Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

1 | 2004
Le Recueil

Jean-Paul Sermain, Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination,

Honoré Champion, 2002, 461 p.

Jean-François Perrin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/88>

DOI : 10.4000/feeries.88

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

Pagination : 198-202

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Jean-François Perrin, « Jean-Paul Sermain, Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination, », *Féeries* [En ligne], 1 | 2004, mis en ligne le 29 janvier 2007, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/88> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.88>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

© Féeries

Jean-Paul Sermain, Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination,

Honoré Champion, 2002, 461 p.

Jean-François Perrin

- 1 Le domaine travaillé par cet ouvrage concerne l'ensemble de la prose narrative littéraire, à l'articulation des XVII^e-XVIII^e siècles. Trois chapitres (presque une centaine de pages sur quatre cents) sont consacrés au conte de fées de la période considérée, soit essentiellement les « inventeurs » du genre et leurs épigones immédiats. Les *Mille et Une Nuits* et ce qui suit ne sont pas étudiés. Indépendamment du grand intérêt que présentent les chapitres sur le conte, c'est en fait l'ensemble de l'ouvrage qui doit retenir l'attention des chercheurs spécialisés dans ce domaine, parce qu'il propose une interprétation de l'économie générale du renouvellement de la prose narrative à cette époque ; on saisit dès lors de façon extrêmement claire en quoi la poétique du conte merveilleux de l'âge classique s'articule à l'ensemble, et l'on découvre qu'elle en concentre les principaux enjeux – qui ne sont pas minces –, tant en termes de propos que de poétique.
- 2 Les grandes thèses de l'ouvrage sont les suivantes :
- 3 – Instabilité formelle généralisée du genre romanesque à la charnière des XVII^e-XVIII^e siècles : le roman se dissimule sous les noms de la nouvelle, des mémoires, de l'histoire, du conte, et sa poétique est prise dans la crise de la poétique classique articulée à la querelle des Anciens et des Modernes ; à cet égard, J.-P. Sermain rompt efficacement avec toute approche téléologique de l'histoire du genre : il s'agit de penser le renouvellement des formes à cette époque, sans l'écraser, par exemple, sous l'horizon du roman balzacien ou du conte romantique.
- 4 – Notion de « Fable » : de cette catégorie empruntée à la critique rationaliste de la mythologie et des religions qui se développe à la fin du XVII^e siècle, J.-P. Sermain fait un concept cardinal de son approche du champ romanesque : la Fable est ramenée à une attitude critique identifiant et qualifiant les croyances (mythologiques, religieuses, etc.)

comme des fictions leurrantes ; et par conséquent dans le champ romanesque, cette attitude critique libère le lecteur du leurre ou l'aide à s'en divertir, à en jouer.

