Roman et théorie au XVIII^e siècle: un dilemme?

Nathalie Kremer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9739>

DOI : 10.4000/studifrancesi.9739

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2007

Pagination : 369-377

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Nathalie Kremer, « Roman et théorie au XVIII^e siècle: un dilemme? », *Studi Francesi* [En ligne], 152 (LI | II) | 2007, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 09 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9739> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9739>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Roman et théorie au XVIII^e siècle: un dilemme?

Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle est un ouvrage qui a fait école, depuis sa parution en 1963¹. Comme l'indique le titre, des exigences contradictoires de la critique littéraire du XVIII^e siècle poussent le roman dans un «dilemme». Cette sentence que reconnaît Georges May à propos de la situation romanesque au siècle des Lumières est lourde de conséquences pour la détermination du genre, et n'a pas toujours été réévaluée sérieusement par les chercheurs postérieurs. Il est toutefois licite de réinterroger la position d'un genre longtemps caractérisé par son oscillation entre deux tendances, c'est pourquoi cette modeste étude se donne pour but d'émettre certaines réflexions préliminaires touchant la conception mayenne du dilemme du roman. Celui-ci consiste essentiellement en deux reproches incompatibles de la critique littéraire à l'égard du roman: le genre romanesque serait invraisemblable d'une part, et immoral d'autre part. Reprenons un passage-clé de l'étude de Georges May, qui explicite en quoi consiste le dilemme romanesque au XVIII^e siècle tel qu'il était posé par les détracteurs du genre:

Fallait-il satisfaire les partisans d'une littérature d'édification morale, embellir donc la nature humaine en la peignant, l'idéaliser, et tomber ce faisant, dans l'irréel et l'invraisemblable? Ou fallait-il au contraire, représenter la nature humaine telle qu'elle était, et donc, dans la mesure où le réalisme est à l'art ce que le cynisme est à la morale, tomber dans l'immoralité?².

Vraisemblance et moralité s'excluent comme deux antipodes. S'il est du mérite de Georges May d'avoir abondamment prouvé l'hostilité de la critique à l'égard du roman au XVIII^e siècle, et l'existence d'un système de défense élaboré par les romanciers dans les liminaires essentiellement (d'où le développement d'une véritable rhétorique judiciaire dans les préfaces)³, nous sommes néanmoins d'avis que l'évaluation de la situation littéraire de l'époque par G. May consiste en une approche quelque peu réductrice des catégories sur lesquelles il se fonde.

Le reproche esthétique de l'invraisemblance romanesque

L'accusation que G. May qualifie d'«esthétique» à l'égard du roman se formule en deux temps. Au Grand Siècle, la critique reproche au roman son statut rôtureur,

(1) G. MAY, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, PUF, et New Haven, Yale University Press, 1963.

(2) *Ibid.*, p. 102. Cf. aussi: «Le souci en question est, bien entendu, celui qui est suscité par la prise de conscience du dilemme: comment présenter, sans sacrifier l'esthétique réaliste et sans choquer la morale établie de l'Église et de la 'bonne com-

pagnie', les aventures quelquefois peu ragoûtantes d'un picaire comme Gil Blas, Bigand ou Jacob, d'une belle fille sans scrupules comme Manon ou Marianne, [etc.]?» (p. 109).

(3) Selon G. May, les préfaces semblent être rédigées spécialement «pour y parer par anticipation les coups qu'ils savaient s'être attirés par la trop grande franchise de leurs romans» (*Ibid.*, pp. 109-110).

et le place ainsi en marge d'un système littéraire extrêmement codifié et hiérarchisé. Le traité *De l'origine des romans* (1670) de Daniel Huet vient parer à ce préjugé nobiliaire en affiliant le roman à l'épopée. Bien plus qu'une question générique, l'accusation majeure au XVIII^e siècle revêtera la forme d'un problème poétique, sous le sceau de la vraisemblance:

Si le roman est [...] accusé de 'gâter le goût', ce n'est plus, comme au temps de l'*Art poétique*, une simple conséquence du préjugé de naissance, mais c'est à cause des extravagances diverses, qui toutes pèchent contre la vraisemblance, et qui se résument à propos dans le terme de *romanesque*⁴.

