

CRISE DU ROMAN, ROMAN DE LA CRISE.
ASPECTS DU ROMAN FRANÇAIS
À LA FIN DU XVII^e SIÈCLE

1. La situation du roman français de la fin du XVII^e siècle a paru longtemps celle d'une «longue traversée du désert». «Entre Madame de Lafayette et Lesage, c'est Préchac, Le Noble, Courtilz de Sandras: autant dire rien», faisait remarquer encore il y a une vingtaine d'années Bernard Magne dans sa thèse sur *La crise de la littérature française sous Louis XIV*¹. La preuve en était, pour lui, l'absence d'intérêt qu'historiens et critiques avaient manifestée pour la littérature narrative de cette époque. Depuis lors, la situation a bien changé: des études importantes ont été publiées: depuis les thèses de Marie-Thérèse Hipp et de René Démoris, consacrées respectivement aux rapports entre roman et mémoires et au roman à la première personne², jusqu'à celle, plus récente, de Françoise Gevrey, sur *L'illusion et ses procédés de «La Princesse de Clèves» aux «Illustres Françaises»*³. L'impression générale n'a pourtant pas beaucoup changé: si l'on ne parle plus de «traversée du désert», on n'en continue pas moins de parler, et avec raison, de crise.

Une crise, il faut le préciser tout de suite, qui n'est pas du tout quantitative. De ce point de vue, le roman de la fin du XVII^e

1. B. Magne, *La crise de la littérature française sous Louis XIV: humanisme et nationalisme*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, Paris, Champion, 1976, p. 93.

2. M.-T. Hipp, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976 et R. Démoris, *Le roman à la première personne*, Paris, A. Colin, 1975.

3. Paris, J. Corti, 1988.

siècle et du début du XVIIIe siècle se porte même fort bien. Les données fournies par les bibliographes sont à cet égard éloquentes: de 1678, date de la publication de *La Princesse de Clèves*, à 1713, année de parution des *Illustres Françaises*, furent publiés plus de 600 textes narratifs qui peuvent être reconduits à ce que nous appelons normalement «romans», avec une moyenne de plus de 17 titres par an, et un pic de 25 titres par an pour la période 1695-1700. Ces chiffres apparaissent encore plus significatifs si on les compare avec ceux de la production romanesque des trente années qui ont précédé la publication de *La Princesse de Clèves*, et dont la moyenne n'arrive pas à dix romans par an, avec un étiage d'à peine 6 titres par an entre 1651 et 1660⁴.

La crise est donc essentiellement qualitative: non seulement ces années-là n'ont vu l'apparition d'aucun chef-d'œuvre comparable à *La Princesse de Clèves*, mais elles ont même produit peu d'œuvres vraiment significatives. Le roman perdit bientôt de vue le chemin prometteur que lui avaient indiqué Mme de Lafayette et Saint-Réal, et se trouva dans la situation d'un moteur qui tourne à toute vitesse, mais dont l'embrayage ne transmet pas sa puissance au roues, si bien qu'il risque à tout moment d'éclater. Autrement dit, le roman de la fin du XVIIe siècle donne l'impression d'une abondance chaotique, qui ne permet pas de bien comprendre la direction qu'il entend suivre.

Le filon le plus fréquenté est sans aucun doute celui de la

4. Cf. R.C. Williams, *Bibliography of the Seventeenth Century Novel in France*, London, Holland Press, 1964 (première édition, 1931) et S.P. Jones, *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750*, New York, The H. W. Wilson Company, 1939. Pour la période 1650-1700 nous avons préféré nous appuyer sur la *Bibliographie* de Williams, plutôt que sur celle, plus récente et soignée de Maurice Lever (*La fiction narrative en prose au XVIIe siècle. Répertoire bibliographique du genre romanesque en France (1600-1700)*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1976) car, tout imparfaite et «exagérément sélective» qu'elle soit, elle permet, nous semble-t-il, de se faire une idée plus exacte de l'état du roman au XVIIe siècle.

nouvelle, galante ou historique, qu'avaient pratiquée Mme de Lafayette et Saint-Réal. Ce genre connut même quelques très belles réussites: on peut rappeler *La Duchesse d'Estramène*, publiée en 1682 par un mystérieux Du Plaisir, les nouvelles de Catherine Bernard, *Eléonor d'Yvrée* surtout, parue en 1687 et dont Fontenelle a si bien écrit⁵, ou celles de Mme d'Aulnoy, en particulier *Hypolite, comte de Douglas*, de 1690, sur lequel a récemment attiré l'attention S. Jones Day⁶, mais dont avait déjà très bien parlé, il y a une trentaine d'années, H. Coulet dans son *Histoire du roman français*. Coulet a toutefois fait aussi remarquer que «l'originalité spécifique de *La Princesse de Clèves* ou du *Dom Carlos* a été méconnue» par les écrivains qui sont venus après eux⁷, et que la grande leçon de Mme de Lafayette et de Saint-Réal s'est progressivement perdue dans les dernières années du XVIIe siècle. René Godenne a, pour sa part, montré comment les auteurs de nouvelles de la fin du XVIIe siècle ont vite retrouvé les thèmes et les lieux communs du roman baroque: débuts *in medias res*, enchevêtrements ou imbrications de plusieurs intrigues, longs récits, descriptions minutieuses, rebondissements des aventures, déguisements, tempêtes, enlèvements, exploits guerriers, usage désinvolte de l'Histoire, inventions de détails, d'épisodes, de liaisons sentimentales, d'animosités privées dont l'Histoire ne fait nullement mention⁸. La nou-

5. Cf. *Le Mercure Galant* de septembre 1687, pp. 327-328. Pour les nouvelles de Catherine Bernard nous nous permettons de renvoyer à l'édition que nous en avons procurée récemment (cf. C. Bernard, *Œuvres*, t. I: *Romans et nouvelles*. Textes établis, présentés et annotés par Franco Piva, Fasano, Schena/Paris, Nizet, 1993).

6. S. Jones Day, «Introduction» à Madame D'Aulnoy, *L'Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*. Edited with an Introduction in English and French by Shirley Jones Day, London, Institute of Romance Studies, 1994.

7. H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, t. I: *Histoire du roman en France*, Paris, A. Colin, 1967, p. 288.

