

LES POÉTIQUES ITALIENNES ET FRANÇAISES DU ROMAN AU XVI^e ET AU XVII^e SIÈCLES

La première tentative de codification du roman a eu lieu au seizième siècle, en Italie, au cours d'une importante querelle qui opposa les partisans des anciens aux partisans des modernes: les premiers, à la suite du succès obtenu par les poèmes chevaleresques (appelés à l'époque «romans») de Boiardo et de l'Arioste, qui ne tenaient aucun compte de l'unité d'action, avaient réagi avec fermeté et s'étaient érigés en défenseurs de l'épopée, qui d'après Aristote doit décrire une seule action d'un seul homme, même si elle peut, toujours d'après Aristote, être enrichie par des histoires secondaires, des épisodes, pourvu qu'ils soient étroitement rattachés à l'histoire principale¹. Le plus célèbre représentant des anciens, Gian Giorgio Trissino, dans l'épître dédicatoire à Charles Quint de son épopée *L'Italia liberata dai Goti*² (1547), affirmait en effet, en polémique avec Boiardo et l'Arioste, d'avoir voulu décrire dans son œuvre une seule action d'un seul homme pour ne pas enfreindre les préceptes du philosophe grec. En revanche, les principaux représentants des modernes, Giambattista Giraldi e Giovan Battista Pigna, déclaraient avec assurance, respectivement dans le *Discorso intorno al comporre dei romanzi*³ (1554) et dans *I Roman-*

1. Voir les chapitres VIII et XXIV de la *Poétique* d'Aristote (éd de J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, pp. 41 et 68).

2. G.G. Trissino, *Al Clementissimo et Invittissimo Imperatore V Carlo Massimo* [1547], dans G.G. Trissino, *Tutte le opere*, I, Verona, J. Vallarsi, 1729.

3. G.B. Giraldi, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* [1554], dans

zi⁴ (1554), que deux autres sous-genres narratifs (même s'ils ne respectaient pas la règle de l'unité d'action comme l'avait formulée Aristote dans la *Poétique*) étaient tout aussi légitimes que l'épopée, à savoir les œuvres qui décrivent plusieurs actions d'un seul homme, dont il existe de nombreux exemples dans l'antiquité classique et aux Moyen Age, et les œuvres qui décrivent plusieurs actions de plusieurs hommes, dont l'*Orlando innamorato* de Boiardo et l'*Orlando furioso* de l'Arioste étaient, à l'époque où écrivaient Giraldi et Pigna, les exemples incontestablement les plus significatifs.

Giraldi et Pigna, toujours pour répondre aux aristotéliens qui reprochaient aux poèmes chevaleresques de ne pas respecter l'unité d'action, soulignaient en outre que Boiardo et l'Arioste avaient eu le louable dessein de donner à leurs œuvres une cohésion profonde. L'unité d'action est en effet pour ainsi dire automatiquement garantie lorsqu'une œuvre décrit une seule action d'un seul homme, et elle l'est également lorsqu'elle décrit plusieurs actions d'un seul homme (puisque c'est toujours le même homme qui les accomplit), tandis qu'elle est indéniablement en péril lorsqu'elle décrit plusieurs actions de plusieurs hommes, comme c'est justement le cas pour les poèmes chevaleresques. C'est pour cette raison que Giraldi et Pigna mettaient en lumière que ces poèmes étaient gouvernés par une technique narrative (déjà mise en œuvre par Chrétien de Troyes et surtout par les romanciers du cycle Lancelot-Graal) qui consiste à interrompre continuellement le récit des aventures d'un chevalier pour développer le récit des aventures d'un autre, et ainsi de suite jusqu'à la conclusion. Cette technique (que Dante a qualifiée d'«embages pulcherrimae» dans le *De*

G.B. Giraldi, *Scritti critici*, éd de C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.

4. G.B. Pigna, *I Romanzi* [1554], in Vinegia, nella Bottega d'Erasmus, Vincenzo Valgrisi, 1554.

*Vulgari eloquentia*⁵, et que Ferdinand Lot a définie «entrelacement»⁶ au début du XX^e siècle) présente en outre le grand avantage – précisait toujours Giraldis et Pigna – d’inciter le lecteur à poursuivre la lecture avec un vif intérêt, étant donné que l’interruption du récit des aventures concernant un personnage (généralement dans un moment de grande tension, comme c’est presque toujours le cas dans l’*Orlando innamorato* et l’*Orlando furioso*) a bien évidemment la fonction de susciter la curiosité et le suspense dans l’esprit de celui qui lit. Mais laissons à ce propos la parole à Giraldis :

[...] è stato lor mestieri [aux auteurs des poèmes chevaleresques], per condur l’opera al fine, poiché han detto d’un lor personaggio, frapporvi l’altro e rompere la prima materia ed entrare nei fatti d’un altro, e con questo ordine continuare le materie insino alla fine dell’opera: la qual cosa hanno fatto con maraviglioso artificio. Perocché in questo lor troncar le cose, conducono il lettore a tal termine, prima che le tronchino, che gli lasciano nell’animo un ardente desiderio di tornare a ritrovarle: il che è cagione che tutto il poema loro sia letto, rimanendo sempre le principali materie imperfette insino al compimento dell’opera⁷.

