesure où une des plus fécondes perspectives de la recherche en ce domaine aujourd'hui est fondée sur l'articulation entre la production romanesque et «l'idéologie» de la société où elle prend sens: outre l'étude inédite de D. Denis déjà citée, ci-dessus, cf. M. Bannister, *Privileged Mortals. The French Heroic Novel, 1630-1660*, Oxford, 1983, M. Müller, *Les idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, Harvard, 1984 et T. Di Piero, *Dangerous Truth and Criminal Passions. The Evolution of French Novel, 1569-1791*, Stanford, 1992.

25. Outre les pages célèbres de Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978 (tr. fr.) – notamment à propos de la «fonction sociale» de la littérature, pp. 73-76 – cf., pour une tentative de théorisation pragmatique du phénomène, G. Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, P.U.F., 1998, notamment pp. 133-179 (chap. IV: «La structure élémentaire des modalités de réception»).

26. H. Coulet, *Le Roman...*, cit., t. 2, p. 39.

fauts, offre de la «nouveau» avec son roman, et qu'on y trouve la «vraie Langue de la Cour». Ces remarques sont autant d'indices qu'une autre conception du roman est possible: la nouveauté était, nous l'avons vu, un critère laissé de côté par le conventionnalisme de la «poétique» traditionnelle. L'intérêt pour la «langue de la Cour» annonce une des voies royales de la critique romanesque des années 1670-1680 – dans la lignée de l'esthétique galante –, où le roman devient le reflet (et le modèle aussi, dans une complexe relation dialectique) des pratiques mondaines²⁷. Ce désintérêt pour l'aspect «poétique» de la théorie du roman est d'ailleurs sensible dans la suite du jugement, où Balzac affirme: «J'avoue bien qu'en quelques endroits il y a quelque chose qui sent un peu la poésie», mais il ajoute aussitôt que «ce genre d'écrire est hors de l'étendue de notre juridiction». On constate donc que, très tôt dans le XVII^e siècle, il existe une réflexion explicite sur les effets du roman; la place de l'imagination, le goût naturel des hommes pour la fable, en un mot, les fondements anthropologiques du plaisir romanesque sont au cœur de cette réflexion, ce qui conduit à négliger certains attendus de la poétique aristotélicienne – ceux qui portent sur l'*objet* construit – au profit d'une mise en avant des enjeux pragmatiques du discours romanesque²⁸.

A. Pizzorusso a rappelé la source des lignes fameuses de Fancan, dans *Le Tombeau des romans* (1626), où est évoquée, pour expliquer le plaisir pris à la fiction, l'infinité de notre esprit²⁹.

27. A ce propos, voir mon propre *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, P.U.F., 1996, pp. 84-104.

28. Dont on ne peut pas dire, sauf à être de mauvaise foi, qu'ils sont entièrement absents de la théorie aristotélicienne: la *Poétique* insiste en effet d'emblée sur le plaisir naturel que prennent les hommes à la représentation (*Poétique*, cit., pp. 105-106, chap. IV, 1448b 5-20).

29. A. Pizzorusso, *La Poetica...*, cit., pp. 14-15; cfr. *Éléments d'une poétique...*, cit., pp. 24-25. On trouve le texte de Fancan dans H. Coulet, *Le Roman...*, cit., t. 2, pp. 33-34.

Issue de Cicéron (*De Officiis*), cette idée a été développée par Scaliger, avant d'être reprise par Huet dans sa *Lettre-Traité sur l'Origine des romans*³⁰. Il est vrai que cette source naturelle du plaisir peut être avivée et enrichie grâce aux artifices d'une *dispositio* habile, telle que la préconise la poétique régulière: il serait d'ailleurs inexact de tracer une ligne trop nette de partage et d'exclusive entre la perspective «poétique» et la perspective «rhétorique». Disons plutôt que l'on a affaire à deux pôles qui «orientent» le champ de la réflexion théorique sur le roman, et que, entre les années 1630 et les années 1660, une évolution se produit où la réflexion va passer d'un pôle dominant à l'autre, sans que le premier ou le second disparaisse totalement du champ. On peut ainsi combiner les deux perspectives: au demeurant, ce sont les «théoriciens» eux-mêmes, de Sorel à Fontenelle, en passant par Huet (qui est partisan des «règles») et Du Plaisir (qui analyse plutôt l'*effet*), qui vont faire le constat de l'impuissance d'une conception exclusivement poétique pour rendre compte du romanesque et de son efficacité, et ainsi suggérer le passage d'un pôle à l'autre.