La vraisemblance se profile dans la théorie classique comme le principe régulateur le plus fondamental du système poétique, bien qu'également le plus délicat. C'est ce dont témoignait déjà l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* (1657) lorsqu'il affirme que «chacun en parle et peu de gens l'entendent». Pourtant, continue-t-il, sans elle «il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la scène»⁵. Au XVIII^e siècle nous retrouvons la même insistance des théoriciens sur le rôle fondamental de la vraisemblance dans les arts. «Comme la vérité est l'âme de l'histoire, la vraisemblance est l'âme de la poésie», émet à deux reprises l'abbé Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719)⁶. Pour l'abbé Batteux (1746), «la matière des beaux-arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable»⁷. Marmontel ne se profile pas moins nettement que ses prédécesseurs: «Je dis plus: de quelque manière que les faits soient fondés, rien ne les dispense d'être vraisemblables, dès qu'ils sont employés dans l'intérieur de l'action», déclare-t-il dans ses *Éléments de littérature* (1787) à l'article «vraisemblance»⁸. Le vrai et le vraisemblable s'excluent l'un l'autre au profit absolu de ce dernier en matière de littérature. L'évaluation de toute production artistique passait ainsi nécessairement par le crible de la vraisemblance. Or, il est vrai que le roman dit baroque du XVII^e siècle ne répondait en aucune façon à l'impératif poétique de la théorie classique. Qualifié d'«extravagant», de «merveilleux», d'«incroyable», ledit genre se trouvait en butte aux pires reproches de la critique littéraire, rassemblés sous l'enseigne du vraisemblable. Mais qu'est-ce que la vraisemblance aux yeux des théoriciens classiques, et comment est-elle rendue dans les préfaces des romans au XVIII^e siècle?

La poétique classique comprend la vraisemblance non pas comme la ressemblance à la vérité mais comme la ressemblance à une vérité parfaite, appelée «belle nature». Le représentant le plus marquant de l'esthétique classique au XVIII^e siècle, l'abbé Batteux, développe cette pensée fondamentale dans son traité des *Beaux-arts réduits à un même principe* (1746). Dans la conception classique de l'art, l'imitation consiste à sélectionner des traits à l'intérieur d'un vaste ensemble de données dans la nature, en vue d'obtenir une représentation perfectionnée de l'objet d'imitation⁹.

(4) *Ibid.*, p. 22.

(5) F. HÉDELIN D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre: œuvre très-nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques* (1657), Alger, J. Carbonel, 1927, livre II, chap. 2, p. 76.

(6) J.-B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, I, s. 19, p. 49 et s. 28, p. 82.

(7) CH. BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un*

même principe (1746), édition critique par Jean-Rémy MANTION, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, I, chap. 2, p. 86.

(8) J.-F. MARMONTEL, *Éléments de littérature* (1787), dans *Œuvres complètes*, Paris, A. Belin, 1819, t. V, p. 282.

(9) «si les arts sont imitateurs de la nature, ce doit être une imitation sage et éclairée qui ne la copie pas servilement, mais qui choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles: en un mot, une

L'écart entre les deux pôles de l'imitation n'est donc pas celui d'une simple transposition de l'objet de l'imitation dans celle-ci, mais consiste en un rapport de perfectionnement¹⁰, rendu en termes d'embellissement, comme il ressort clairement du passage suivant des *Beaux-arts réduits à un même principe*:

Cette imitation n'est point de la nature telle qu'elle est, mais de la nature choisie et embellie, perfectionnée autant qu'elle peut l'être: donc la poésie doit faire parler les hommes et les dieux, non seulement comme ils parlent, mais comme ils doivent parler, quand on les suppose dans le plus haut degré de la perfection qui leur convient. Ainsi le ton prosaïque est celui de la nature telle qu'elle est, le ton poétique est celui de la nature telle qu'elle doit être, de la belle nature¹¹.

