Deux modalités de dévoilement au XVII^e siècle : *l'ordo artificialis* et *l'ordo naturalis*

Two modes of disclosure in the 17th century : ordo artificialis and ordo naturalis

Giorgetto Giorgi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/6523>

DOI : 10.4000/rief.6523

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Giorgetto Giorgi, « Deux modalités de dévoilement au XVII^e siècle : *l'ordo artificialis* et *l'ordo naturalis* », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, mis en ligne le 10 novembre 2020, consulté le 27 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/6523> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.6523>

Ce document a été généré automatiquement le 27 janvier 2021.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Deux modalités de dévoilement au XVII^e siècle : l'ordo artificialis et l'ordo naturalis

Two modes of disclosure in the 17th century : ordo artificialis and ordo naturalis

Giorgetto Giorgi

- 1 On a *ordo artificialis* (c'est-à-dire anachronie) dans un récit lorsque la disposition des événements dans ce dernier ne correspond pas à leur disposition dans le processus historique. Les deux plus célèbres exemples d'un tel ordre, dans l'Antiquité classique, sont représentés, comme chacun sait, par l'*Odyssée* et par son hypertexte l'*Énéide*. Ainsi, l'*Odyssée* s'ouvre *in medias res*, à savoir non loin de la conclusion, en décrivant les phases ultimes du voyage de retour d'Ulysse à Ithaque (c'est-à-dire son séjour dans l'île de Calypso, puis dans celle des Phéaciens), se poursuit avec une longue histoire rétrospective au cours de laquelle Ulysse narre aux Phéaciens les nombreuses aventures qu'il a vécues à partir de la chute de Troie jusqu'au moment où il a abordé dans leur île, et suit à nouveau, au terme de ce récit, l'ordre chronologique jusqu'à la conclusion. De même, l'*Énéide* débute *in medias res* en décrivant les aventures d'Énée seulement à partir de son arrivée à Carthage, se poursuit avec l'histoire rétrospective d'une remarquable longueur au cours de laquelle Énée fait à Didon le récit des derniers jours de la guerre troyenne et de ses pérégrinations terrestres et maritimes jusqu'à son arrivée dans la ville tyrienne, et après cette analepse suit une nouvelle fois l'ordre chronologique jusqu'au terme de l'ouvrage.
- 2 Un tel ordre (qui correspond à la figure de l'*hystéron protéron*) a subi une importante variation avec le plus important des romans grecs, *Les Éthiopiennes* d'Héliodore, qui est une sorte d'épopée en prose. Le roman débute en effet *in medias res* (c'est-à-dire quelques mois avant la célébration du mariage des protagonistes, Théagène et Chariclée, qui en constitue la conclusion), mais aussi (ce qui n'a nullement lieu dans l'*Odyssée* et dans l'*Énéide*) par la description d'un événement énigmatique et surprenant, qui suscite le suspense dans l'esprit du lecteur, et qui sera élucidé au cours d'une

longue analepse. *Les Éthiopiennes* 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 de façon somptueuse, qui contemple un éphèbe gisant sur le sol et gravement blessé. Et c'est seulement dans l'histoire rétrospective racontée par le prêtre d'Isis, Calasiris, à l'athénien Cnémon, du livre II au livre V du roman, que le suspense créé par l'ouverture surprenante se relâche, dans la mesure où l'histoire en question fournit toutes les explications nécessaires sur les causes du massacre, sur l'identité des deux jeunes gens (Théagène et Chariclée) et sur la genèse de leur liaison sentimentale.