8. R. Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe*

velle, historique ou galante, s'est transformée bientôt en une «histoire secrète» prétendant révéler les «ressorts secrets» qui ont fait agir les grands de l'Histoire⁹. C'est le genre dans lequel se sont illustrés la plupart des écrivains de la fin du XVII^e siècle (qu'il suffise d'évoquer, parmi beaucoup d'autres, les noms de Mlle Caumont de La Force, Baudot de Juilly, Pierre de Lesconvenel, Eustache Le Noble, Mmes Catherine Bédacier-Durand, Anne de La Roche-Guilhen etc.), mais que pratiquent encore, dans les années '30 et '40 du siècle suivant, Mlle de Lussan, Mme de Gomez ou Mme de Tencin. Il est évident que si elles satisfaisaient la curiosité et le goût de romanesque des lecteurs les moins exigeants, ces œuvres ne pouvaient nullement faire progresser le roman, qu'elles ont même conduit, à la fin, dans une sorte de cul de sac. Un discours à part pourrait être fait pour l' «histoire véritable», destinée à jouer un rôle important dans le développement du genre narratif, surtout au début du XVIII^e siècle; mais il faut reconnaître, avec Jacques Rustin, qu'à cette époque elle se dégageait encore mal de l'«histoire secrète» ou d'autres genres semblables¹⁰.

Face au grand succès rencontré par ce type de roman, qu'on pourrait définir sérieux, «le roman comique se fait plus rare», a

siècles, Genève, Droz, 1970, pp. 108-122 et H. Coulet, *Etat du genre romanesque en France au temps du jeune Voltaire*, dans *Pour encourager les autres. Studies for the tercentenary of Voltaire's birth 1694-1994*, edited by Haydn Mason, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, p. 42.

9. La tentation de l' «histoire secrète» a été ressentie très tôt. «Il en arrive presque toujours de mesme dans les mouvemens des Estats», avait écrit en 1670 le père Le Moyne dans son traité *De l'Histoire* (A Paris, de l'Imprimerie de Sébastien Mabre-Cramoisy, M. DC. LXX, p. 113): «on s'y figure de grandes machines, de grandes rouës, et il n'y a qu'une planche et un bout de corde: c'est un dépit, un caprice, une amourette qui ébranle ces grands corps; et les met hors de leur assiette».

10. J. Rustin, *L'histoire véritable dans la littérature romanesque au XVIII^e siècle français*, dans *La nouvelle en France jusqu'au XVIII^e siècle*, «C.A.I.E.F.», n. 18 (1966), pp. 89-102.

récemment fait remarquer H. Coulet¹¹; tandis que R. Godenne a précisé qu'«après 1680 il ne paraît plus aucun recueil de nouvelles divertissantes»¹², et que Ph. Hourcade a parlé, plus en général, d'un «affadissement» du roman comique¹³. Tous n'ont fait que souligner la place réduite qu'occupe dans les dernières années du XVIIe siècle ce qu'on avait autrefois appelé le «roman comique» et qui avait tenté, à sa manière, de fléchir le roman vers une plus grande attention aux réalités de la vie de tous les jours. Les «nouvelles divertissantes», comme on les appelle maintenant, sont en effet liées presque exclusivement au nom d'Eustache Le Noble, qui en 1697 fit, par exemple, paraître *Le Voyage de Falaise. Nouvelle divertissante* et *La fausse comtesse d'Isambart. Seconde nouvelle divertissante*. Par le biais des traductions ou des continuations, on préfère revenir aux grandes œuvres des siècles précédents. Par exemple, l'*Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, traduite par Filleau de Saint-Martin en 1677-1678, est 'continué' par Filleau de Saint-Martin lui-même en 1695 pour le volume V, et par Robert Challe en 1713 pour le volume VI. La *Vie de Guzman d'Alfarache*, de Mateo Alemán, est traduite par Brémond en 1696, tandis que les *Œuvres* de Quevedo, contenant entre autres l'*Aventurier Buscon*, le sont par Raclot en 1699.

La tentation de la vérité totale, que le roman français connut vers la fin du siècle, et dont R. Démoris a parlé dans sa thèse sur *Le roman à la première personne*, se heurtait d'ailleurs au «problème de la représentation du corps, fortement déconseillée [comme l'on sait] par Du Plaisir» dans ses *Sentiments sur l'histoire*¹⁴ et dont P. Bayle constatait, par exemple, l'absence dans les romans d'amour de cette époque: «On n'y parle pas de cent

11. H. Coulet, *Etat du genre romanesque* cit., p. 46.

12. R. Godenne, *Histoire de la nouvelle française* cit., p. 102.

13. Ph. Hourcade, *Entre Pic et Rétif: Eustache Le Noble (1643-1711)*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 368.

14. R. Démoris, *op. cit.*, p. 187.

choses qui ne manquent jamais de se pratiquer entre les personnes qui s'aiment; de sorte qu'il semble que la nature ait été contrainte de se réfugier dans les romans de Hollande»¹⁵. La nature, telle que l'entendait P. Bayle, ne se retrouve, en effet, à cette époque que dans ce qu'on appelait justement alors les «romans de Hollande», récits ou libelles produits pour la plupart par des réfugiés protestants, qui portaient souvent sur l'intouchable (par excellence) corps du roi. Ils constituent un groupe assez abondant d'œuvres qui comporte au moins un chef-d'œuvre, le *Grand Alcandre frustré*, paru en 1696, et attribué sans doute à tort à Courtilz de Sandras¹⁶.

Le nom de Courtilz de Sandras nous introduit dans l'autre grand courant que le roman français suivit à la fin du XVII^e siècle: celui des pseudo-mémoires. Le roman, qui n'osait plus s'avouer comme tel, crut trouver la forme lui consentant de satisfaire son attirance vers le réel dans un genre qui n'avait, en principe, rien à voir avec le roman, qui s'y opposait même en tous points, mais que le roman parvint bientôt sinon à coloniser, du moins à s'annexer. René Démoris a fait l'histoire de cette sorte d'œuvres, depuis les *Mémoires de Pontis*, écrits et publiés en pleine époque classique, jusqu'aux pseudo-mémoires de la première partie du XVIII^e siècle, époque à laquelle le roman en forme de mémoires connut l'essor que l'on sait avec les œuvres de Lesage, Marivaux, Prévost, Crébillon fils, etc. Pour l'époque qui nous concerne, le grand pourvoyeur de pseudo-mémoires a été, ainsi que l'a rappelé au cours de ce même colloque Günter Berger, Courtilz de Sandras, auteur trop longtemps méconnu et à qui les travaux de René Démoris d'abord et de Jean Lombard ensuite, ont enfin rendu la place qui lui revient dans l'histoire

15. P. Bayle, *Nouvelles Lettres de l'auteur de la Critique du Calvinisme de M. Maimbourg*, Villefranche, chez Pierre Le Blanc, 1685, t. II, p. 304.