Les théoriciens que nous venons de citer insistent par contre beaucoup moins sur les principaux aspects thématiques des poèmes chevaleresques, mais il est tout compte fait assez aisé de les signaler: ces poèmes ont plus pour but de susciter le plaisir que d’instruire, ce qui représente une transgression d’un célèbre précepte d’Horace, qui dans son *De Arte poetica* invite le poète à mêler l’utile à l’agréable⁸; le merveilleux (et notam-

5. Dante Alighieri, *De Vulgari eloquentia*, éd de P.V. Mengaldo, dans Dante Alighieri, *Opere minori*, II, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1979, pp. 82-84.

6. F. Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1918 [1954²].

7. G.B. Giraldis, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, éd. cit., p. 68.

8. «Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci/lectorem delectando pariterque monendo» (Horace, *De Arte poetica*, vv. 343-344, dans Horace, *Épîtres*, éd de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 220).

ment la magie) y joue un rôle encore plus important que dans l'épopée, au détriment du vraisemblable; la dimension héroïque, enfin, y est subordonnée de façon très nette à la dimension sentimentale, à l'opposé de ce qui se vérifie dans l'épopée (gréco-latine et de la Renaissance) et dans les chansons de gestes.

Or, si les œuvres narratives de type chevaleresque ont connu un succès considérable en France au seizième siècle (il suffit de penser aux nombreuses traductions françaises que l'on fit à l'époque d'*Amadis de Gaula*, dont la structure et les thèmes présentent des affinités profondes avec l'*Orlando innamorato* et l'*Orlando furioso*), il est toutefois intéressant de remarquer que presque tous les doctes français de la Renaissance, beaucoup plus aristotéliens que leurs homologues italiens, n'hésitèrent pas à les critiquer vivement. J. Amyot, par exemple, dans la Préface⁹ à sa traduction, publiée en 1547, du célèbre roman grec d'Héliodore, *Les Ethiopiques*, affirmait en effet, comme les doctes d'Italie partisans des anciens, que les romans et les poèmes chevaleresques sont fort «mal cousuz», ce qui revient à dire que la technique narrative qui les gouverne (technique, comme nous l'avons à peine souligné, basée sur l'entrelacement) n'est pas à même, selon lui, de garantir un véritable respect de l'unité d'action. Et il poursuivait en observant que ces œuvres ont malheureusement été écrites plus dans l'intention de divertir, de plaire, que dans celle d'instruire, et surtout qu'elles sont peu vraisemblables, car «il semble que ce soient plus tost songes de quelque malade resvant en fièvre chaude, qu'invention d'aucun homme d'esprit, et de jugement». Ces dé-

9. J. Amyot, *Le Proësme du translateur à l'Histoire Aethiopique de Heliodorus... Nouvellement traduite du grec en françois*, Paris, Estienne Groulleau, 1547. Le Proësme a été entièrement republié dans le bel article de S. Cappello, *La Prefazione di Amyot all'Histoire Aethiopique di Eliodoro*, dans *Studi in memoria di Giorgio Valussi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 125-146, et c'est de cette édition du *Proësme* que nous tirons nos citations.

fauts ne se trouvent guère, d'après Amyot, dans *Les Ethiopiques*. Selon l'auteur de la Préface, en effet, non seulement le roman d'Héliodore respecte l'unité d'action, telle qu'elle avait été codifiée par Aristote, mais il vise également à plaire ainsi qu'à instruire, comme l'exigeait Horace, et il est en outre parfaitement vraisemblable. La seule critique qu'il lui adressait (mais elle est significative) est de manquer de «grandeur», étant donné que son héros, Théagène, n'accomplit «nulz memorables exploitz d'armes», ce qui signifie que la dimension héroïque y joue un rôle beaucoup moins important que la dimension sentimentale, à l'opposé de ce qui se vérifie dans les épopées d'Homère et de Virgile, qui sont généralement considérées par les théoriciens français de la Renaissance (d'Amyot à Du Bellay¹⁰, de Peletier du Mans¹¹ à Ronsard¹²) comme des archétypes, comme des véritables modèles de narration. Amyot, en somme, exprimait un jugement en dernière analyse positif sur *Les Ethiopiques*, dans la mesure où ce roman lui apparaissait (malgré la personnalité peu guerrière de son protagoniste) comme une sorte d'épopée en prose.