Pour expliciter cette conception de la belle nature, Batteux allègue l'exemple du peintre Zeuxis qui «rassembla les traits séparés de plusieurs beautés existantes», dont résulta une composition d'«une beauté parfaite». De même, Molière forgea ses caractères à partir de «tous ces traits rapprochés et assortis», pour aboutir non pas à «la représentation du vrai, mais celle du vraisemblable»¹². Ainsi la belle nature est qualifiée par Batteux de «vrai[e] et historique dans ses parties prises séparément», mais «vraisemblable et poétique dans sa totalité»¹³. La vraisemblance apparaît dès lors en opposition au disparate et au varié du vrai, comme la réunion de plusieurs vrais particuliers. La vraisemblance, en d'autres termes, est une nature choisie et composée.

De cette conception classique de l'art ressortent essentiellement deux éléments qui nous importent ici. D'une part, la vraisemblance fonctionne au sein d'une esthétique de l'imitation qui conçoit l'art comme la transcendance d'une nature parfaite par rapport à la nature réelle, qualifiée de contingente et imparfaite. D'autre part, le travail artistique est un processus de transformation, de composition, régulé par la vraisemblance.

L'idée de la transcendance de l'art pose un rapport entre vrai et vraisemblable en termes de particulier *versus* universel, selon une inspiration aristotélicienne opposant l'histoire à la poésie. Le vrai est ancré dans le 'terrestre' et est imprégné de corruption, d'où son imperfection. La vraisemblance par contre est dénuée de particularités et d'incomplétudes, ce qui lui confère un caractère universel et parfait¹⁴. Aussi la théorie classique n'admet pas la représentation d'«une copie exacte» qui «n'instruit qu'à demi»¹⁵, mais instaure un critère de taille, celui de la vraisemblance, comme indicateur de la distanciation de l'art par rapport au «vrai tel qu'il est».

D'autre part, l'idée de la «composition» artistique, qui découle de celle de la transcendance de l'art, pose la supériorité de la vraisemblance par rapport à la vérité en termes de *poïesis*. La nature idéale et parfaite n'est pas une donnée mais le résultat d'un processus d'«épuration» de la vérité, comme il ressort des propos suivants de Chapelain:

imitation, où on voit la nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit» (Batteux, *op. cit.*, I, chap. 3, p. 91).

(10) Aron KIBÉDI-VARGA comprend ce perfectionnement comme un dépassement. «L'examen des rapports entre nature et art montre combien l'art se trouve toujours doublement – et dialectiquement – déterminé: l'art est imitation et dépassement de l'imitation» (*Les Poétiques du Classicisme*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 31).

(11) BATTEUX, *op. cit.*, III, chap. 6, p. 194.

(12) *Ibid.*, chap. 3, p. 92.

(13) *Ibid.*

(14) Pour Aristote, la vraisemblance est un principe 'universel', pour Platon il est une question de 'perfection'. L'idée de la perfection de la vraisemblance témoigne d'une injection platonicienne dans la lecture d'Aristote, et situe le principe du vrai dans une 'idée' du vrai, appelée vraisemblance.

(15) *Ibid.*

Le poète a droit de préférer la vraisemblance à la vérité, et de travailler plutôt sur un sujet feint et raisonnable que sur un véritable qui ne fût pas conforme à la raison. Que s'il est obligé de traiter une matière historique de cette nature, c'est alors qu'il la doit réduire aux termes de la bienséance, sans avoir égard à la vérité, et qu'il la doit plutôt changer tout entière que de lui laisser rien qui soit incompatible avec les règles de son art, lequel se proposant l'idée universelle des choses, les épure des défauts et des irrégularités particulières que l'histoire par la sévérité de ses lois est contrainte d'y souffrir¹⁶.

Par opposition à l'histoire, que Chapelain qualifie de «contrainte par la sévérité de ses lois», la poésie est un lieu de liberté: celle de la *réécriture* de la réalité. En érigeant le «feint et raisonnable» de la poésie au-dessus du défectueux et de l'irrégulier du vrai, Chapelain assigne à la vraisemblance le rôle central de recomposer la vérité. Ainsi, tout en assimilant la vraisemblance à une vérité épurée, c'est-à-dire raisonnable et bienséante (entendons morale), le théoricien oppose lui aussi, de façon explicite, la vérité à la vraisemblance, dans un mouvement qui établit la supériorité de celle-ci à celle-là.