16. Cf. *Le Grand Alcandre frustré, ou les derniers efforts de l'Amour et de la Vertu, histoire galante*, Cologne, Pierre Marteau, 1696.

du roman français¹⁷. Souvent rédigées à la première personne, comme le demandait la nature même des mémoires, ses œuvres sont touffues, confuses, mal écrites; les tons y sont mélangés: le sérieux, et même le tragique alternent sans cesse avec le cocasse; les personnages révèlent une psychologie souvent sommaire, mais, comme l'a fait remarquer H. Coulet, Courtilz connaît l'art d'intéresser ses lecteurs par les actions mouvementées dont il remplit ses œuvres, la précision des faits qu'il rapporte, les relations complexes qui unissent les différents personnages¹⁸. Prometteurs, dans la mesure où ils réussissaient à intégrer la partie la plus basse de la réalité dans des œuvres qui gardaient, malgré tout, un ton sérieux, les mémoires de Courtilz de Sandras ne paraissaient pourtant pas, eux non plus, à même de sortir le roman français de l'impasse dans laquelle il se trouvait.

Son avenir ne pouvait d'ailleurs être assuré par cette «mode» soudaine que la France connut, juste avant la fin du siècle, pour les contes de fées¹⁹. Les premiers avaient paru dans des romans («L'Île de la Félicité» dans *l'Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* de Mme d'Aulnoy en 1690, «Le prince Rosier» et «Riquet à la houppe» dans *Inès de Cordoue* de Catherine Bernard en 1696), dans des mélanges, comme ç'avait été le cas pour «Les enchantements de l'éloquence» et «Les aventures de Finette» parus dans les *Œuvres meslées* de Mlle L'Héritier en 1695²⁰, ou

17. Cfr. en particulier J. Lombard, *Courttilz de Sandras et la crise du roman à la fin du grand siècle*, Paris, P.U.F., 1980.

18. Cf. H. Coulet, *Etat du genre romanesque* cit., p. 61.

19. Sur cette «mode», cf. surtout M.E. Storer, *La mode des contes de fées (1685-1700). Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1928, M. Soriano, *Les Contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968 et, dans une perspective temporelle plus longue, J. Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris, H. Champion, 1975 et R. Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982.

20. Cf. M.-J. L'Héritier De Villandon, *Œuvres meslées, contenant l'Innocente tromperie, l'Avare puny, les Enchantemens de l'éloquence, les Aventures*

dans le *Mercure Galant*, comme ce fut le cas pour «La belle au bois dormant» de Charles Perrault, en 1696; puis, on en publia coup sur coup des volumes entiers: la prolifique Mme d'Aulnoy publia huit volumes de contes de fées entre 1696 et 1698²¹, tandis que Perrault fit paraître ses célèbres *Histoires ou contes du temps passés* en 1697; il fut suivi, dans les années immédiatement postérieures, par Mlle Caumont de la Force, le chevalier de Mailly, Préchac, Mme d'Auneuil, Mme Murat et bien d'autres. Genre mineur, pratiqué le plus souvent par des femmes, les contes de fées répondaient certainement au goût du merveilleux qui avait caractérisé les beaux jours du règne de Louis XIV et auquel le roi vieillissant ne satisfaisait désormais plus; en même temps, ils étaient une autre manifestation de cette résurgence de l'esprit précieux qu'on peut constater aussi dans les nouvelles publiées à la même époque. La mode des contes de fées passa cependant aussi vite qu'elle était venue, relayée aussitôt par une autre mode, celle des contes orientaux que lancèrent, au début du XVIIIe siècle, Antoine Galland avec son adaptation des *Mille et une nuits, contes arabes* et, quelques années plus tard, François Pétis de La Croix avec ses *Mille et un jours, contes persans*²², dont le succès et l'influence qu'ils purent exercer sur la création littéraire française concernent toutefois le XVIIIe siècle, et se situent au-delà des limites que nous nous sommes données.

*de Finette, nouvelles, et autres ouvrages en vers et en prose de Mad.elle l'H****. A Paris, chez Jean Guignard, 1695.

21. Cf. *Les Contes de fées*. A Paris, chez Théodore Girard, sans doute 1696, en tout cas avant juin 1697 (cette édition, en réalité, est restée jusqu'à ce jour introuvable) et *Contes nouveaux ou les Fées à la mode*. Par Madame D***. A Paris, chez Théodore Girard, 1698.

22. *Les mille et une nuit [sic]. Contes arabes*. Traduits en François par Mr Galland. A Paris, chez la veuve de Claude Barbin, M. DCCIV (douze volumes entre 1704 et 1717), et *Les mille et un jour [sic]. Contes persans*. Traduits en François par M. Pétis de la Croix. A Paris, en la Boutique de Claude Barbin, chez la veuve Ricœur, M. DCC X (cinq volumes entre 1710 et 1712).

La perspective postérieure qui est la nôtre nous amène à évoquer également le roman par lettres qui, comme chacun sait, naquit dans la seconde moitié du XVII^e siècle avec ce chef-d'œuvre extraordinaire et mystérieux que sont les *Lettres portugaises* de Guilleragues. À dire vrai, la période qui nous occupe comprend d'autres textes intéressants, comme les *Lettres de et à Babet*, parues la même année que les *Lettres portugaises* dans les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* d'Edme Boursault qui, juste à la fin du siècle, publia aussi les *Treize lettres amoureuses d'une Dame à un Cavalier* insérées à l'intérieur d'un recueil de *Lettres nouvelles [...] accompagnées de Fables, de Contes, d'Épigrammes, de Remarques, de bon Mots, et d'autres particularitez aussi agréables qu'utiles*²³. On peut encore rappeler des textes comme le *Commerce galant, ou Lettres tendres et galantes de la jeune Iris et de Timandre*, que nous-même avons récemment réédité²⁴, ou les *Lettres galantes de Madame* ^{***}, parues en 1691 à la suite de l'*Histoire des amours de Cléante et de Bélise*, normalement attribuées à la Présidente Ferrand²⁵. Ce sont en fait des textes très disparates, aux statuts différents et fort incertains, dont on peut se demander jusqu'à quel point les contemporains ont su percevoir les possibilités «romanesques», qui ne seront exploitées vraiment qu'au siècle suivant.