Mais Amyot, toujours dans la Préface, mettait toutefois en lumière une importante différence structurale entre *Les Ethiopiques* et les plus célèbres épopées gréco-latines. Afin d'éviter une concentration excessive d'événements dans la même œuvre, les auteurs de ces épopées commencent généralement leur récit «par le milieu» (Horace, dans son *De Arte poetica*, employait l'expression «in medias res»¹³), c'est-à-dire non loin

10. J. Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoise*, éd. d'H. Chamard, Paris, Didier, 1948, pp. 127 et suiv.

11. J. Peletier, *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. de F. Goyet, Paris, Le livre de Poche, 1990, pp. 305 et suiv.

12. P. De Ronsard, *Abbrégé de l'Art Poétique François*, *First Preface to «La Franciade»*, *Third Preface to «La Franciade»*, dans *Critical Prefaces of French Renaissance*, éd. de B. Weinberg, New York, AMS Press, 1950.

13. En parlant de l'*Iliade* Horace déclare en effet: «[...] nec gemino bel-

du moment où termine l'histoire. C'est ainsi que l'*Illiade* raconte des faits qui se sont déroulés durant la dixième (et dernière) année de la guerre de Troie, que l'*Odyssee* a pour objet les phases ultimes du voyage de retour d'Ulysse à Ithaque, et que l'*Enéide* décrit les exploits d'Enée seulement à partir de son arrivée à Carthage. Les événements qui se sont déroulés avant le début du récit peuvent cependant être récupérés grâce à des analepses prises en charge par les personnages: Ulysse, par exemple, raconte aux Phéaciens, du Chant IX au Chant XII de l'*Odyssee*, les premières phases ainsi que les phases médianes de son voyage de retour à Ithaque, et Enée raconte à Didon, dans les Livres II et III de l'*Enéide*, les derniers épisodes de la guerre troyenne et ses pérégrinations terrestres et maritimes jusqu'à son arrivée à Carthage. *Les Ethiopiques*, au contraire, débutent non seulement «in medias res» (c'est-à-dire peu de mois avant la célébration du mariage de Théagène et Chariclée) mais aussi, mais surtout, avec la description d'événements énigmatiques et surprenants qui suscitent le suspense et la surprise dans l'esprit du lecteur, ce qui ne se vérifie guère dans les épopées d'Homère et de Virgile. Le roman d'Héliodore s'ouvre en effet lorsque le jour commence à poindre, à l'embouchure du Nil, sur une plage jonchée de corps humains récemment massacrés, parmi lesquels on distingue une jeune fille, parée d'une façon somptueuse, qui contemple un éphèbe gisant sur le sol à la suite de graves blessures, et c'est seulement au cours de l'histoire rétrospective racontée par le prêtre d'Isis, Calasiris, à l'athénien Cnémon, du Livre II au Livre V, que le suspense créé par l'exorde surprenant se relâche, dans la mesure où l'histoire en question fournit toutes les explications nécessaires sur la cause du massacre, sur l'identité des deux jeunes gens (Théagène et Chariclée) et sur

lum Troianum orditur [Homère] ab ovo;/semper ad eventum festinat et in medias res/non secus ac notas auditorem rapit [...]» (*De Arte poetica*, éd. cit., vv. 147-149, p. 210).

l'origine de leur liaison sentimentale. Si le roman d'Héliodore, tout comme l'*Odyssée* et l'*Enéide*, débute donc «in medias res» et contient une longue histoire rétrospective, son originalité structurale, par rapport à ces épopées, consiste dans le fait qu'il a été évidemment construit dans l'intention de provoquer, avec son exorde énigmatique et saisissant, la surprise et le suspense dans l'esprit du lecteur, et Amyot n'a pas manqué de le souligner avec beaucoup de finesse dans sa Préface:

[...] la disposition en est singuliere: car il commence au mylieu de son histoire, comme font les Poëtes Heroïques. Ce qui cause de prime face un grand esbahissement aux lecteurs, et leur engendre un passionné desir d'entendre le commencement: et toutefois il les tire si bien par l'ingenieuse liaison de son conte, que lon n'est point resolu de ce que lon trouve tout au commencement du premier livre jusques à ce que lon ait leu la fin du cinquiesme¹⁴.

Le suspense suscité par la structure des *Ethiopiennes* est en outre profondément différent du suspense suscité par la structure des poèmes et des romans chevaleresques. Dans les œuvres de type chevaleresque, comme nous l'avons d'ailleurs déjà observé, le suspense est dû au fait que l'auteur interrompt de façon systématique (généralement dans un moment de grande tension) le récit des aventures d'un personnage pour développer le récit des aventures d'un autre, de sorte que le lecteur est pour ainsi dire incité à poursuivre la lecture afin de connaître l'issue des aventures qui ont été interrompues. Le lecteur des *Ethiopiennes*, au contraire, désire avant tout être éclairci sur le passé des personnages (c'est-à-dire sur ce qui leur est arrivé avant le début du récit) plutôt que sur leur futur. L'originalité structurale de la narration d'Héliodore consiste en somme dans le fait que la surprise et le suspense y sont suscités par un «ὕστερον πρότερον», par une antéposition de l'effet à la cause, savamment située par le narrateur dans les pages initiales du roman.