Dans la «préface au lecteur» qu'il met en tête de son *Histoire Africaine* (1627), Gerzan explique comment une construction habile peut jouer sur le désir du lecteur – et se fonder éventuellement sur une esthétique de la surprise –, ce qui illustre à merveille l'articulation possible entre le souci d'une *dispositio* selon les règles et la prise en compte des effets produits:

Plusieurs choses sont requises à la composition d'un Roman, à savoir que l'invention soit belle, l'économie judicieuse, et la narration bien suivie. Avec cela il faut nécessairement qu'il y ait beaucoup d'in-

30. Scaliger, *Exotericarum Exercitationum Liber XV*, Paris, 1557, pp. 395-396 (cité par A. Pizzorusso); cfr. Huet, *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, Paris, Nizet, 1971 (éd. F. Gégou), p. 51; A. Pizzorusso signale les annotations tardives de Huet à son propre ouvrage qui signalent les sources de cette idée, et qui font le rapprochement avec Pascal (*La Poetica...*, cit., *ibid.*).

trigues, qui soient souvent divisées pour tenir toujours le lecteur en haleine, et si bien mêlées, que l'on ne les puisse retrancher, sans rompre le fil de l'histoire³¹.

On se reportera ici aux analyses que propose G. Molinié dans son étude sur le roman baroque³². Il y insiste notamment sur le rôle fondamental que joue le désir du lecteur/auditeur dans le déclenchement narratif: la curiosité de savoir est un moteur narratif intégré à l'économie même du roman, et explicitement thématisé. D'autre part, dans ce cadre, G. Molinié met en lumière les effets de «perspective» produits par la construction symétrique des masses narratives (qu'il compare au monumentalisme baroque). On voit donc ici comment sont combinées les exigences poétiques de la construction de l'intrigue, héritées du Tasse, et l'attention aux effets pragmatiques que doit produire cette construction. Au demeurant, le type romanesque unique que G. Molinié veut mettre ici en évidence ne doit pas seulement être perçu comme l'indice de la continuité d'un modèle «pratique» – en l'occurrence celui du roman grec – mais il illustre aussi l'attachement des théoriciens à une conception poétique du genre romanesque, dont la légitimité prend appui sur l'héritage du Tasse et d'Aristote. Rappelons, à la suite de B.P. Reardon, que cette «contamination» ne correspond pas aux origines historiques du modèle antique qui, comme on le sait, trouve sa source du côté de l'historiographie autant, si ce n'est plus, que du côté de l'épopée³³.

La conviction que les règles permettront d'aboutir à la meilleure efficacité du genre romanesque culmine à l'époque du

31. Gerzan, *L'Histoire Africaine de Cleomede et de Sophonisbe* (1627), cité dans H. Coulet, *Le Roman...*, cit., t. 2, p. 36.

32. G. Molinié, *Du Roman grec au roman baroque*, Toulouse, PUM, 1982.

33. B.P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton, Princeton U.P., 1991, pp. 93-95; cfr. T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Berkeley, Univ. of California Press, 1983 (2nd imp., 1991), pp. 111-114.