- 3 Cette structure, qui suscite, comme on vient de le dire, la surprise et le suspense, a attiré l'attention de plusieurs critiques de l'Antiquité à la Renaissance. L'érudit et philosophe byzantin Michel Psellos, par exemple, dans l'opuscule intitulé *Quelle est la différence entre les récits qui ont pour objet Chariclée et Leucippé ?* (cette dernière est la protagoniste du roman d'Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*), utilise une comparaison recherchée mais efficace pour définir les traits structurels distinctifs du roman d'Héliodore : de même qu'un serpent qui s'enroule sur lui-même (dit-il) cache sa tête entre ses replis et ne laisse voir que la partie restante de son corps, ainsi le début (la « tête » du récit) dans *Les Éthiopiennes*, est situé dans la partie médiane du texte, car c'est seulement à ce moment-là qu'est élucidée la cause des événements énigmatiques contenus dans l'ouverture¹.
- 4 Les observations faites par Jacques Amyot dans la préface (intitulée « Le Proesme du translateur ») de sa traduction des *Éthiopiennes*, parue en 1547, sont encore plus significatives. Amyot remarque en effet à propos de l'agencement du roman d'Héliodore :

[...] la disposition en est singulière : car il commence au mylieu de son histoire, comme font les Poètes Heroïques. Ce qui cause de prime face un grand esbahissement aux lecteurs, et leur engendre un passionné desir d'entendre le commencement : et toutesfois il les tire si bien par l'ingenieuse liaison de son conte, que l'on n'est point resolu de ce que l'on trouve tout au commencement du premier livre jusques à ce que l'on ait leu la fin du cinquiesme [...].²
- 5 Jules César Scaliger, enfin, dans son célèbre traité *Poetices libri septem*, qui a été publié posthume en 1561, après avoir souligné qu'un ouvrage narratif doit susciter le suspense et par conséquent s'ouvrir sur la description d'un événement obscur et surprenant, qui sera élucidé par la suite dans un retour en arrière, affirme qu'une telle structure caractérise justement *Les Éthiopiennes* d'Héliodore, qu'il faut donc considérer comme un véritable modèle : « Hanc disponendi rationem – écrit Scaliger – splendidissima habes in Aethiopica historia Heliodori. Quem librum epico Poetae censeo accuratissime legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum »³.
- 6 Ce modèle a été effectivement suivi (et nous nous limiterons à citer des exemples français) dans quelques romans de la deuxième moitié du XVI^e siècle⁴ et, surtout, dans les principaux romans héroïco-galants du Grand Siècle, dont l'archétype est *L'Astrée*. Le chef-d'œuvre d'Honoré d'Urfé s'ouvre, en effet, lorsque le berger Céladon, abandonné par la bergère Astrée pour des raisons qu'il ignore (et que le lecteur ignore avec lui) se jette dans une rivière du Forez, le Lignon, et il faut arriver au livre IV de la première partie, qui contient la longue analepse intitulée « Histoire d'Astrée et de Phillis », racontée par Astrée à ses compagnes Phillis et Diane, pour avoir une explication détaillée sur la cause du geste accompli par le berger. Un agencement analogue (bien sûr avec quelques variantes) se trouve dans *Agathonphile* de Jean-Pierre Camus, dans

l'*Histoire Afriquaine de Cléomède et de Sophonisbe* de François Du Soucy, sieur de Gerzan, dans *Polexandre* de Marin Le Roy de Gomberville, dans *Ibrahim ou l'illustre Bassa* de Georges et Madeleine de Scudéry, dans *Cléopâtre* de Gauthier de Costes de La Calprenède. Et nous pourrions citer bien d'autres exemples.