14. Voir note 9.

Malgré sa très grande importance, la Préface d'Amyot n'était toutefois pas un véritable traité théorique, et il a fallu attendre la poétique de Jules César Scaliger, *Poetices libri septem*, publiée posthume à Lyon en 1561, pour que la structure du roman d'Héliodore revête un caractère exemplaire. Scaliger soulignait en effet dans son traité que *Les Ethiopiques* commencent «in medias res», comme l'exigeait Horace lorsqu'il codifiait l'épopée, mais aussi avec la description d'événements énigmatiques et surprenants qui suscitent le suspense dans l'esprit du lecteur, et que ces événements sont ensuite éclaircis dans tous leurs aspects au cours d'une analepse explicative. Et il concluait en affirmant que le poète épique doit lire attentivement cette œuvre et la considérer à tous points de vue comme un véritable modèle:

[...] Nequaquam ob ovo, ut monet Horatius, incipiendum. Hoc primum praeceptum esto. Id est sumendum principio ab illustri re, eaque tum cognata tum proxima [...] Altera lex: Non recto tramite ducendam narrationem, ne taedium pariatur [...] Hoc ipsum igitur quod pro principio sumes, ne statuas in principio. Ita enim auditoris animus est suspensus: quaerit enim quod nondum extat [...] Hanc disponendi rationem splendidissimam habes in Aethiopica historia Heliodori. Quem librum epico Poetae censeo accuratissime legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum¹⁵.

15. J.C. Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon, apud Antonium Vincentium, 1561, p. 144. Marco Girolamo Vida, dans le Livre II de son traité de poétique intitulé *De Arte poetica* [1527] (éd. de R. Girardi, Bari, Laterza, 1982) semble, du moins à notre avis, avoir été frappé (avant Amyot et Scaliger) par la singulière structure des *Ethiopiques*, même s'il ne cite jamais le roman d'Héliodore, dont il ne pouvait toutefois connaître que le manuscrit, puisque l'œuvre a été imprimée la première fois à Bâle en 1534. Voir à ce sujet notre livre, *Antichità classica e Seicento francese*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 25-42, et nos deux articles *Due fonti del romanzo barocco francese: Apuleio e Eliodoro*, dans *Il Seicento francese oggi. Situazione e prospettive della ricerca*, «Quaderni del Seicento francese» n° 11, 1994, pp. 87-99, et *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-Paris, Schena-Nizet, 1996, pp. 335-342. Toujours sur le

La critique d'Amyot (et d'autres théoriciens français de la Renaissance, comme, par exemple, Ronsard)¹⁶ aux œuvres narratives de type chevaleresque, son éloge, au contraire, des *Ethiopiennes*, qu'il considérait comme une épopée en prose, la reprise de cet éloge par Scaliger, qui voyait lui aussi dans *Les Ethiopiennes* une épopée, exercèrent une profonde influence sur les théoriciens français du roman de l'âge baroque. Ces derniers pensaient en effet que le roman (le seul genre littéraire qui n'avait pas encore été véritablement codifié) ne pouvait obtenir, pour ainsi dire, des «lettres de noblesse», que s'il évitait à tout prix les défauts qui avaient été reprochés aux œuvres de chevalerie, ce qui ne pouvait à leur avis se vérifier que s'il observait les règles qu'Aristote avait établies pour le poème héroïque. Le roman, en somme, ne devait décrire, comme l'épopée, qu'une seule action, mais cette action pouvait être enrichie, comme dans l'épopée, par des épisodes, par des histoires secondaires, étroitement rattachés toutefois à l'action principale. C'est justement ce qu'affirmait Georges de Scudéry dans la Préface d'*Ibrahim ou l'Illustre Bassa* (1641):

J'ay [...] vû dans ces fameux Romans de l'Antiquité, qu'à l'imitation du Poëme Epique, il y a une action principale, où toutes les autres sont attachées; qui regne par tout l'ouvrage; et qui fait qu'elles n'y sont employées, que pour la conduire à sa perfection. Cette action dans l'Iliade d'Homere est la ruïne de Troie: dans son Odyssée, le retour d'Ulysse à Itaque: dans Virgile, la mort de Turne, ou pour mieux dire la conquête de l'Italie; plus près de nous dans le Tasse, la prise

même sujet voir également les deux articles suivants de T. Cave: «*Suspendere animos*»: pour une histoire de la notion de *suspens*, dans *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, pp. 211-218, et *Suspense and Pre-History of the Novel*, dans «Revue de Littérature comparée», n° 4, 1996, pp. 507-516.