roman héroïque; on ne répétera pas ici les formules connues qu'un Georges de Scudéry, par exemple, place en tête d'*Ibrahim* (1641). La conviction que des «règles infaillibles» existent même pour le genre encore mal défini du roman s'y affirme avec force³⁴. Le romancier est comparé à un «architecte», ce qui atteste bien de l'héritage du Tasse. L'unité organique de l'œuvre est comprise comme la condition même de la réussite esthétique. Or, ce qui est frappant dans les débats du temps, c'est précisément que la mise en cause du genre visera avant tout cet aspect de la théorie. Même les détracteurs du roman ne pourront que reconnaître l'*efficacité* de son fonctionnement – cette «douce mélancolie» que sont capables d'insinuer, selon les termes de La Fontaine, «les romans les plus chastes et les plus modestes»³⁵ –, quitte à en déplorer la portée sur les mœurs, ils s'en prendront en revanche à la conception poétique du genre. À cet égard, s'il y a «genre perdu», c'est parce que les poéticiens ne l'ont pas cherché où il fallait; plutôt que de regarder vers la véritable tradition, celle de la narration en prose issue de l'historiographie, c'est-à-dire qui ressortit au champ de la rhétorique (*l'opus oratorium maxime*, selon l'expression de Cicéron), ils ont cherché à inscrire le roman du côté de la poétique qu'Aristote consacrait à la tragédie et à l'épopée. Il est remarquable de voir que ce sont les détracteurs, comme Sorel ou Furetière, qui vont confronter pertinemment le genre avec ses origines oratoires.

Charles Sorel, dans *De la connoissance des bons livres* (1671), s'en prend en effet aux «romans modernes», en reprenant point par point les principaux arguments des poéticiens: il critique par exemple l'idée que le roman doit récompenser la vertu – ce qui implique, selon lui, une négation de la Providence –; il conteste

34. Cité dans H. Coulet, *Le Roman...*, cit., t. 2, pp. 45-46.

35. Préface de la première partie des *Contes* (1665), Gallimard, 1991 («Bibl. de la Pléiade»), p. 557; à propos de l'attachement de La Fontaine au genre romanesque, cfr. E. Bury, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, SEDES, 1996, pp. 65-70.

l'accord du merveilleux et du vraisemblable, qui était au cœur des arguments du Tasse. La quantité d'événements invraisemblables, l'appui sur l'histoire qui la rend méconnaissable, la mauvaise information des romanciers sur les coutumes qu'ils prétendent décrire sont autant de reproches formulés par le critique; sans paraphraser plus longuement l'argumentation de Sorel, faisons simplement remarquer que les différents points qu'il relève sont autant de réponses aux exigences de la poétique «aristotélicienne» du roman. En cela, il répond non seulement au Tasse lui-même, mais aussi et surtout à Madeleine de Scudéry: on pourrait ainsi mettre en regard, point par point, le texte de Sorel et celui de la romancière dans la fameuse «conversation» sur l'invention des fables (*Clélie*, quatrième partie, livre II, 1658)³⁶. Il partage d'ailleurs les mêmes présupposés, quant aux attendus de la poétique: il constate simplement que les défauts de *dispositio* ne suffisent pas à compenser l'absence, ou l'insuffisance, de l'*inventio*:

Ils entassent aventure sur aventure; il ne leur importe si l'on les trouve régulières, pourvu qu'elles suffisent à remplir plusieurs volumes; aussi établissent-ils la beauté de leur Histoire à tout bouleverser, mettant au commencement ce qui devrait être à la fin, et brouillant tellement toutes choses qu'on a peine d'en comprendre la suite; Si bien que ce qu'ils ne peuvent obtenir de la justesse de leurs incidents, ils prétendent de le gagner par la bizarrerie. Ils ne sont pas fort soigneux de nous inventer des choses belles et rares: il y a souvent de la multiplicité dans leurs événements sans y avoir de la diversité. Ce sont de pauvres Musiciens qui ne savent qu'une note, et ne chantent que sur un même ton. Ils n'ont presque jamais que les mêmes sortes d'aventures à nous conter, comme je le vais montrer assez clairement³⁷.

36. Madeleine de Scudéry, *Clélie*, éd. Slatkine Reprints, 1973, t. VIII, pp. 1118-1149; cfr. l'édition du texte de 1680 (conversation «De la manière d'inventer une fable») par D. Denis, «*De l'air galant» et autres Conversations (1653-1684)*, Paris, Champion, 1998, pp. 167-180.