Le malaise que le roman français connut à la fin du XVII^e siècle fut tel qu'il se traduisit parfois dans un véritable éclatement des structures narratives. Les pseudo-mémoires de Cour-

23. A Paris, chez Nicolas Gosselin, 1699.

24. Cf. C. Bernard-J. Pradon, *Le Commerce galant, ou Lettres tendres et galantes de la jeune Iris et de Timandre*. Texte établi, présenté et annoté par Franco Piva, Fasano, Schena/Paris, Nizet, 1996.

25. Attribution contestée de façon décisive par Bernard Bray. Cf. sa «notice» aux *Lettres galantes de Madame* ^{***} dans *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*. Textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, Paris, Flammarion («GF»), 1983, pp. 177-182.

tilz de Sandras étaient déjà structurés sur la juxtaposition de scènes détachées auxquelles seul l'ordre chronologique et la présence du protagoniste donnaient un minimum de sens sinon de cohérence, puisque le propre de ces mémoires était justement, ainsi que nous le verrons mieux plus loin, de mettre en évidence l'incohérence du monde. Dans les *Amusements sérieux et comiques* de Charles Dufresny, publiés en 1699, cette tendance apparaît fortement accentuée. Le Siamois, imaginé par Dufresny afin que les lecteurs, voyant la société française par ses yeux d'homme 'tombé des nues', soient, comme il est dit au début du troisième *Amusement*, «frappés plus vivement d'une variété que les préjugés de l'usage et de l'habitude nous font paraître presque uniforme»²⁶, est souvent remplacé par l'auteur lui-même, qui oublie l'existence de sa créature; de plus, les portraits, les entretiens, les descriptions sont groupés par thèmes (Paris, le Palais, l'Opéra, les promenades, etc.), si bien qu'aucune intrigue ne s'y développe vraiment et que l'œuvre ne présente en fin de compte aucune structure. Le monde apparaît comme une 'bigarrure'²⁷, quelque chose de chaotique et d'incohérent, qu'il est impossible de saisir de façon organique, et dont les textes qui l'expriment assument souvent la forme²⁸. L'exemple le plus intéressant de ce «roman en miettes», comme l'appelle Coulet, est représenté par Laurent Bordelon. Disciple de Sorel, Bordelon, à la différence de son maître, «refuse de saisir la réalité autrement que par bribes, comme s'il tenait pour mystification toute tentative de l'organiser», précise H. Coulet²⁹. Le risque qu'une telle attitude comportait était celui de renoncer à toute tentative de représenter la réalité; c'est une ten-

26. Cf. Ch. Dufresny, *Amusements sérieux et critiques*, Paris, chez Claude Barbin, M.D.C. XCIX, «Amusement troisième», pp. 69-70, cité par H. Coulet, *Etat du genre romanesque* cit., p. 58.

27. Le mot est de Bordelon.

28. Cf. H. Coulet, *Etat du genre romanesque* cit., pp. 58-59.

29. *Ibid.*, p. 59.

tation que le roman français courut en effet à la fin du XVIIIe siècle, même s'il s'en libéra aussitôt après, comme nous aurons l'occasion de le vérifier à la fin de notre propos.

2. Comment et pourquoi le roman est-il tombé dans cette impasse? C'est que, pour reprendre un mot de Kibedi Varga, le roman français est encore, à la fin du XVIIIe siècle, «un genre qui se cherche», un genre qui n'a pas encore trouvé sa véritable identité³⁰.

Genre jeune, critiqué de toutes parts au nom de la morale aussi bien que du goût, le roman avait cru pouvoir sortir de la situation incommode dans laquelle l'avait mis son manque de noblesse en acceptant l'assimilation au genre, bien plus important, de l'épopée³¹, dont il avait adopté aussitôt les règles. La tutelle de l'épopée, commode pour échapper aux critiques qui lui étaient faites, se transforma bientôt en un véritable protectorat qui risqua de fausser la nature même du roman et dont le genre, encore mal défini, supporta longtemps les conséquences. A tel point que l'histoire du roman français du XVIIIe siècle peut être lue comme l'histoire d'une progressive libération de la tutelle de l'épopée et de l'esthétique qu'elle comportait.

Cette libération se fit essentiellement, et en simplifiant un peu les choses, en deux étapes: d'abord, la libération de l'épo-

30. A. Kibedi Varga, *La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIIIe siècle*, dans *Transactions of the first international Congress of the Enlightenment* («Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», XXVI, 1963), p. 965.

31. Sur cette assimilation cfr. H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution* cit., pp. 162-163. Sur la difficile situation du roman au XVIIIe siècle Günter Berger a récemment publié un très intéressant recueil de textes, qui complètent ceux qu'Henri Coulet avait publiés dans le deuxième volume de son *Roman jusqu'à la Révolution* (cf. *Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVIIIe siècle*. Introduction, choix des textes et notes par Günter Berger, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17 [«Papers on French Seventeenth Century Literature»], 1996).

pée au nom de la vraisemblance; ensuite, la libération de la vraisemblance au nom du vrai. La première était chose faite à l'époque où parut *La Princesse de Clèves*. La nouvelle, qui remplaça les longs romans baroques qu'avaient pratiqués Gomberville, La Calprenède et Mlle de Scudéry, marqua en effet une rupture très nette avec l'épopée, dont elle refusa les règles et l'exubérance au nom de la vraisemblance. Cela apparaît très clairement à la lecture des *Sentiments sur l'histoire* de Du Plaisir qui, publiés en 1683, réunissaient les traits essentiels du nouveau genre. La libération du roman de l'épopée se fit au nom de la brièveté, de la simplicité (à entendre au sens étymologique d'unité) et, surtout, de la vraisemblance, ou d'une exigence accrue de vraisemblance³².