16. Ronsard a critiqué vivement l'*Orlando furioso* dans la première Préface de *La Franciade*. Voir P. De Ronsard, *First Preface to «La Franciade»*, dans *Critical Prefaces to the french Renaissance*, éd. cit., p. 219.

de Hierusalem, et pour passer du Poëme au Roman, qui est mon principal objet, dans l'Heliodore, le mariage de Chariclée et de Theagenes. Ce n'est pas que les Episodes en l'un, et les diverses histoires en l'autre, n'y soient plutôt des beautés que des deffaux: mais il est toujours nécessaire, que l'adresse de celui qui les employe, les face tenir en quelque façon à cette action principale, afin que par cet enchainement ingénieux toutes ces parties ne fassent qu'un corps; et que l'on n'y puisse rien voir de détaché ny d'inutile¹⁷.

Pierre-Daniel Huet ne raisonnait pas d'une façon différente dans sa célèbre *Lettre-traité sur l'origine des romans*, même si cette œuvre avait vu le jour en 1670 et était donc nettement en retard par rapport à l'évolution du genre romanesque, étant donné qu'à cette date le roman héroïque était entré en pleine crise. Après avoir vivement critiqué Giraldi, qui avait à son avis commis l'erreur d'apprécier la technique narrative des poèmes et des romans de chevalerie, Huet reprenait en effet les idées développées par Georges de Scudéry dans la Préface d'*Ibrahim ou l'Illustre Bassa*:

S'il est vrai [...] que le roman doit ressembler à un corps parfait et être composé de plusieurs parties différentes et proportionnées sous un seul chef, il s'ensuit que l'action principale qui est comme le chef du roman, doit être unique et illustre en comparaison des autres, et que les actions subordonnées qui sont comme les membres, doivent se rapporter à ce chef, lui céder en beauté et en dignité, l'orner, le soutenir et l'accompagner avec dépendance: autrement ce sera un corps à plusieurs têtes, monstrueux et difforme¹⁸.

17. G. De Scudéry, *Préface d'Ibrahim ou L'Illustre Bassa*, dans *Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII^e siècle*, Introduction, choix des textes et notes par G. Berger, dans «Biblio» 17, «Papers on French Seventeenth Century Literature», Paris-Seattle-Tübingen, 1996, p. 80. La plus grande partie de la *Préface* avait déjà été republiée par H. Coulet dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, tome II: *Anthologie*, Paris, Colin, 1958, pp. 44-49.

18. P.-D. Huet, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, éd. de F. Gégou, Paris, Nizet, 1971, p. 87.

Les réflexions, d'ailleurs fort peu nombreuses, des théoriciens italiens du dix-septième siècle sur les romans héroïques publiés en Italie à leur époque s'étaient complètement alignées à ce sujet – il est intéressant de le mettre en lumière – sur la position des théoriciens français. Giovanni Ambrosio Marini, par exemple, dans l'Avis aux lecteurs d'*Il Calloandro fedele* (le plus lu, du moins au dix-septième siècle, des romans italiens, et dont Georges de Scudéry avait fait une traduction, qui avait été publiée posthume en 1668) déclarait en effet qu'il s'était efforcé de respecter dans son œuvre l'unité d'action telle qu'elle avait été définie par Aristote lorsqu'il parlait de l'épopée dans la *Poétique*: «Ben posi ogni mio studio – observait Marini – per rappresentarti una Historia Eroica, ripiena d'avvenimenti uniti, sì che un corpo solo ne venga a formarsi [...]»¹⁹. Les thèses soutenues par Giraldi et par Pigna avaient donc, même en Italie, évidemment fait leur temps.

Les théoriciens français de l'âge baroque ne manquaient pas de soulever également la question de l'ordre dans lequel il est préférable de disposer les événements de la narration. Georges de Scudéry, par exemple, toujours dans la Préface d'*Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, soulignait que le romancier doit commencer son œuvre, comme le poète épique, «in medias res», mais aussi, comme l'avait fait Héliodore dans *Les Ethiopiques*, avec la description d'événements énigmatiques et surprenants qui suscitent le suspense dans l'esprit du lecteur, ce qui implique évidemment que ces mêmes événements soient par la suite éclaircis au cours d'une histoire rétrospective. G. de Scudéry observait en effet:

[...] ces grands Genies de l'Antiquité, dont j'emprunte les lumières, [...] n'ont pas fait comme ces Peintres, qui font voir en une mesme toile un Prince dans le berceau, sur le Trône, et dans le cercueil: et qui par cette confusion peu iudicieuse embarassent celui qui considere

19. G.A. Marini, *Avviso ai Lettori*, d'*Il Calloandro fedele*, Venezia, 1641.

leur Ouvrage: Mais avec une adresse incomparable, ils ont commencé leur Histoire par le milieu, afin de donner de la suspension au lecteur dès l'ouverture du Livre²⁰.