Nous avons vu que Georges May définit l'«accusation esthétique» à l'égard du genre romanesque comme un reproche d'«irréalisme, d'invraisemblance», et que le roman, pour répondre à cette critique, se fera réaliste, *soit* vraisemblable. En effet, pour G. May, «embellir la nature humaine en la peignant, l'idéaliser» c'est «tomber dans l'irréel et l'invraisemblable»¹⁷. Ce faisant, il assimile vraisemblance et réalisme (notons que les classiques ne parlent que rarement de la «réalité» dans leurs textes, mais du «vrai»). Cependant, la lecture des textes théoriques des XVII^e et XVIII^e siècles révèle que ces deux notions sont absolument incompatibles: la vraisemblance s'oppose radicalement au vrai historique et imparfait (donc au «réalisme» dont parle G. May) en ce qu'elle rejoint une conception idéale et même morale du «beau vrai». Le dilemme tel que le conçoit G. May ne peut en aucune façon découler de la théorie classique puisque celle-ci ne conçoit aucune opposition entre l'invraisemblance et «le vrai tel qu'il est». Embellir la nature humaine c'est, contrairement à ce qu'affirme G. May, la rendre vraisemblable. L'orientation «réaliste» du roman ne peut donc à nos yeux être qualifiée de «vraisemblable» qu'au prix d'une contradiction dans les termes. Le réalisme romanesque du XVIII^e siècle – encore ce terme est-il à manier avec prudence – ne conduit donc pas plus à la vraisemblance que n'en approchait le roman héroïque du XVII^e siècle. C'est d'ailleurs souvent à dessein que le roman s'éloigne de la vraisemblance telle que la conçoit la théorie classique, et comme le démontre, paradoxalement, Georges May.

Il est vrai pourtant que le terme de vraisemblance recouvre plusieurs acceptions. Employé par les narrateurs dans les romans, il équivaut souvent au «probable» ou au «crédible». Dans ces emplois que l'on pourrait appeler diégétiques, la vraisemblance renvoie à l'agencement des faits dans une structure cohérente, dominée par le principe de la prévisibilité. Mais pas plus que dans son emploi poétique discuté ci-dessus, la vraisemblance ne saurait être ramenée à l'acception de G. May, qui semble impliquer la ressemblance au «réel».

Outre les discussions d'ordre poétique ou diégétique autour de la vraisemblance, il est à noter que la notion est également discutée à un niveau péritextuel. Nombre de préfaces de romans au XVIII^e siècle insistent en effet sur le caractère vraisemblable

(16) J. CHAPELAIN, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du "Cid"* (1638), dans *Texte de la collection des grands écrivains de la*

France revu sur l'édition de 1638, Paris, Hachette, 1912, pp. 28-29.

(17) MAY, *op. cit.*, p. 102.

de l'œuvre qu'elles présentent¹⁸. Cependant, il y a lieu à nouveau de s'interroger sur l'acception que revêt la notion aux yeux des romanciers. Il semble que, d'une part, la valorisation du roman à partir de la supériorité de la vraisemblance n'est qu'une reprise de l'exigence théorique de la doctrine classique, devenue un lieu commun tant dans la théorie que dans les préfaces depuis le siècle précédent. Ceci démontre que le roman fonctionne dans un cadre institutionnalisé qui confère à la vraisemblance un privilège ontologique par rapport à un vrai (un réel), conçu comme imparfait et dès lors défavorisé. D'autre part, il apparaît que les romanciers adoptent une approche d'ordre «poétique» de la vraisemblance, suivant l'idée que nous avons trouvée formulée par Chapelain, selon laquelle la vraisemblance a pour tâche de recomposer le vrai. «L'épurement» du vrai dont parle le théoricien semble littéralement mis en pratique par la fiction romanesque, suivant les affirmations massives des préfaces. Ainsi, l'auteur du *Prince turc* (1724) nous explique de façon exhaustive comment il a réécrit des données historiques dont il disposait ou ajouté des éléments imaginés dans le but de rendre son récit plus cohérent et intéressant, entendons, vraisemblable:

Mon lecteur s'apercevra facilement que je n'ai feint la prise de Jean Zapoli par Soliman que pour nouer le commencement de mon intrigue. Je me suis même permis de donner une fille à ce prince quoique je sache qu'il n'en ait jamais eu. Mais cette princesse m'était nécessaire pour rendre mon histoire vraisemblable.