Il s'agissait, en fait, d'une fausse libération car, comme l'a fait remarquer B. Magne, «en même temps que s'opérait cette rupture qui visait à donner au roman son autonomie par rapport aux genres hérités de l'antiquité, la nouvelle, par sa recherche de la vraisemblance, restait tributaire du principe aristotélécien qui oppose radicalement l'histoire, domaine du vrai, et la poésie, domaine du vraisemblable»³³. Cela mettait manifestement le «nouveau roman»³⁴ en porte-à-faux avec son ambition, ou sa vocation, de représenter le vrai.

32. Cfr. Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*. Édition critique avec notes et commentaires par Philippe Hourcade, Genève, Droz, 1975, pp. 45-56. Charles Sorel avait déjà signalé le «fort peu de vraye-semblance» qui caractérisait les romans baroques dans son essai sur «la connaissance des bons livres» (cf. Ch. Sorel, *De la connoissance des bon livres ou Examen de plusieurs auteurs* (première édition, Paris, A. Pralard, 1671), a cura di Lucia Moretti Cenerini, Roma, Bulzoni, 1974, p. 119, et plus en général, le paragraphe consacré aux «Romans modernes» et à «leurs absurdités» (*ibid.*, pp. 104-122).

33. B. Magne, *La crise de la littérature* cit., p. 113.

34. C'est une expression qu'on utilisa souvent à l'époque pour désigner la nouvelle, dans la conscience qu'elle s'opposait nettement au «vieux roman» des décennies précédentes.

L'attrait du vrai, qui s'était fait sentir bien avant que Du Plaisir ne définisse, au nom de la vraisemblance, les règles de la nouvelle, devint plus fort après 1680. La preuve en est fournie par les titres mêmes des œuvres, outre que par les déclarations des auteurs. Le terme «roman» disparut vite des titres: après 1680 on ne rencontre plus que «nouvelles», «nouvelles historiques», «histoires», «histoires secrètes» ou «véritables», avant de tomber, un peu plus tard, sur des «aventures», des «mémoires», des «anecdotes» et même sur des «vérités»³⁵. Pour ce qui concerne les déclarations des auteurs présentant leurs œuvres comme «le récit d'aventures réellement vécues»³⁶, il n'y a que l'embarras du choix: depuis Boisguilbert qui en 1675 dit de sa *Marie Stuart*: «Ce n'est pas [...] un roman, c'est une histoire très véritable»³⁷, jusqu'à Eustache Le Noble qui, vingt ans plus tard, insiste, à propos de son *Ildegerte*: «Ce n'est ni une fable ni un roman que je vous donne, c'est la vérité pure de l'histoire, à laquelle je n'ai eu la peine que d'ajouter le tissu de la narration»³⁸.

Le roman dut pour cela affronter et tenter de résoudre un autre problème: celui de la crédibilité. B. Magne a fait remarquer que «le vraisemblable, au nom duquel la rupture avec l'épopée s'était faite, a comme caractéristique essentielle d'être immédiatement et universellement reconnu comme tel: reposant sur une référence à la raison et au bon sens, qui reste la

35. R.C. Williams, *Bibliography* cit., pp. 265-341, *passim*. La remarque avait déjà été faite par F. Deloffre, *Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715*, dans *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*. Colloque de Strasbourg, 23-25 septembre 1959, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 115.

36. B. Magne, *La crise de la littérature* cit., p. 124.

37. Boisguilbert, *Marie Stuart, reine d'Écosse, nouvelle historique*, Paris, Claude Barbin, 1675, Préface non paginée.

38. E. Le Noble, *Ildegerte, reine de Norwège, ou l'amour magnanime, première nouvelle historique*, Paris, de Luyne, 1694, Avis au Lecteur.

chose du monde la mieux partagée, il est lui-même sa propre garantie. Son évidence le dispense de tout recours à une référence extérieure»³⁹. Chacun sait, au contraire, depuis Boileau, que «le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable». Relevant du particulier, sa «vérité» ne saurait être du même ordre que celle du vraisemblable; elle ne relève pas de l'évidence mais de l'autorité. Le roman, pour représenter le vrai, devait garantir la vérité de ce qu'il disait. Or, cette garantie les romanciers de la seconde moitié du XVII^e siècle crurent pouvoir la demander à l'histoire. Ce recours se révéla d'autant plus nécessaire que, sans doute pour mieux satisfaire les goûts de leurs lecteurs ou pour mieux se démarquer de l'épopée, ils montrèrent bientôt la tendance à présenter une réalité qui relevait d'un vrai sans aucun rapport avec le vraisemblable, comme ce fut le cas pour les «histoires secrètes», prétendant expliquer les grandes actions de l'histoire par des causes secrètes et, un peu plus tard, pour les «mémoires» de personnages plus ou moins connus.

Ce rapprochement entre roman et histoire fut facilité par la crise que l'histoire connut elle-même à l'époque qui nous intéresse, et qui lui fit progressivement perdre de vue sa véritable nature et ses vrais buts. Paul Hazard a parlé, à ce propos, de «faillite de l'histoire»⁴⁰. D'autres, plus récemment, ont montré les raisons, politiques et idéologiques, qui amenèrent les historiens de cette époque vers «une histoire privée de personnages publics»⁴¹, préoccupée plus des motivations psychologiques des actions représentées que de l'établissement rigoureux des faits, de façon que «l'histoire tendit à se réduire à une pure nar-

39. B. Magne, *La crise de la littérature* cit., p. 129.

40. P. Hazard, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Boivin, 1935, p. 31: «Au profond des consciences, l'histoire fit faillite [...] Si l'on abandonna le passé, c'est qu'il apparut inconsistant, impossible à saisir, et toujours faux». Plus en général, cf. tout le deuxième chapitre de la première partie.

41. R. Démoris, *Le roman à la première personne* cit., pp. 78-89.

ration» dont les règles étaient finalement les mêmes que celles que les théoriciens avaient définies pour la nouvelle⁴².

Dans ces conditions, la garantie d'authenticité que le roman avait demandée à l'histoire n'avait plus aucune valeur, puisque rien ne distinguait plus vraiment le récit historique du récit romanesque. D'où l'état confusionnel dans lequel le roman se trouve à la fin du XVIIe siècle, et les différentes tentations auxquelles il apparaît soumis; d'où aussi cette méfiance à l'égard de la possibilité de construire une histoire cohérente que manifestent certains auteurs, comme Bordelon par exemple, frappés par ce qu'Henri Coulet a défini une sorte de «nihilisme littéraire»⁴³.