Georges de Scudéry et Pierre-Daniel Huet ne négligeaient pas, en outre, d'insister sur les thèmes qui doivent caractériser les romans héroïques. Ces romans – soulignaient-ils – doivent, selon le précepte d'Horace, plaire mais également instruire, ce qui est le but de l'épopée mais non pas des œuvres de chevalerie, qui veulent surtout divertir; ils doivent faire nettement prévaloir le vraisemblable sur le merveilleux, à l'opposé de ce qui se vérifie dans l'épopée et, surtout, dans les poèmes et les romans chevaleresques; ils doivent enfin s'attacher au développement des aventures sentimentales de leurs personnages plutôt qu'à la description d'exploits guerriers, c'est-à-dire s'inspirer à cet égard non pas de l'épopée mais des romans grecs et des poèmes ainsi que des romans de chevalerie.

Naturellement il y a de nombreuses affinités mais aussi certaines différences, dans le domaine structural et dans le domaine thématique, entre les préceptes énoncés par les théoriciens du roman de l'âge baroque et les réalisations romanesques. Les préceptes avaient évidemment la fonction d'orienter dans une certaine direction les romanciers. Dans le domaine structural il faut par exemple observer que les romanciers héroïques développent généralement autour de l'histoire principale une telle quantité d'histoires secondaires que leurs œuvres finissent souvent par glisser dans la direction de la parataxe, de la pure et simple juxtaposition d'épisodes. Les poèmes et les romans de chevalerie (de l'*Orlando innamorato* jusqu'à l'*Amadís de Gaula*) avaient donc exercé sur ces auteurs un indéniable attrait, et les théoriciens se sont efforcés de contrecarrer cette tendance. Par contre, *Les Ethiopiennes* d'Héliodore, et les analyses conduites sur ce roman à partir du seizième siècle, ont profondément in-

20. G. De Scudéry, *Préface d'Ibrahim ou L'Illustre Bassa*, éd. cit., pp. 80-81.

fluencé les romanciers héroïques, puisque plusieurs d'entre eux commencent leurs récits «in medias res» mais aussi avec la description d'événements énigmatiques ou saisissants qui suscitent le suspense et la surprise dans l'esprit du lecteur. Cette technique avait d'ailleurs déjà été employée dans certaines œuvres narratives de la deuxième moitié du seizième siècle, comme par exemple *Alector*²¹ (1560) de Barthélémy Aneau et *L'œuvre De la Chasteté*²² (1595) de Nicolas de Montreux, mais c'est surtout dans la deuxième moitié du siècle suivant qu'elle fut largement adoptée. C'est ainsi que *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé s'ouvre sur la tentative de suicide du berger Céladon, qui se précipite dans un fleuve du Forez, le Lignon, après avoir été accusé d'infidélité par la bergère Astrée, sans qu'il réussisse à comprendre (et par conséquent sans que le lecteur comprenne) les motifs de cette accusation. De façon analogue, *Agathonphile* de Jean-Pierre Camus débute avec la minutieuse description d'une plage recouverte de naufragés, parmi lesquels on distingue un jeune couple qui se lamente à haute voix, *Polexandre* de Gomberville avec celle de deux hommes qu'on aperçoit de loin se battant du haut d'un rocher et tombant tous deux à la mer, *Cléopâtre* de La Calprenède avec la description d'un navire dévoré par les flammes en pleine mer, *Artamène ou le Grand Cyrus* de Georges et Madeleine de Scudéry avec le récit de l'incendie nocturne d'une ville embrasant la terre, le ciel et la mer. Et ces exordes énigmatiques ou saisissants (dont il serait aisé de citer bien d'autres exemples) sont toujours suivis, comme chez Héliodore, par de longues analepses explicatives prises en charge par les personnages. Dans le domaine thématique, enfin, il y a une as-

21. B. Aneau, *Alector*, éd. de M.M. Fontaine, Genève, Droz, 1996.

22. M. de Montreux, *L'Oeuvre De La Chasteté*, Paris, Guillaume des Rues, 1595. Sur ce roman voir l'article de M. Miotti, *Nicolas de Montreux e il romanzo di Eliodoro*, dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento: dall'eredità medievale all'«Astrea»*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Gargnano, Palazzo Feltrinelli, 7-9 ottobre 1993, Fasano, Schena, pp. 51-59.

sez large coïncidence entre les préceptes des théoriciens et les réalisations romanesques, sauf en ce qui concerne le respect de la vraisemblance, dans la mesure où les romanciers héroïques, même s'ils ne font en aucune façon intervenir le merveilleux dans leurs œuvres, y accumulent toutefois, comme les auteurs des œuvres de chevalerie, un nombre excessif d'aventures extraordinaires. Et Charles Sorel n'a pas manqué de l'observer dans *De la Connaissance des bons livres* (1671):

[...] quoy qu'ils [les romanciers héroïques] ne racontent ny Fables, ny enchantemens, ils ne laissent pas de nous rapporter beaucoup de choses absurdes [...]; Ce sont des Amours de Seigneurs et de Dames de haute qualité, et mesme de Princes et de Princesses, qui sont accompagnés de Ballets, de Carrouzels, et d'autres galanteries de Cour, et mesme de combats singuliers, de batailles et de voyages, desquels les événemens sont donnez pour tout naturels, parce qu'il n'y a ny Miracle, ny Magie. Neantmoins la plupart ne sont pas faisables, et il y en a une telle quantité les uns sur les autres, qu'il n'est pas croyable qu'il arrive de si bigearres aventures à un homme seul²³.