[...] Je ne pouvais me dispenser de faire voyager mon héros en Hongrie puisque c'est de la princesse imaginaire de ce royaume que je le rends amoureux¹⁹.

Le connecteur causal «puisque» indique l'idée d'enchaînement typique du récit; de même, l'adjonction d'éléments imaginés sert à «nouer» l'intrigue. Aussi la cohérence constitue-t-elle la marque distinctive de la fiction. Cette cohérence interne du récit, qui le rend soutenu et intéressant, est régie par la vraisemblance, comme il ressort des propos du préfacier, qui qualifie la vraisemblance du récit comme une qualité «nécessaire». Cette conception de la vraisemblance comme agencement intelligent et intéressant d'une «histoire» en un «récit» est une idée partagée par nombre de romanciers. Ainsi, Godard de Beauchamps témoigne de l'exigence d'une cohérence logique de l'intrigue dans une préface épistolaire:

Peu de temps après j'emportai le livre à la campagne, je me mis à le lire avec attention, je fus rebuté dès la première lecture, mes dégoûts s'augmentèrent à la seconde. Nul ordre, nulle *liaison* dans les faits, point de décence dans les mœurs, point de caractères. Je ne voyais que descriptions froides et allongées, que digressions aussi fréquentes qu'inutiles, qu'*épisodes* sans intérêt et toujours *mal amenés*; en un mot, je ne trouvais que des monstres à combattre, dont le moindre effrayait ma paresse et les faibles ressources de mon imagination.

[...] Je me suis rendu maître de mon sujet, j'en ai *arrangé* les différentes parties le plus raisonnablement qu'il m'a été possible; j'ai conservé les noms propres et je n'ai respecté le fond des choses qu'autant qu'il m'a paru ne point affaiblir l'intérêt²⁰.

(18) Nous ne nous préoccupons pas plus que Georges May de considérer si ces prétentions de vraisemblance se réalisent effectivement dans le roman, pour nous contenter d'étudier la façon dont les préfaces mettent en œuvre une rhétorique de défense et de légitimation du roman.

(19) Les préfaces que nous étudions dans cet article sont tirées des volumes de CH. ANGELET et J. HERMAN, *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, Louvain, Presses universitaires et

Saint-Etienne, Presses universitaires, vol. I: 1700-1750, par Jan Herman, 1999 (dorénavant: *Recueil I*) et vol. II: 1750-1800, par Christian Angelet, 2004 (dorénavant: *Recueil II*). Cette préface au *Prince turc. Nouvelle historique, galante et tragique*, Paris, 1724, de A. DE LA VIEUVILLE D'ORVILLE, comte de Vignacourt, est extraite du *Recueil I*, pp. 116 et 117.

(20) P.-F. GODARD DE BEAUCHAMPS, «Lettre de l'auteur à Monsieur de***», *Imitation du roman*

De même, dans sa préface aux *Mémoires de Madame la Marquise de Villene-mours* (1747), Mouhy se plaint de la difficulté de rendre cet agencement vraisemblable du récit:

Mais à peine ai-je eu mis la main à la plume que j'ai compris que rien n'est plus difficile que d'écrire en ce genre [de supposer une Histoire]. A chaque pas, j'étais arrêtée, tantôt par la nature des événements, un moment après, par la difficulté de les rendre vraisemblables et de les bien dénouer²¹.