37. C. Sorel, *De la connoissance des bons livres*, Paris, A. Pralard, 1671 (Slatkine reprint, 1981), pp. 110-111.

Or, non seulement les aventures qu'ils content sont toujours «semblables», mais, de surcroît, les auteurs se dérober les uns les autres, voire se dérober eux-mêmes du début à la fin du roman, sans même sans rendre compte «à cause de la longueur de l'ouvrage». Lorsqu'il passe en revue quelques canevas «standard» (naufrages, séparation des amants, princes qui servent un autre roi *incognito*, enlèvements, etc.³⁸), Sorel s'appuie sur la conception poétique du genre, et démontre que ses attentes ne suffisent pas à garantir l'efficacité du roman.

Celui qui, d'une certaine façon, va franchir le pas, et se dégager radicalement de cette conception est assurément Furetière – dont on a souvent l'impression que Sorel se souvient, sans le dire, dans son traité: j'ai eu l'occasion d'étudier ailleurs la manière dont Furetière se démarquait explicitement des fondements théoriques du roman héroïque pour défendre une «rhétorique» singulière du roman: récusant l'*inventio* de la topique traditionnelle – dont Sorel fait encore l'inventaire en 1671 – l'auteur du *Roman bourgeois* (1665) lui oppose une *inventio* de la preuve «extrinsèque», fondée sur le réel, sur les «pièces à conviction» et les documents³⁹. Le roman tend alors à changer de statut, et il rejoint, sous la plume de Furetière, les formes oratoires, et notamment la narration judiciaire. Autre élément sensible dans le *Roman bourgeois*, et déterminant pour le nouveau romanesque qu'il veut définir, le rapport au lecteur, et le jeu avec ses attentes est une pièce maîtresse de la «rhétorique» de Furetière. On citera simplement ici le passage célèbre de l'histoire de Lucrece, où le narrateur reconnaît ironiquement son impuissance, faute de disposer des sources d'information traditionnelles:

Ces deux amants étaient fort discrets, et ils ne parlaient de leur

38. C. Sorel, *De la connoissance...*, cit., pp. 113-114.

39. E. Bury, *Rhétorique de Furetière: invention et lieux communs dans le Roman bourgeois*, dans *Prémices et Floraison de l'Age classique*, p. p. B. Yon, Saint-Etienne, Publ. de l'Université, 1995, pp. 333-345.

amour qu'en particulier. Par malheur pour cette histoire, Lucrèce n'avait point de confidente, ni le marquis d'écuyer, à qui ils répétaient en propres termes leurs plus secrètes conversations. C'est une chose qui n'a jamais manqué aux héros et aux héroïnes. Le moyen, sans cela, d'écrire leurs aventures? Le moyen qu'on pût savoir leurs entretiens, leurs plus secrètes pensées? qu'on pût avoir copie de tous leurs vers et des billets doux qui se sont envoyés, et toutes les autres choses nécessaires pour bâtir une intrigue?⁴⁰

On connaît la suite: Furetière renvoie son lecteur aux pages des *Amadis*, *Astrée* et autres *Cyrus* où les héros dévoilent leur passion, ce qui lui évitera de recopier, «comme ont fait la plupart des auteurs», ce qui a déjà été écrit mille fois, et qu'il lui suffit, comme pour le refrain d'une chanson, d'indiquer la suite par un «etc.»: «Vous devinerez, conclut-il, ou suppléerez aisément ce qu'il lui dit ou ce qu'il lui pouvait dire pour la toucher»⁴¹. Le jeu même sur «il lui dit/il lui pouvait dire» est peut-être un clin d'œil aux formules traditionnelles que les poéticiens consacraient au «vraisemblable», lorsqu'ils opposaient la vérité historique (ce qui a été) à la vérité romanesque (ce qui devrait être)⁴².

La critique entreprise par Sorel et la parodie proposée par Furetière sont donc autant de témoins d'une crise du romanesque⁴³, crise qui, selon moi, atteste de l'échec des poéticiens à rendre compte du genre et de ses effets. Du point de vue de la pratique, on connaît bien les inflexions du genre et de la production à partir des années 1660, avec notamment l'influence

40. Furetière, *Le roman bourgeois*, éd. J. Prévot, Paris, «Folio», 1981, pp. 65-66.

41. *Ibid.*

42. Voir par exemple Fancan, *Le Tombeau des romans*, cit., p. 34, à propos de *Cyrus*, Xénophon «a couché par écrit non ce qu'était *Cyrus*, mais ce que *Cyrus* devait être»; cf. Le Tasse, *Discours...*, cit., pp. 74 ss.