Ce n'est qu'au début du XVIIIe siècle que le problème de l'illusion romanesque et de la crédibilité du récit trouva une solution satisfaisante. Frédéric Deloffre l'a très bien montré à propos des *Illustres Françaises* de Robert Challe⁴⁴. Cela se fit, d'un côté, par une prise en charge, de la part de l'écrivain, de son rô-

42. *Ibid.*, p. 83. Cf. aussi B. Magne, *op. cit.*, pp. 133-135. «On donne à l'historien sa matière par les mémoires qu'on lui fournit; mais c'est à lui à l'arranger, et pour le faire comme il faut, il ne doit pas tant penser à ce qu'il dit qu'à la manière de le dire; car en ceci, comme dans les autres parties de l'éloquence, la manière fait tout», avait écrit le père Rapin (Ch. Rapin, *Instructions pour l'histoire*, A Paris, de l'Imprimerie de S. Mabre-Cramoisy, M. DC. LXXVII, p. 107); «Il vaut mieux employer le temps à la composition et à arranger les faits de l'histoire qu'à la recherche. Il vaut mieux aussi songer à la beauté, à la force, à la netteté du style qu'à paroître infaillible dans tout ce qu'on écrit. Pourvû qu'on suive la vraisemblance dans les choses douteuses, on instruit autant ceux qui lisent l'histoire que si l'on disoit la vérité», précisa quelques années plus tard Géraud de Cordemoy (cf. G. de Cordemoy, *Divers traitez de métaphysique, d'histoire et de politique*, Par feu Mr. de Cordemoy. A Paris, chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, M. DC. XCI, p. 63).

43. H. Coulet, *Etat du genre romanesque* cit., p. 59.

44. D'abord dans la communication présentée au colloque de Strasbourg sur «La littérature narrative d'imagination», citée à la note 33 (cf. *La littérature narrative d'imagination* cit., pp. 115-129), ensuite dans les Introductions de ses différentes éditions des *Illustres Françaises*, et dans *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier Erudition, 1967, pp. 83-100.

le d'auteur (Il s'agit, nous dit R. Challe de ses *Illustres Françaises*, d' «histoires différentes», qu'il a «entendu raconter en différents temps» et qu'il a mises «par écrit à [ses] heures perdues», les reliant entre elles «par la première idée qui [lui] est venue dans l'esprit»⁴⁵; en fait, par un étonnant système de «roman concertant», pour reprendre la belle définition de René Démoris⁴⁶); d'un autre côté, cela se fit par la création d'un nouveau mode de réalisme à l'aide, nous dit Deloffre, de «ces petits détails apparemment oiseux, mais dont la fonction est de donner l'impression que les choses se sont bien passées comme on nous le dit»⁴⁷. De façon que la crédibilité n'était plus assurée par des éléments extérieurs (l'Histoire, par exemple), mais par le récit lui-même, et par l'auteur qui en assumait la pleine responsabilité.

3. Cette explication, d'ordre essentiellement littéraire et formel, acceptable en gros, ne rend pas assez compte, nous semble-t-il, de ce que le roman français des dernières années du XVII^e siècle doit à la crise qui a investi la France à la fin du siècle de Louis XIV, et qui a profondément bouleversé les données philosophiques, anthropologiques et culturelles sur lesquelles la société française avait pris jusque-là appui. Il nous semble que si le roman français est enfin parvenu à trouver sa voie, il le doit certes à la réflexion esthétique à laquelle l'a contraint la crise

45. Cf. R. Challe, *Les Illustres Françaises*. Présentation et notes par Frédéric Deloffre et Jacques Cormier, Paris, Le Livre de poche («Bibliothèque classique»), 1996, pp. 58 et 61.

46. R. Démoris, *op. cit.*, p. 307.

47. Cf. R. Challe, *Les Illustres Françaises*. Edition critique publiée avec des documents inédits par Frédéric Deloffre, Paris, Les Belles Lettres, 1959, «Introduction», p. XLVII. En réalité, le système mis en place par Challe pour créer l'illusion du vrai était bien plus complexe, comme Deloffre l'a mis en évidence dans ses Introductions aux éditions successives de l'œuvre de Challe, où il a aussi mieux précisé le sens qu'il faut donner au terme «réalisme». Cfr. également F. Gevrey, *L'illusion et ses procédés cit, passim*.

d'identité qu'il a connue dans les dernières années du XVIIIe siècle, mais qu'il le doit au moins autant à la crise, bien plus profonde, que la France a traversée à la même époque, et que le roman a vécue plus et mieux que d'autres genres, en tout cas avec des conséquences bien plus profitables. Le sujet, fort complexe, demanderait une analyse attentive et fouillée, que nous n'avons nullement le temps de faire ici. Nous nous limiterons à donner quelques indications sommaires, laissant, comme c'est dans l'esprit de ce colloque, à d'autres ou à d'autres occasions la tâche d'aller plus loin, et d'être plus précis.

Commentant le principe de simplicité, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, d'unité, au nom duquel se consumma, entre autres, la rupture de la nouvelle avec le roman baroque (ou avec l'épopée), B. Magne faisait remarquer que «la nécessité d'un point de vue unique, ou mieux d'un personnage unique par la conscience duquel passe obligatoirement le récit – l'auteur se bornant à être 'l'historien' de ce personnage – relève de cette condition formelle de l'esthétique classique que Louis Althusser a définie comme 'l'unité centrale d'une conscience dramatique', quand il a remarqué que le théâtre classique – par opposition au théâtre brechtien, par exemple – nous donnant le drame, ses conditions et sa dialectique tout entiers réfléchis dans la conscience spéculaire d'un personnage central [...] réfléchit son sens total dans une conscience, dans un être humain parlant, agissant, méditant, devenant, pour nous, le drame même»⁴⁸. Mais, a justement précisé B. Magne, «une telle unité n'est possible que si le roman offre au lecteur, sinon l'image de sa conscience, du moins une image assez générale pour être universellement admise, car 'l'unité centrale d'une conscience' a obligatoirement pour corollaire, dans l'esthétique classique, la valeur universelle de la conscience»⁴⁹.