- 7 Un exemple particulièrement intéressant d'une structure de ce genre est représenté par un roman de Madame de Lafayette, *Zayde. Histoire espagnole*, non seulement parce que ce récit, publié en 1670 et en 1671, est un des derniers ouvrages à appartenir au sous-genre narratif héroïco-galant, mais surtout parce qu'il renchérit sur la structure du sous-genre en question. *Zayde. Histoire espagnole* (qui se déroule évidemment, mais non exclusivement, en Espagne, durant les IX^e et X^e siècles, c'est-à-dire à l'époque de la domination arabe, contrecarrée toutefois par quelques princes chrétiens) s'ouvre en effet *in medias res* en décrivant trois événements énigmatiques qui seront élucidés par la suite par autant de retours en arrière. Dans les pages initiales du récit, en effet, le narrateur extradiégétique raconte que Consalve (fils d'un comte de Castille) a quitté précipitamment, pour de graves motifs, la cour de León, mais il évite de dire en quoi ces graves motifs consistent ; il raconte ensuite que Consalve a accepté l'hospitalité, près de Tortose, d'un certain Alphonse (apparenté avec les premiers rois de Navarre), qui a décidé de vivre dans la solitude en regrettant amèrement ce qu'il a perdu, mais il s'abstient de révéler en quoi cette perte consiste ; il raconte encore que Consalve rencontre un matin, le long du rivage, auprès des débris d'une chaloupe, une femme magnifiquement habillée et d'une grande beauté, gisant sur le sol mais encore en vie, sur l'identité de laquelle il s'interroge avec son ami Alphonse. Ces trois événements obscurs seront, comme nous l'avons dit, suivis d'autant d'analepses explicatives grâce auxquelles le suspense créé par les énigmes tour à tour se relâche. Si l'on tient compte en outre du fait que dans *Zayde. Histoire espagnole* la technique narrative qui consiste à décrire un événement surprenant et à le faire suivre d'un retour en arrière explicatif, est une technique qui intéresse le roman dans son ensemble et non seulement l'ouverture⁵, on peut affirmer que l'antéposition de l'effet à la cause est un des traits distinctifs les plus significatifs de ce récit, qui reprend en l'intensifiant une structure typique du roman héroïco-galant. Dans ce dernier, en effet, comme nous l'avons vu, la découverte de la vérité a lieu généralement au moyen d'une rétrospection.
- 8 Quoi qu'il en soit, cette anticipation de l'effet à la cause, cette inversion de l'*ordo naturalis*, est une des facettes d'un des thèmes les plus significatifs de la littérature baroque, à savoir celui du monde vu à rebours, du monde renversé. Nous citerons à ce propos deux textes particulièrement révélateurs. Ainsi, dans la suggestive description nocturne du château de Richelieu faite par Desmarets de Saint-Sorlin, la demeure seigneuriale en projetant son ombre sur le sol, et son reflet dans un canal, semble reposer sur le faîte, et avoir pour base, pour fondement, le sommet. Mais écoutons Desmarets :

[...]

Allons voir ces canaux : quel doux calme en cette onde!

Icy je voy sous terre une lune seconde.

Icy le palais mesme, et si clair, et si beau,

A chef précipité se renverse dans l'eau.

O ! tromperie aimable, ô ! jeu de la nature !

Est-ce une vérité ? N'est-ce qu'une peinture ?

Ensemble en trois façons ce palais se fait voir,

En soy-mesme, en son ombre, et dans ce grand miroir,

Où tout est à l'envers, où tout change d'office,

Où les combles pointus portent tout l'édifice
[...].⁶

- 9 De façon analogue, Cyrano, dans une lettre intitulée « Sur l'ombre que faisaient des arbres dans l'eau » (véritable feu d'artifice d'ingénieuses trouvailles), se décrit allongé sur le bord d'une limpide rivière, où se reflètent le ciel et la végétation environnante, et raconte, ébahi, qu'il voit le monde littéralement s'inverser dans ce « miroir fluide ». Mais écoutons Cyrano :

Le ventre couché sur le gazon d'une rivière et le dos étendu sous les branches d'un saule, qui se mire dedans, je vois renouveler aux arbres l'histoire de Narcisse : cent peupliers précipitent dans l'onde cent autres peupliers, et ces aquatiques ont été tellement épouvantés de leur chute, qu'ils tremblent encore tous les jours du vent qui ne les touche pas. [...] Mais que dirai-je de ce miroir fluide, de ce petit monde renversé, qui place les chênes au-dessous de la mousse, et le ciel plus bas que les chênes ? [...] Aujourd'hui, le poisson se promène dans les bois et des forêts entières sont au milieu des eaux sans se mouiller [...].⁷