La structure et les thèmes des romans héroïques (dont nous venons de fournir une très rapide analyse) commencèrent à être systématiquement critiqués dès le début de la seconde moitié du grand siècle²⁴. En ce qui concerne tout d'abord les problèmes structuraux, il faut par exemple noter que Furetière dans les premières pages de son *Roman bourgeois* (qui contient de nombreuses observations narratologiques) jugeait avec sévérité les exordes énigmatiques ou saisissants suivis d'analepses explicatives, et qu'il manifestait au contraire une très nette pré-

23. Ch. Sorel, *De la Connaissance des bons livres*, éd. de L. Moretti Cenerini, Roma, Bulzoni, 1974, p. 105.

24. Sur les poétiques du roman, en France, dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, voir la recherche fondamentale d'A. Pizzorusso, *La concezione dell'arte narrativa nella seconda metà del Seicento francese*, dans «Studi mediolatini e volgari», vol. III, 1955, republiée avec le titre *La poetica del romanzo in Francia (1660-1685)*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1962.

férence pour les récits sans anachronies, c'est-à-dire qui suivent l'ordre chronologique:

Je ne veux point faire [...] de fictions poétiques, ny écorcher l'anguille par la queue, c'est à dire commencer mon histoire par la fin, comme font tous ces messieurs, qui croient avoir bien r'affiné pour trouver le merveilleux et le surprenant quand ils font de cette sorte le recit de quelque aventure. C'est ce qui leur fait faire le plus souvent un long galimathias, qui dure jusqu'à ce que quelque caritable escuyer ou confident vienne éclaircir le lecteur des choses precedentes qu'il faut qu'il sçache, ou qu'il suppose, pour l'intelligence de l'histoire²⁵.

Ces observations seront reprises par Du Plaisir en 1683. Dans la section intitulée *Sentiments sur l'histoire* de son traité *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* il se félicitait en effet du fait que les romanciers de son époque, à l'opposé des romanciers héroïques, ne pratiquaient plus «cette fatigante beauté de commencer l'ouvrage par la fin»²⁶. Et sans doute faut-il voir dans cette significative expression légèrement oxymorique («fatigante beauté») à la fois l'éloge et la critique d'une technique narrative ingénieuse, savante, en un mot baroque, mais qui, selon Du Plaisir, relève du procédé.

Du Plaisir reprochait en outre aux romanciers baroques d'avoir élaboré des œuvres d'une excessive longueur, surtout parce qu'elles étaient farcies d'épisodes, et il affirmait qu'il était nettement préférable de ne pas développer d'histoires secondaires, même si elles étaient étroitement rattachées à l'histoire principale:

Le mélange d'histoires particulières avec l'histoire principale est contre le gré du lecteur. Le titre d'une nouvelle exclut tout ce qui n'est pas nécessaire pour la composer, en sorte que ce qu'on y ajoute, arrête

25. A. Furetière, *Le Roman bourgeois*, dans *Romanciers du XVII^e siècle*, éd. d'A. Adam, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, p. 903.

26. Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, éd. de Ph. Hourcade, Genève, Droz, 1975, p. 46.

le cours de la première histoire. Les lecteurs se rebutent, ils sont fâchés de se voir interrompus par le détail des aventures de personnes pour qui ils s'intéressent peu, et il arrive que dans la crainte de perdre de vue et d'oublier un commencement de lecture qui ne manque point de les attacher aux premiers héros, ils négligent de lire ce qui ne les regarde pas, c'est-à-dire les trois quarts de toute la fable²⁷.