- 5 – Concept de « métafiction » : il s'agit d'un « processus de réflexivité sur les discours qui détermine [...] contenus et [...] stratégies textuelles ». Le roman de la période envisagée engage moins la création d'un univers fictionnel qu'une imitation des discours qui racontent le monde ; sa marque générique (au plan de ses effets) est « la décomposition des opinions, des croyances, des savoirs ». Dans les métafictions se produit la rencontre de la Fable et du roman critique postquichottien (Challe, Marivaux, etc.) ; comme *Don Quichotte*, ce type de roman est autoréflexif et tend à dénoncer discours et genres à visée leurrante. Quelques traits caractéristiques : roman du romancier, personnages faux ou ridicules dans leurs illusions, narration désinvolte aux allures improvisées. Il induit enfin une déstabilisation de la situation du lecteur dans le rapport aux instances autoriales/narratrices, elles-mêmes rendues instables : l'enjeu est d'amener le lecteur à réfléchir son rapport à la fiction, éventuellement au point de s'en distancier de façon critique ; pour autant, le lecteur n'est pas obligé de renoncer au plaisir des fables ou des contes, il suffit qu'il accepte de réfléchir au rapport qu'il y entretient. (cf. La Fontaine, sur le pouvoir des fables).
- 6 Ainsi, la loi générale du texte romanesque à cette époque consiste en la reprise d'un discours créant une vraisemblance pour la mettre en question. Le modèle métafictionnel implique un travail sur la perception des formes narratives par le lecteur ; le roman critique se construit avec ce qu'il envisage de sa propre réception et des effets de celle-ci – ce que permet l'instrument critique de la Fable et l'acquis postquichottien. Cela se révèle dans le plan de l'écriture : le travail en est montré, non selon un commentaire ou une représentation (une thématisation), mais par un décalage, une stratégie générale « d'impropriété calculée » ouvrant en principe la lecture à un travail interprétatif qui retrouve le leurre sous ses déformations ironiques, et ce faisant l'identifie : le paradigme à cet égard serait le chapitre du « Nègre de Surinam » dans *Candide*.
- 7 Sur ce fond, J.-P. Sermain propose un intéressant redécoupage infragénérique du champ romanesque sur lequel je ne m'attarde pas, sauf pour ce qui touche une classe de romans caractérisée par ce qu'il appelle le « détournement ironique », c'est-à-dire qui « prennent pour matière la reconstitution d'une scène idéologique comportant la parole du leurré et sa contestation ». L'exemple canonique en serait *Le Comte de Gabalis* (Villars) : mise en scène d'un personnage intégralement leurré et représenté comme tel, figuration de l'élaboration sophistiquée – quasi délirante – de la superstition en propre parole, hyperbolisation parodique du discours critiqué. Au contact d'une telle écriture, le lecteur est conduit à réagencer ce qu'il lit pour trouver un plan de vraisemblance à sa lecture ou son interprétation : c'est ainsi la lecture mystifiée qui est visée par le récit ; le comprendre, c'est adopter une nouvelle esthétique (distanciée) de la lecture. Ce qui se joue ici, c'est la mise au point d'une stratégie littéraire à l'égard du merveilleux (en tant que mystifiant et en tant que procurant un certain type de plaisir recherché par les lecteurs). L'hyperbolisation critique semble donc un des éléments de cette stratégie – ce qui vaut probablement aussi pour certains aspects de la poétique du conte merveilleux envisagé du point de vue métafictionnel.
- 8 Venons en aux chapitres de l'ouvrage consacrés au conte de fées. D'une façon générale, le conte joue à afficher ses artifices quand le roman joue à les effacer. Quand le roman cherche à attester de son sérieux en se déguisant en Mémoires, en Histoire, en

témoignage référencé, le conte proclame sa disconvenance aux codes de la production du sens : invraisemblance, arbitraire, énigme, désinvolture informative/référentielle, défaut de sérieux provocateur. Dans son rapport à l'Histoire, le conte l'évoque comme épaisseur et profondeur de passé, comme anonymat mystérieux des origines, non comme décor allégorique ou répertoire documenté. Le coup de génie de Perrault aura été corrélér *de facto* (et sur un mode subtilement distancié, non savant, non pédant) par le conte lui-même et par son paratexte, une forme issue de la culture moderne par excellence (celle des salons), avec la fiction des origines, la ressource mythologique – par ailleurs désavouée par les autres genres, comme par la littérature savante.