- 10 Revenons donc au roman. On sait que la structure du roman héroïco-galant a été vivement critiquée par les théoriciens du genre narratif de la seconde moitié du Grand Siècle⁸. Ainsi Du Plaisir (dans ses « Sentiments sur l'histoire » qui font partie de l'opuscule *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, publié en 1683, et considéré à juste titre comme la poétique la plus exhaustive du roman galant de l'époque classique) polémique vivement contre les exordes énigmatiques et surprenants des romans héroïques, en affirmant qu'à l'époque où il écrit « [...] on ne pratique plus cette fatigante beauté de commencer l'ouvrage par sa fin »⁹, ce qui a comme inévitable conséquence la suppression des retours en arrière explicatifs, que notre théoricien considère comme des « embarras de la construction »¹⁰. Le romancier doit donc – implication oblige – suivre l'*ordo naturalis*, c'est-à-dire chronologique.
- 11 Ce recul de l'*ordo artificialis* au profit de l'ordre naturel est d'ailleurs une des facettes d'un des traits distinctifs de la littérature de l'âge classique, à savoir celui de la primauté de l'équilibre et de la mesure sur l'imagination et la fantaisie, ce qui implique un refus de se laisser bercer par les illusions que les sens peuvent provoquer (comme l'ont fait, au contraire, des écrivains baroques tels que Desmarets de Saint-Sorlin et Cyrano de Bergerac). On peut lire, en effet, dans une des plus célèbres fables de La Fontaine, « Un animal dans la lune » :

[...]
La Nature ordonna [les] choses sagement
[...]
Ce sens [la vue] ne me nuit point par son illusion.
Mon âme, en toute occasion,
Développe le vrai caché sous l'apparence ;
Je ne suis point d'intelligence
Avec mes regards, peut-être un peu trop prompts [...].¹¹

- 12 Toutefois le rejet des débuts surprenants et des analepses élucidatrices (dont nous venons de parler) n'implique nullement une éclipse du suspense, mais seulement une façon foncièrement différente de le concevoir. Dans les romans héroïco-galants de l'âge baroque, la vérité est initialement occultée et progressivement dévoilée (ce qui entretient le suspense) grâce à un processus rétrospectif, dans les romans galants de l'âge classique (comme nous n'allons pas tarder à l'exemplifier), elle est au contraire graduellement révélée (ce qui fait durer le suspense) grâce à un processus prospectif. C'est ce que laisse entendre Madame de Pringy dans *Les différents caractères de l'amour*

(un ouvrage de fiction, publié en 1685, qui contient d'intéressantes remarques narratologiques), où l'on peut lire cette comparaison entre les « romans » (c'est-à-dire les ouvrages de type héroïco-galant de l'âge baroque) et les « nouvelles » (c'est-à-dire les ouvrages de type galant de l'âge classique) :

Les romans qui mêlent les aventures, qui les interrompent, et les font dépendre les unes des autres, [...] amusent et suspendent agréablement l'esprit. Mais comme il arrive quelquefois que la beauté de l'Aventure nous touche fortement, et irrite une curiosité impatiente, que ne fait-on pas pour en voir la fin ? On passe les jours et les nuits à dévorer de gros Volumes au péril de sa fortune et de sa santé, et quand on est au bout, la lassitude dégoûte, et l'on se repent d'avoir acheté trop chèrement un plaisir qui nous paraît médiocre ; mais quand on s'attache à une nouvelle, dont la lecture est renfermée dans un petit espace de temps, l'attention n'est point dissipée par les interruptions, l'esprit en embrasse sans peine toute l'étendue, jouit de toute sa beauté, et goûte tout entier le plaisir qu'elle lui cause.¹²