Les théoriciens de l'époque étaient d'ailleurs devenus à ce sujet si exigeants qu'ils avaient vivement critiqué les courtes digressions de *La Princesse de Clèves* et les avaient comparées aux interminables épisodes des romans héroïques, avec lesquels elles n'avaient évidemment que fort peu de rapports. C'est, par exemple, ce qu'affirmait Fontenelle dans sa *Lettre sur la Princesse de Clèves* publiée dans «Le Mercure Galant» de mai 1678: «Le lecteur – écrivait en effet Fontenelle – est si intéressé pour M. de Nemours et pour Madame de Clèves, qu'il voudrait les voir toujours l'un et l'autre. Il semble qu'on lui fait violence pour lui faire tourner ses regards ailleurs, et pour moi la mort de Madame de Tournon m'a extrêmement fâché. Voilà le malheur de ces actions principales qui sont si belles. On n'y voudrait point d'épisodes»²⁸. Et Valincour, dans ses *Lettres à Madame la Marquise***sur le sujet de la Princesse de Clèves*, publiées également en 1678, défendait un point de vu absolument analogue: «Il me semble, que dans les ouvrages de cette nature, – soulignait-il – l'on ne doit rien souffrir, qui ne soit nécessairement lié au sujet. [...] L'esprit qui s'est fait un plaisir de voir la suite d'une histoire qui luy paroist agréable, se haste d'aller jusques au bout, et souffre avec impatience, et quelquefois mesme avec dégoût, tout ce qui le retarde dans sa course, et qui luy paroist étranger à ce qu'il cherche. Vous vous souviendrez sans

27. Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, éd. cit., p. 45.

28. La *Lettre* de Fontenelle a été republiée dans l'anthologie d'H. Coulet et R. Fortassié, *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1992, pp. 120-122.

doute à propos de cela, de ce que nous avons dit tant de fois des grands Romains, et de leurs auteurs, qui sous prétexte d'écrire l'histoire d'un Prince, écrivent celle de tout le monde»²⁹.

Les théoriciens de l'âge classique n'étaient pas moins sévères à l'égard des thèmes traités par les romanciers héroïques. La critique principale qu'ils leur adressaient était d'avoir produit des œuvres fort peu vraisemblables, soit parce qu'elles décrivaient trop d'événements hors du commun, extraordinaires, comme l'observait Sorel dans un passage de *De la Connaissance des bons livres* que nous venons de citer, soit parce qu'elles modernisaient avec désinvolture le passé. Une des devisantes des *Nouvelles françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* de Segrais remarquait en effet que «les mœurs tout à fait françaises» que ces romanciers avaient données aux personnages de l'histoire ancienne étaient «un peu éloignées de la raison»³⁰. Et cette observation était reprise par Boileau dans le *Dialogue des héros de roman* et dans l'*Art poétique*³¹, ainsi que par Gabriel Guéret dans *Le Parnasse réformé*³², où ces auteurs faisaient ironiquement noter que les romanciers héroïques avaient montré, en dépit de la vraisemblance historique, les héros de l'antiquité et les rois barbares presque uniquement occupés de galanterie, comme les habitués des salons du dix-septième siècle.

29. J.B. du Troussel Sieur de Valincour, *Lettres à Madame la Marquise*^{***} sur le sujet de la Princesse de Clèves, Université de Tours, 1972, pp. 19-20.

30. J. Regnault de Segrais, *Les Nouvelles françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie*, éd. de R. Guichemerre, Paris, Société des textes français modernes, I, 1990, p. 19.

31. On lit en effet dans le Chant III de l'*Art poétique*: «Gardez donc de donner ainsi que dans Clelie, / L'air, ni l'esprit François à l'antique Italie, / Et sous des noms Romains faisant vostre portrait, / Peindre Caton galant et Brutus dameret.» (Boileau, *Oeuvres complètes*, Introduction par A. Adam, éd. de F. Escal, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1966, p. 171).

32. Les principaux passages du *Parnasse réformé* ont été republiés par H. Coulet, dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, tome II: *Anthologie*, éd. cit., pp. 78-83.

Selon Du Plaisir, au contraire, les romanciers devaient se garder (comme l'avaient déjà proposé certaines devisantes de l'œuvre de Segrais) de situer l'action dans des pays trop éloignés et à des époques trop anciennes, et ils devaient également éviter de décrire les hauts faits de personnages illustres pour représenter plutôt (comme l'avait déjà proposé l'Abbé de Charnes dans ses *Conversations sur la critique de La Princesse de Clèves*, publiées en 1679) «[les] actions particulieres de personnes privées ou considérées dans un état privé»³³. Enfin ils devaient surtout attribuer plus d'importance aux mouvements du cœur qu'aux circonstances externes, car, soulignait-il, les qualités de l'âme sont les seules réalités qui «plaisent à chacun»³⁴. Certes, Du Plaisir décrivait un roman idéal, il négligeait les tendances contradictoires du roman de son époque, mais il est toutefois incontestable que ses réflexions reflétaient assez bien les caractéristiques structurales et thématiques des principales œuvres narratives de son temps, comme, par exemple, le *Don Carlos* de Saint-Réal et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, qui, à l'opposé des romans héroïques, n'avaient évidemment plus aucun rapport avec l'épopée.

Giorgetto Giorgi

33. J.-A. de Charnes, *Conservations sur la critique de la Princesse de Clèves*, Université de Tours, 1973, p. 135.

34. Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, éd. cit., p. 54.