- 9 Le conte de fées moderne instaure ainsi une « double scène » et pratique une sorte particulière de « dialogisme ». Il produit simultanément la scène fabuleuse de son énonciation primitive et celle de son dispositif énonciatif moderne, récupérant/réactualisant ainsi l'efficace imaginaire du merveilleux mythique dont l'analyse savante de la Fable a produit la critique ; il en redéploie le sentiment, l'intuition, les puissances, mais au sein d'une configuration discursive/narrative qui maintient les acquis de la critique rationaliste, c'est-à-dire le désenchantement de la Fable ; le conte joue le merveilleux dans la dialectique de la double scène (scène des origines/scène moderne), le réactivant sans esprit de sérieux : c'est permis par la situation « postcritique » du genre (écrire après *Don Quichotte*, après l'analyse savante de la Fable) ; cela a été compris et théorisé par Addison (dans le *Spectator*) à travers la notion de « composition enchantée », qui désigne une fréquentation familière du fabuleux, de la superstition, quoique subtilement décalée, distanciée, désenchantée.
- 10 Quant au dialogisme, pour structurel qu'il soit, il est latent, dissimulé, couvert, dans cette sorte de récit en 3^e personne ; il s'agit d'un travail de type harmonique : la voix fantasmée des origines est figurée comme résonant, murmurant, filtrant, etc. dans la voix conteuse moderne. (Tout le travail d'une stylistique de l'implicite reste encore à explorer sur ce plan). Par ailleurs, le paratexte et les dispositifs d'encadrement créent la scène « moderne » de la reprise de la matière populaire, en évoquant la scène archaïque de la production/récitation primitive (en tant qu'oralement transmise). On observe enfin sur l'ensemble des textes une double accentuation contrastée : mise en scène de la (du) conteuse(eur) moderne comme énonciation, inscription complexe et discrète des indices d'archaïsme et de modernité (cf. les considérations sur la mode et la musique dans *La Belle au bois dormant*). Se dégage un modèle énonciatif dont Perrault et Mlle Lhéritier fourniraient le paradigme, où le conte de fées se figure comme adressé à la culture de la mondanité moderne qui ne se pique de rien, pas même de modernité : il ne révoque pas son double ancien (au contraire ils montent sur scène en couple), il vit et joue avec lui en l'interrogeant.
- 11 Le conte produit enfin une certaine figure de sa propre position dans le champ littéraire. À l'égard du roman, la situation enchâssée permet les comparaisons de genre à genre : ce type d'encadrement engendre des espaces d'évaluation valorisant un certain style « moderne », conversationnel, celui de l'oralité mondaine cultivée (c'est notamment ce que fait Mlle Lhéritier dans les *Enchantements de l'éloquence*) ; s'y joue une définition du lecteur souhaité, du rapport visé lectrice(eur)-auteur(e), comme échange d'amateurs attentifs et déniés, comme écoute et/ou lecture faisant prévaloir la dimension esthétique ; la communication idéale est visée comme se déroulant sur ce plan : celui de l'appréciation (matière et manière) d'un certain équilibre instable (ou relatif) de l'agréable et de l'utile. Cette distance esthétique entre ce qui est représenté

et ce qui est donné à lire est mimée par les préfaces, les avant-dire, etc. c'est-à-dire par un discours sur l'ornementation, la complexification du travail stylistique nécessaire ou exigée pour rejoindre, rejouer, simuler le « comme on parle (parlait) » – mais comme on s'amuse entre soi : ce qui est au fond l'enjeu de la poétique moderne du « tour simple » (Perrault).

- 12 Pour finir, J.-P. Sermain montre la proximité des poétique du conte de fées et du roman moderne ; les deux formes valorisent par exemple l'héroïne (le héros) de la réussite par la capacité de persuasion, par l'éloquence naïve/sublime : à cet égard et chacune dans son ordre, la Marianne de Marivaux et Schéhérazade ou encore certaines figures de Mme d'Aulnoy, se ressemblent. Autre similarité profonde entre le roman moderne et le conte de fées, la dimension réflexive : comme le roman, le conte met en scène la fiction en acte et en représentation. Ainsi « le conte de fées peut servir de matrice au roman du XVIII^e siècle, parce qu'il offre une réalisation emblématique de son projet réflexif ». La différence entre les deux genres serait que le conte de fées se configure sur la production d'un écart, d'une distance représentée entre une scène et un discours, tandis que la littérarité du roman moderne est faite d'un art de l'effacement. Conclusion : « le conte de fées correspond exactement à l'idée de métafiction puisqu'il prend pour objet une fiction et se constitue comme réflexion à son égard ».