- 13 Nous tirerons notre exemplification du plus célèbre roman galant de l'âge classique, *La Princesse de Clèves*, et cela essentiellement pour la raison qu'il est du même auteur (ou mieux, de la même auteure) que *Zayde. Histoire espagnole*, ce qui permet de mesurer le passage de la romancière – au cours d'un laps de temps d'à peine une dizaine d'années – d'une technique narrative baroque à une technique narrative résolument classique. Dès le début de *La Princesse de Clèves* (dont nous nous limiterons à mettre en lumière les aspects qui confirment notre thèse, étant donné que le roman est trop connu pour être résumé), le lecteur se demande ce qui va arriver à la protagoniste (qui vient de se marier avec un homme qu'elle estime mais qu'elle n'aime pas) lorsqu'elle rencontre à un bal qui se tient au Louvre le séduisant duc de Nemours, qui ne l'a jamais vue et qu'elle n'a jamais vu, mais avec lequel le roi en personne l'invite à danser. Mais laissons parler le texte :

[Le duc de Nemours] était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surprise de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne. Mais il était difficile aussi de voir Mme de Clèves pour la première fois, sans avoir un grand étonnement.

M. de Nemours fut tellement surpris de sa beauté, que lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration. Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges. Le Roi et les Reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient jamais vus, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître. Ils les appelèrent quand ils eurent fini, sans leur donner le loisir de parler à personne, et ils leur demandèrent s'ils n'avaient pas bien envie de savoir qui ils étaient, et s'ils ne s'en doutaient point.¹³

- 14 Le roman consiste essentiellement dans l'histoire des progrès de cette passion pour le duc dans l'âme de la protagoniste, et des efforts qu'elle accomplit (avec des résultats variables) pour y résister, jusqu'au jour où elle prend la résolution de renoncer au duc, même après la mort de son mari, résolution dont un des principaux motifs est la défiance (probablement d'origine janséniste, ou si l'on préfère augustinienne)¹⁴ qu'elle éprouve à l'égard de la passion. Le récit est donc gouverné par le suspense, mais de type prospectif, c'est-à-dire par l'anxieuse attente de ce qui va se produire. La décision finale de la protagoniste est en effet tellement inattendue que le duc (qui aime passionnément la princesse depuis l'épisode du bal) se refuse d'y croire¹⁵, et qu'elle a suscité les interprétations les plus divergentes de la part de la critique¹⁶. Un tel dénouement nous

semble toutefois dévoiler pleinement le christianisme intransigeant qui anime le fond du cœur de l'héroïne, et qui, auparavant, n'apparaissait qu'en filigrane.

- 15 Nous concluons en soulignant que les deux modalités de dévoilement que nous venons rapidement d'analyser (dont la première se réalise au moyen de l'*ordo artificialis* et se développe surtout à l'époque baroque, et la deuxième au moyen de l'*ordo naturalis* et se développe surtout à l'époque classique) constituent, à notre avis, la source, non pas évidemment du point de vue thématique, mais structurel, du roman policier, que les historiens du genre se limitent à tort à faire remonter à Edgar Poe¹⁷. Comme l'a bien mis en lumière Tzvetan Todorov, dans un court mais brillant article¹⁸, le roman policier à énigme, qui a connu son heure de gloire entre les deux guerres, est régi par la rétrospection, puisqu'il s'ouvre sur un crime dont une enquête a pour but de découvrir l'auteur, tandis que le roman noir (ou, si l'on préfère d'aventures), qui a eu son âge d'or un peu avant et surtout après la Seconde Guerre mondiale est régi par la prospection, puisqu'il s'agit dans ce cas de savoir ce qui va arriver. Todorov observe en effet :

[...] il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la *curiosité* ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages).¹⁹

- 16 Ces deux formes de roman policier (ainsi que les deux types narratifs du Grand Siècle que nous avons rapidement pris en considération), tout en employant des techniques narratives foncièrement différentes, visent donc à atteindre le même résultat, qui est celui de tenir le destinataire constamment en haleine, c'est-à-dire dans l'attente de la résolution d'un nœud. D'ailleurs Jules César Scaliger en s'appuyant, ce qui n'a rien de surprenant, sur *Les Éthiopiennes* d'Héliodore, affirmait déjà que la principale qualité d'un narrateur consiste dans le fait de savoir tenir son lecteur pour ainsi dire « prisonnier » : « [...] ea sane vel unica vel praecipua virtus, auditorem quasi captivum detinere »²⁰, écrivait-il en effet.