48. L. Althusser, *Pour Marx*, Paris, François Maspero, 1968, p. 144.

49. B. Magne, *La crise de la littérature* cit, pp. 64-65.

Cette valeur n'a de sens qu'à l'intérieur d'une conception du monde stable. C'est, comme chacun sait, la conception que le monde classique a de soi⁵⁰. C'est dans la mesure où il est stable, dans la mesure où il obéit à des règles fixes, que le monde peut être appréhendé, que l'homme peut le comprendre et le représenter. C'est sur ces présupposés que se fonde la conception de l'historien dont parlait Du Plaisir, et plus en général, la conception de l'auteur omniscient, typique de l'esthétique classique. L'auteur est omniscient dans la mesure où il ne doit représenter qu'une vérité générale, ou si l'on préfère universelle, qui se réfléchit, pour reprendre l'image d'Althusser, dans la conscience de son personnage aussi bien que dans la sienne et dans celle de ses lecteurs. Cela est parfaitement possible car, dans la vision classique, l'homme est essentiellement toujours le même. Mme de Villedieu, entre autres, a très bien exprimé cette idée lorsqu'elle a écrit, dans l'Avant-propos de ses *Annales galantes*, qu' «On est homme aujourd'hui comme on l'étoit il y a six cens ans: les loix des Anciens sont les nôtres, et on s'aime comme on s'est aimé»⁵¹. Il est évident que, dans ce contexte idéologique, le vraisemblable a une bien plus grande importance que le vrai.

Or, vers la fin du XVIIe siècle, cette vision du monde, rationnelle et unitaire, étant mise en cause, l'écrivain n'a plus la même certitude de pouvoir représenter l'homme et le monde dans leur totalité. La conception de l'auteur omniscient entre en crise. Le vraisemblable ne suffit d'ailleurs plus car on sent que l'homme n'est pas totalement défini par ces règles générales et éternelles que présuppose le vraisemblable. Ce qui attire désormais, c'est le vrai, dans la mesure même où il se différencie du

50. C'est justement dans la stabilité que P. Hazard a vu le trait le plus caractéristique de l'esprit classique («L'esprit classique aime la stabilité», a-t-il fait remarquer au début de son grand livre, *op. cit.*, p. 4).

51. *Œuvres de Madame de Villedieu*, Paris, par la Compagnie des Libraires, M. DCC. XX, t. IX, Avant propos, non paginé.

vaisemblable⁵². Mais représenter le vrai exige d'autres procédés littéraires, que le roman, pris par l'obsession d'échapper au vraisemblable et prisonnier, en même temps, d'une esthétique qui prend appui encore, essentiellement, sur la vraisemblance, ne trouve pas d'emblée, ou qu'il croit trouver dans l'appui, finalement fallacieux et inutile, de l'histoire.

En fait, la crise qui a investi la France à la fin du XVII^e siècle a été bien plus profonde et a intéressé l'homme dans sa globalité: dans sa manière de se concevoir, aussi bien que dans sa manière de se rapporter aux autres et au monde qui l'entourait; au point que sa façon de se percevoir s'en est trouvée, à la fin, complètement bouleversée. Ce bouleversement n'a pas manqué, à son tour, d'avoir d'importantes conséquences sur la manière de se représenter. En simplifiant beaucoup, nous pensons pouvoir résumer les conséquences de cette crise dans les deux points suivants, qui distinguent un aspect plus proprement sociologique d'un autre aspect qui porte, lui, davantage sur les conséquences littéraires et sur le rôle que la littérature, en particulier le roman, ont pu jouer:

a) Du point de vue anthropologique, sociologique et culturel, l'homme de la fin du XVII^e siècle, qui ne se sent plus défini par la vision unitaire qui avait précédemment dominé et dans laquelle il était né et avait été éduqué, entre en crise: il ne se reconnaît plus, ne sait plus qui il est vraiment, par rapport à lui-même aussi bien que par rapport aux autres et au monde dans lequel il vit. Rien n'est plus comme auparavant: le cadre à l'intérieur duquel il se meut se modifie continuellement; ce qui hier encore était sûr, indubitable, ne l'est plus aujourd'hui; les catégories mentales dans lesquelles il avait appris à penser et à juger sont soudainement remises en cause; la hiérarchie sociale et

52. Qu'il suffise de rappeler le succès rencontré auprès des contemporains par les *Lettres portugaises*, crues authentiques, ou par les «histoires» publiées par Donneau de Visé dans le *Mercure Galant*, dont beaucoup étaient tirées de véritables «faits-divers», quand elles ne l'étaient pas à l'état brut.

mentale par laquelle il s'était senti défini manifeste des failles de plus en plus évidentes. C'est une véritable crise d'identité que connaît l'homme de la fin du XVII^e siècle, une crise qui passe par un long moment de confusion et même de désarroi. C'est du moins l'impression qu'offrent les œuvres qui s'efforcent de rendre compte de cette crise et de la nouvelle réalité qui est en train de se former. Nous pensons en particulier aux mémoires; à ceux de Courtilz de Sandras bien sûr, mais aussi et peut-être davantage à ces mémoires, parus à la même époque ou immédiatement après, qui, moins liés à des personnages historiques, ont été, plus que ceux de Courtilz, amenés à se faire le miroir de l'homme contemporain et de la crise qu'il vit: des *Mémoires de la vie du Comte D****, publiés en 1696 sous la fausse paternité de Saint-Evremond, aux *Mémoires de la vie du Comte de Grammont*, d'Antoine Hamilton (1713), en passant, pour ne citer que quelques titres, par les *Mémoires du Comte de Vordac* de Cavard (1702) et par *L'Infortuné Napolitain, ou les Aventures et mémoires du Signor Rosselly*, sans doute de l'abbé Olivier (1704), sans oublier les *Voyages et aventures de Jacques Massé* de Tissot de Patot (1713) qui, vus traditionnellement comme un texte utopique, proposent, en fait, une extraordinaire métaphore de cette époque de confusion et de transition.