43. A ce sujet, on se reportera aux analyses de F. Garavini, *La Maison des jeux. Science du roman et roman de la science au XVIIe siècle*, (Turin, 1980), tr. fr., Champion, 1998, notamment les pp. 240-259 consacrées à Furetière.

des *Nouvelles françaises* de Segrais (1656); du point de vue théorique – si on laisse de côté Huet, dont le traité définit plutôt les grandes lignes du roman héroïque alors en voie de disparition – il est évident que l'héritier direct de Sorel et de Furetière est Du Plaisir, dont les *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire* semblent fonder à nouveaux frais la réflexion sur la fiction narrative en prose, en sortant de l'impasse où les attendus proprement poétiques avaient conduit⁴⁴. Les premières lignes de l'ouvrage de Du Plaisir sont dans la droite continuation de Sorel, avec une critique en règle des «grands romans»; toutefois, d'autres données sont apparues entretemps, dont Du Plaisir se fait le témoin précis. Il insiste notamment sur l'évolution du public: le lecteur de 1683 est impatient, explique-t-il, et son tempérament ne lui permet plus d'apprécier les structures d'attente et de suspens du roman héroïque⁴⁵. On peut être frappé par l'attention portée aux facultés de l'esprit du lecteur (mémoire, imagination⁴⁶): les données anthropologiques sont explicitement présentes dans l'analyse menée par Du Plaisir, qui est bien, de ce point de vue, aristotélien, mais dans la lignée de la *Rhétorique* bien plus que dans celle de la *Poétique*. Dans son optique, le souci du vraisemblable repose moins sur le rapport à une vérité donnée que sur le degré d'adhésion du public. On est à l'évidence ici dans un régime «rhétorique», où la vraisemblance renvoie à un univers *doxal*⁴⁷, qui opère sur le lecteur ou

44. Sur Du Plaisir, outre l'introduction du texte par Ph. Hourcade (Droz, «Textes Littéraires Français», 1975), on consultera bien sûr l'étude pionnière d'A. Pizzorusso, dans *La Poetica...*, cit., pp. 131-156, et l'article de G. Giorgi, *Du Plaisir romanziera e teorico della narrativa classica*, dans *Antichità classica...*, cit., pp. 59-81.

45. Du Plaisir, *Sentiments...*, cit., pp. 44-45.

46. *Ibid.*: «Le petit nombre d'acteurs épargne une grande confusion dans l'esprit et dans la mémoire. [...] l'imagination n'est point sans cesse occupée à reconnaître les personnes dont on parle».

47. Sur cette notion, cfr. ci-dessus, n. 23.

l'auditeur par le biais de la «sédution idéologique» et de la reconnaissance; dénonçant l'invraisemblance des situations romanesques traditionnelles, Du Plaisir insiste en effet moins sur leur peu de rapport à une quelconque vérité – enjeu *noétique* – que sur leur peu d'efficacité à *émouvoir* le lecteur – enjeu *pathétique* –; selon lui, «on ne cherche point aujourd'hui les incidents sur les mers ou dans la cour d'un tyran», car ces «grands moyens» ne suscitent plus en nous les mouvements de la passion. En revanche, écrit-il:

L'action *la plus légère* peut former une action *admirable*; et tout l'art de *faire ainsi valoir une petite circonstance* est de caractériser *fortement* et *d'une manière sensible* les personnes de qui on parle. [...] ces divers mouvements de crainte et de pitié, pénétreront davantage dans nos cœurs que quand nous voyons un prince seul attaqué par un grand nombre d'ennemis, ou une princesse exposée sur le sable au flux des eaux ou à la rencontre des bêtes farouches⁴⁸.