NOTES

1. L'écrit de Michel Psellos intitulé *Quelle est la différence entre les récits qui ont pour objet Chariclée et Leucippé?* est cité dans A. R. Dyck, *Michael Psellus. The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1986, p. 90-92.

2. J. Amyot, « Le proesme du translateur », dans Héliodore, *L'Histoire aethiopique*, tr. fr. J. Amyot, éd. L. Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 160.

3. J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon, apud Antonium Vincentium, 1561, livre III, ch. 96, p. 144. « Tu peux trouver cette splendide disposition dans l'*Histoire aethiopique* d'Héliodore. Je pense qu'un poète épique doit lire attentivement un tel livre, et le considérer comme un excellent exemple à imiter ». C'est nous qui traduisons.

4. Nous pensons, en particulier, à *Alector ou le coq : histoire fabuleuse* (1560) de B. Aneau et à *L'Œuvre de chasteté* (1595) de N. de Montreux.
5. Dans la deuxième partie du roman, par exemple, le comportement d'Alamir (un des chefs des Maures) à l'égard de Consalve (un des chefs des chrétiens) est justement considéré comme étant incompréhensible par ce dernier, et c'est seulement dans une analepse racontée par don Olmond (un ami de Consalve) au roi de León, Garcie I^{er}, et à Consalve, qu'une explication est fournie à ce propos. Voir Madame de la Fayette, *Zayde. Histoire espagnole*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. C. Esmein-Sarrazin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 183 et sq. (dorénavant OC). Cet agencement, soulignons-le, caractérise également plusieurs romans héroïco-galants.
6. J. Desmarets de Saint-Sorlin, « De la mansuetude. Septième promenade », dans Id., *Les Promenades de Richelieu ou les vertus chrétiennes*, Paris, Henry Le Gras, 1653, p. 46. J. Rousset cite la description de Desmarets du palais de Richelieu (qu'il intitule « Le palais de Richelieu ») dans sa belle *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1961, t. I, p. 242.
7. Cyrano de Bergerac, « Sur l'ombre que faisaient des arbres dans l'eau », dans Id., *Lettres* [1654], dans Id., *Œuvres complètes*, éd. J. Prévot, Paris, Librairie Belin, 1977, p. 45. Nous avons modernisé l'orthographe.
8. Voir, à ce propos, *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre Romanesque*, éd. C. Esmein, Paris, Honoré Champion, 2004.
9. Ibid., p. 763.
10. Ibidem.
11. J. de La Fontaine, « Un animal dans la lune », dans Id., *Œuvres complètes*, t. I, *Fables, Contes et Nouvelles*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 283-284. Force est de constater que la critique actuelle considère que l'opposition baroque/classicisme est tout compte fait rigide et quelque peu abstraite, et a par conséquent tendance à atténuer les différences, à adoucir les contrastes, entre ces deux mouvements. Voir par exemple, à ce propos, la plaquette d'E. Bury, *Le Classicisme. L'avènement du modèle littéraire français. 1660-1680*, Paris, Nathan, 1993, et le travail d'A. Genétiot, *Le Classicisme*, Paris, PUF, « Quadrige », 2005. L'écart entre baroque et classicisme nous semble toutefois assez net dans le cas des exemples que nous avons cités.
12. Ce texte est cité dans *Poétiques du roman*, cit., p. 590-591.
13. Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, dans OC, p. 351.
14. Voir l'ouvrage de G. Violato, *La Principessa giansenista. Saggi su Madame de Lafayette*, Rome, Bulzoni, 1981, ainsi que l'article de C. Esmein-Sarrazin, « Roman et religion au tournant des années 1660 : lectures de Mme de Lafayette », dans *Littératures classiques*, 79, 2012, p. 217-235.
15. Après le refus de la princesse d'épouser le duc, celui-ci (lit-on dans le texte) « [...] ne se rebuta point encore et fit tout ce qu'il put imaginer de capable de la faire changer de dessein », dans Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, dans OC, p. 478.
16. Voir à ce sujet M. Laugaa, *Lectures de Madame de Lafayette*, Paris, Armand Colin, 1971, ainsi que la section intitulée « La réception du roman [*La Princesse de Clèves*] », dans Madame de Lafayette, OC, p. 507-711.
17. La bibliographie sur un tel sujet est évidemment fort vaste. Nous nous limiterons par conséquent à citer les travaux suivants : R. Caillois, « Le roman policier », dans Id., *Puissances du roman*, Paris, Le Sagittaire, 1942, repris dans Id., *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 177-205 ; T. Todorov, « Typologie du roman policier » [1966], dans Id., *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 55-65 ; P. Boileau et T. Narcejac, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1975.
18. T. Todorov, art. cit.
19. Ibid., p. 60. Les italiques sont dans le texte.
20. J. C. Scaliger, *op. cit.*, p. 144. « La seule ou, en tout cas, la plus importante qualité, consiste dans le fait de savoir tenir pour ainsi dire le lecteur prisonnier ». C'est nous qui traduisons.