Le monde que ces mémoires présentent semble n'avoir plus de règles, ou bien obéir à des règles dont le sens et la fonction apparaissent bouleversés, et que les héros (mais jamais le terme n'a sonné plus faux!) ont grande difficulté à comprendre. Leurs actions n'obéissent plus à une éthique précise, pour la simple raison qu'il n'existe plus d'éthique rigoureusement définie: elles valent en fonction de la situation dans laquelle elles sont accomplies et du résultat qu'elles obtiennent ou qu'elles sont censées devoir obtenir. La société dans laquelle ces personnages vivent et agissent n'est qu'apparemment structurée et hiérarchisée sur la base des valeurs qui avaient gouverné la société jusque-là; en fait, il n'y a plus de référents, idéologiques, éthiques ou poli-

tiques, certains: l'homme apparaît en butte au hasard, ou à des forces obscures qu'il n'arrive pas à comprendre et, moins encore, à maîtriser. A l'intérieur de cette société, il se meut un peu à l'aventure, sans suivre un projet ou un but suffisamment bien définis, à l'ombre d'un homme plus puissant que lui, avec lequel il instaure d'ailleurs des rapports fort ambigus, ou au creux de situations souvent assez louches, que seuls le hasard ou des circonstances fortuites semblent lui procurer. Il en résulte, comme l'a fait remarquer R. Démoris, des «existences dispersées»⁵³, sans attaches précises, parfois même sans un but précis, sinon celui de pourvoir au plus pressant, ou de profiter de ce que les différentes circonstances ou les différentes rencontres leur offrent. Il est significatif que les figures qui apparaissent le plus fréquemment dans ces œuvres soient celles du bâtard, de l'orphelin et de l'aventurier: l'homme est désormais seul, sans un nom ou une famille qui le définisse; lâché dans le chaos immense de la société, il ne peut compter que sur soi. L'homme cède le pas à l'individu à qui l'avenir semble désormais, quoiqu'encore assez confusément, grand ouvert.

b) Dans cette situation, les procédés traditionnels de représentation de la réalité ne suffisent plus. L'homme de la crise sent que de cette réalité chaotique qui l'entoure, et dont il fait lui-même partie, il ne peut avoir qu'une vision partielle et que, par conséquent, la représentation qu'il peut en donner ne pourra être que fragmentaire, puisqu'elle est le résultat de l'expérience que de cette réalité il peut avoir. La connaissance n'est plus un *a-priori*, elle est le résultat, comme l'a enseigné l'anglais John Locke, de l'expérience, de la somme et de l'élaboration des sensations que la réalité extérieure produit en chacun de nous à travers les sens. Chacun se construit, par conséquent, sa propre connaissance, du monde, des autres et de soi-même. C'est dans cet extraordinaire bouleversement gnoséologique et psycholo-

53. R. Démoris, *Le roman à la première personne* cit., p. 218.

gique qu'il faut chercher, nous semble-t-il, la raison fondamentale du grand essor que connaissent, à cette époque, les mémoires, qu'ils soient authentiques ou, comme c'est le plus souvent le cas, qu'il s'agisse de pseudo-mémoires, ou, ce qui arrivera un peu plus tard, de véritables romans-mémoires⁵⁴.

Le récit à la première personne paraît le seul qui puisse rendre compte, de façon acceptable, d'une réalité qui, comme nous l'avons déjà dit, apparaît chaotique, fuyante, difficilement saisissable. De cette réalité, le récit à la première personne, qui est censé n'apporter que l'expérience du narrateur, n'émaner donc que d'un point de vue particulier, ayant une vision et une expérience forcément limitées, fournira une représentation fragmentaire, mais authentique, ou du moins crédible, dans la mesure où celui qui écrit a été le protagoniste de ce qu'il a fait, ou le témoin de ce qu'il a vu. Il s'agit d'une représentation le plus souvent invérifiable, d'autant plus qu'elle émane de personnages inconnus, n'ayant joué, à la différence de ce qui arrivait dans les mémoires authentiques de l'époque précédente, aucun rôle important dans l'Histoire, mais certifiée par la conscience fortement impliquée de cette partie de l'homme qu'est l'individu, le résultat peut être le plus important, du point de vue anthropologique, psychologique et littéraire, que la crise qui a bouleversé l'Europe à la fin du XVIIe siècle a laissé en héritage au siècle suivant.

L'individu, que rien ne définit plus, part à la recherche de lui-même et de son identité, tente de se définir et de définir ses rapports avec les autres; et il le fait souvent à travers l'écriture.

54 Le renvoi obligé est, naturellement, au livre de René Démoris sur *Le roman à la première personne*. Mais d'utiles aperçus peuvent être trouvés aussi dans le livre de Marie-Thérèse Hipp, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)* et, bien qu'il soit centré surtout sur les mémoires authentiques de la période immédiatement précédente, dans celui, tout récent, d'Emmanuèle Lesne, *La poétique des mémoires (1650-1685)*, Paris, Honoré Champion, 1996.

L'écriture – dans la forme des mémoires surtout – se fait le lieu et l'instrument de cette recherche. C'est à travers l'exercice de la remémoration et de l'écriture *a posteriori* que comportent les mémoires, que l'homme – celui des premières années du XVIIIe siècle surtout – prend progressivement conscience de soi, se retrouve, se définit dans ses nouveaux rapports avec ses semblables et avec la société, ou avec les fantasmes d'une conscience encore opaque, qui projette ses peurs et ses doutes dans des forces obscures, parfois même irrationnelles, comme l'étoile ou la destinée, ou dans les labyrinthes d'une conscience qui ne s'éclaire qu'au fur et à mesure que la remémoration et l'écriture permettent de remettre ensemble les morceaux épars d'une existence qui a été vécue un peu à l'aventure. Dans ces courtes indications il est aisé de retrouver les traits essentiels des réussites les plus significatives que le roman français connut dans la première moitié du XVIIIe siècle: depuis le *Gil Blas de Santillane* de Lesage et les *Illustres Françaises* de Robert Challe jusqu'aux grands chefs-d'œuvre de Prévost et de Marivaux.

Il nous semble que c'est dans la mesure où il a réussi à se faire lieu, occasion et instrument de cette dramatique quête de sens que le roman est parvenu à prendre pleinement conscience de sa nature et de ses possibilités, qu'il a pu résoudre ses problèmes d'identité et de statut, qu'il a trouvé ses modes d'expression les plus adéquats; autant, sinon plus que par le travail d'ordre esthétique que nous avons évoqué tout à l'heure. Ce dernier travail nous semble, d'ailleurs, avoir été fortement conditionné et favorisé, dans ses conclusions positives, par la plus vaste crise qui a investi la France à la fin du XVIIe siècle et par l'impact qu'elle a eu sur cette forme jeune, encore mal structurée et par conséquent très disponible, qu'était le roman.

Franco Piva