L'attention portée à l'*elocutio* l'emporte sur le souci de l'*inventio*: «faire valoir», «fortement», «manière sensible» sont autant de termes qui renvoient aux *colores rhetorici* et qui engagent une stylistique de l'*enargeia* et de l'amplification. Mais l'émotion ne naîtra pas seulement de la virtuosité du style, car une raison majeure de cette efficacité est d'ordre psychologique, il s'agit du phénomène de *reconnaissance*:

Nous *ne nous appliquons point* ces prodiges et ces grands excès; la pensée que l'on est à couvert de semblables malheurs, fait qu'on est *médiocrement touché* de leur lecture. Au contraire, ces peintures naturelles et familières *conviennent à tout le monde*; on s'y retrouve, *on se les applique*, et parce que tout ce qui nous est propre nous est précieux, on ne peut douter que les incidents ne nous attachent d'autant plus qu'ils ont quelque rapport avec nous⁴⁹.

48. Du Plaisir, *Sentiments...*, cit., pp. 49-50 (je souligne).

49. *Id.*, p. 50 (je souligne).

En critiquant la *dispositio* (il dénonce «l’embarras de la construction»), Du Plaisir dissout les outils conceptuels qui permettaient aux poétiques humanistes de définir un *genre* qui pût appartenir à la typologie aristotélicienne. Lorsqu’on lit sous sa plume que «le mélange d’histoires particulières avec l’histoire principale est *contre le gré du lecteur*»⁵⁰, on saisit le changement radical d’accent: désormais, loin d’être un souci de structure et de cohérence interne – régi par une conception de l’*objet* poétique clos, produit par l’art – la simplicité d’intrigue est posée en terme de *réception* (ce qu’excluait Aristote⁵¹). «Les lecteurs se rebutent» face aux aventures trop complexes: on voit ici combien l’ingéniosité d’une structure, aussi sophistiquée soit-elle, n’est plus première aux yeux de Du Plaisir, si elle ne parvient pas à attacher le lecteur, qui ne doit pas avoir d’efforts à faire. Le «roman nouveau» qui nous est ainsi présenté n’a plus les mêmes finalités que le roman héroïque, au point que, du point de vue proprement pragmatique, ce serait presque un abus de langage d’employer le même terme pour désigner les deux types d’œuvre. Au demeurant, l’absence même du terme «roman» dans le titre du traité témoigne de cet état de fait.

Dans ce contexte, la conception du «sujet» change: Du Plaisir explique que c’est le «mérite», ou l’état de la fortune du héros qui attache le lecteur – tel un *ethos* oratoire – et non plus l’artifice d’une *dispositio* habile – le suspens. L’attachement à l’intrigue devient donc psychologique, et non plus structurel; avec la «rhétorique» est consacrée l’entrée en force de l’axiologie, alors que la poétique traditionnelle ne jouait sur l’adhésion aux valeurs que sur un mode conventionnel. Dès lors s’instaure un rapport à l’œuvre qui est analogue avec un rapport au réel,

50. *Id.*, p. 45 (je souligne).

51. Comme le rappelle M. Magnien, *La Poétique...*, cit., pp. 42-43, le «spectacle» n’est pas la partie la plus importante de la tragédie (cfr. 1450a 14).

là où la poétique instaurait un rapport de distance grâce à l'artifice et à la *merveille*: de fait, avec Aristote, et plus encore avec Le Tasse, l'objet poétique était surnaturel, «idéal», comme nous l'avons vu. On pourrait déceler ici un glissement vers ce qu'on appellera plus tard le «réalisme»; c'est dire que le discours romanesque devient un discours sur le réel comme un autre (celui d'un avocat, d'un politique ou d'un historien). Les procédures mises en œuvre visent donc à *séduire* le lecteur, avec les mêmes moyens que ceux utilisés dans tout autre discours sur le réel; il ne s'agit plus d'édifier un objet cohérent et clos, coupé du réel, et rendu admirable par la cohérence de sa structure. On aboutit à une esthétique de la fusion, alors que l'esthétique du roman héroïque, vouée à «l'art de l'éloignement» (T. Pavel), visait à l'arrachement hors de soi. Du Plaisir, en mettant l'accent sur «ce qui est moralement croyable»⁵², en privilégiant le «cours ordinaire de la nature» pour ordonner l'intrigue⁵³, et en louant les «caractères précis» (et non plus «pompeux»⁵⁴) s'achemine vers un réalisme psychologique, où la pierre de touche du plaisir littéraire sera la «science du cœur».