RÉSUMÉS

Deux structures narratives se succèdent en France au XVII^e siècle : l'*ordo artificialis* à l'époque baroque, et l'*ordo naturalis* à l'époque classique. De nombreux romans de la première moitié de ce siècle s'inspirent en effet des *Éthiopiennes* d'Héliodore, c'est-à-dire s'ouvrent *in medias res* et avec la description d'un événement énigmatique qui suscite le suspense et sera élucidé au cours d'une analepse, ce qui signifie que la clarification a lieu grâce à une rétrospection. Les romans de la deuxième moitié du même siècle, au contraire, s'ouvrent également *in medias res*, mais avec la description d'un événement qui n'a rien d'énigmatique, à la suite duquel le récit suit l'ordre chronologique, ce qui n'exclut toutefois nullement le suspense, dans la mesure où les lecteurs restent en anxieuse attente du dénouement. Un tel récit est en somme dominé par la prospection. Deux exemples (tirés du même auteur : Madame de Lafayette) sont fournis de ces modalités : *Zayde, histoire espagnole* (1670-1671), qui appartient au premier type, et *La Princesse de Clèves* (1678), qui appartient au second.

Two narrative structures dominated the 17th century French prose: the *ordo artificialis* during the Baroque period, followed by the *ordo naturalis* in the Classical period. Many novels written in the first half of the century take inspiration from Heliodorus' *Aethiopica* (*The Ethiopian Story*), following the first type of order, they open *in medias res* with the description of a mysterious event that arouses suspense, and that will be subsequently clarified by means of an analepsis, i.e. in the form of a retrospection. While novels written in the second half of the century also open *in medias res*, the event they begin with is not enigmatic, and the narrative proceeds in chronological order. However, the latter order does not preclude suspense, because the reader is still anxious to discover the outcome of the story. This kind of stories are characterized by prospection. Two novels written by the same author –Madame de La Fayette– exemplify these narrative structures: *Zayde, histoire espagnole* (1670-1671), which belongs to the first type; and *La Princesse de Clèves* (1678), which belongs to the second type.

INDEX

Mots-clés : roman, baroque, classicisme, rétrospection, prospection, vérité

Keywords : Novel, Baroque, Classicism, retrospection, prospection, truth