Quelques années plus tard, Fontenelle opposera encore plus nettement cette science du cœur à l'art de l'intrigue, à propos d'*Eleonor d'Yvrée*⁵⁵. «C'est un petit sujet peu chargé d'intrigues, mais où les sentiments sont traités avec toute la finesse possible», écrit-il; et il explique comment cette délicatesse parvient à mieux l'émouvoir que tout l'art de la mise en intrigue:

Sans prétendre ravalier le mérite qu'il y a à bien nouer une intrigue, et à *disposer* les événements de sorte qu'il en résulte de certains *effets surprenants*, je vous avoue que je suis beaucoup plus *touché* de voir ré-

52. Du Plaisir, *Sentiments...*, cit., p. 46.

53. *Id.*, p. 50.

54. *Id.*, pp. 50-51.

55. «Lettre sur *Eleonor d'Yvrée*», 1687, cité dans Coulet, *Le Roman...*, cit., t. 2, pp. 94-95.

gner dans un Roman une certaine *science du cœur*, telle qu'elle est, par exemple, dans *La Princesse de Clèves*.

A la *meraviglia* chère au Tasse, qui est un effet méritoire, mais temporaire, Fontenelle préfère les «peintures fidèles de la nature», la délicatesse des «mouvements du cœur» qui plaisent toujours; on perçoit ici la rupture avec toute une tradition de la poésie héroïque. Loin de promouvoir la distance, cette esthétique nouvelle est sensible à l'homogénéité entre l'univers fictif et le monde réel: nous sommes ici dans l'exacte lignée de la critique mondaine d'un Charney ou d'un Valincour, à propos de l'œuvre de Mme de La Fayette. La justesse de la langue y était un critère fondamental, tant la délicatesse du style (autre mot cher à Du Plaisir) est un bien partagé par l'auteur et par son public. Ce style «précis», qui «épargne» les paroles au profit du «sens», est particulièrement loué par Fontenelle: ce sont des traits vifs qui vont droit au cœur. La qualité de l'effet est donc première, indépendamment du souci quantitatif de «faire un Livre»: Fontenelle rejoint ici Sorel, qui reprochait justement aux artifices de la *dispositio* de ne viser qu'à faire un gros volume.

L'attention portée à la qualité de l'effet, et la prise de conscience des moyens pour l'obtenir éloignent donc le discours critique des considérations issues de la poésie traditionnelle: même si Fontenelle, comme Du Plaisir avant lui, se sent obligé de rappeler l'importance qu'il convient d'accorder à la «construction», il le fait par préterition. Les théoriciens de la fin du siècle n'ont même plus le souci de définir (au sens étymologique: fixer des frontières) le genre. Aux confins des mémoires, de la lettre, de l'histoire ou de la biographie, la narration fictive en prose s'émanche d'une «généricité» trop contraignante, en échappant aux règles que les poéticiens ont voulu lui imposer. Sa fécondité passe, paradoxalement, par cet échec théorique, et explique sans doute la plasticité que va acquérir le «genre» au fil des décennies qui suivront, en conquérant peu à peu tout le

champ littéraire. En quittant le champ proprement «poétique», le roman rompt aussi avec la conception classique de la vérité en art, qui est fondée sur l'imitation de la «belle nature». Renoncer, par la force des choses, à cette poétique globale, qui vise à construire un objet clos et cohérent, «surnaturel» par idéalisation, conduit le roman à préférer la prise en compte «rhétorique» des procédés divers – ce qui donne le primat à l'*elocutio* – en vue d'une efficacité immédiate, sans médiation intellectuelle. C'est à ce prix qu'ont été fondées, sur les ruines de la vraisemblance, les conditions de possibilités du réalisme romanesque moderne: la voie est désormais ouverte aux tentatives et aux réussites de Challe, de Marivaux ou de Prévost, en attendant Stendhal, Balzac et Flaubert.

Emmanuel Bury