Cette conception poétique des romanciers de la vraisemblance en fonction de la composition du récit mène à des conséquences extrêmes touchant le «réalisme» romanesque dont parle G. May, et qu'il qualifie de vraisemblable. La préface de l'éditeur du *Naufrage et aventures de M. Viaud* (1770) par exemple, affirme ouvertement l'*invraisemblance* du récit, et tourne habilement ce défaut à son avantage en le faisant fonctionner de preuve de véridicité. En effet, l'éditeur prévient les lecteurs qu'ils liront le récit des malheurs cruels auxquels a été exposé le héros, et atteste la véridicité de la relation à partir de son invraisemblance:

On conçoit à peine comment un homme a pu vivre dans une situation aussi terrible. C'est dans cette occasion qu'on peut dire que la vérité n'est pas vraisemblable²².

La dissociation opérée par Boileau entre le vrai et le vraisemblable²³ trouve ici son exploitation inverse, ce qui problématise en même temps l'assimilation mayenne de la vraisemblance et du 'vrai tel qu'il est'. En effet, la vraisemblance est tellement caractéristique de la fiction et de son éloignement du réel, que nombre de préfaces développent un raisonnement suivant lequel leur récit est vrai *parce qu'il n'est pas* vraisemblable. C'est l'argumentation très récurrente, comme celle à l'œuvre dans la préface ci-dessus, du type «si cette histoire était un roman, elle n'aurait pas tant de défauts (au niveau de la narration, du style ou du contenu)». Cette affirmation fort répandue dévoile que la fiction est toujours le résultat d'un travail de composition, de «vraisemblabilisation» d'une donnée incohérente ou imparfaite. L'histoire de M. Viaud n'est pas comme elle «devrait être» (elle n'est pas vraisemblable), donc elle est vraie. Raisonnement spécieux ou ironie, la question de la sincérité du raisonnement n'entre pas en compte ici, bien que la réitération massive de semblables assertions indiquerait l'artifice de l'enjeu. Toutefois, il a le mérite de dissocier vraisemblance et vérité pour rattacher l'*invraisemblance* au vrai et, ce faisant, de dissocier également la recherche du réalisme romanesque à une prétention à la vraisemblance. L'on pourrait objecter que le récit de M. Viaud relate un cas d'infortunes extrêmes, en ce qu'il appartient à la vogue des romans de voyage qui contiennent des scènes tels le cannibalisme. Cependant, le cas n'est pas limité aux récits de voyage. D'autres préfaces témoignent d'une même dissociation entre la vraisemblance et la réalité, et reconnaissent l'*invraisemblance* du récit qu'ils tentent de compenser en insistant sur la véridicité du récit. Ainsi, l'avant-texte du premier chapitre de *Suzette et Perrin*

grec de Théodore Prodromus, par M. de Beauchamps, s.l., 1746, dans *Recueil I*, pp. 138-139, nous soulignons.

(21) CH. DE FIEUX, CHEVALIER DE MOUHY, «Préface», *Les Mémoires de Madame la marquise de Villenemours, écrits par elle-même, et rédigés par Madame de Mouby*, La Haye, 1747, dans *Recueil I*, p. 189.

(22) J. DUBOIS-FONTANELLE, «Préface de l'éditeur», *Naufrage et aventures de M. Viaud*, Amsterdam, 1787, dans *Recueil II*, p. 187.

(23) «Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable» (BOILEAU, *L'Art poétique*, 1674, prés. par Sylvain MENANT, Paris, GF, 1998, chant III, v. 44).

(1778) annonce que le but du récit est de dépeindre «l'espèce humaine», bien que ce «naturel» de l'homme ne soit pas vraisemblable.

J'assure cependant que [cette histoire] est très véritable et que je l'écris d'après le récit des personnages mêmes, ou de ceux qui ont eu le malheur d'y jouer un rôle important. D'ailleurs, les choses qu'elle contient ne sauraient lui donner un air romanesque; on sera forcé de convenir qu'elle peint au naturel la fragilité de l'espèce humaine, qui s'arrête bien rarement une fois qu'elle s'est rendue coupable de quelques faiblesses. Cependant, ceux qui cherchent à se faire illusion sur leurs propres erreurs, peuvent croire tant qu'ils voudront que mon livre n'est qu'un tissu d'événements sans vraisemblance; ce n'est point eux que j'ai dessein de persuader et encore moins d'éclairer²⁴.

La tendance réaliste du roman dont parle G. May concerne précisément des récits tels que celui-ci, relatant la vie (infortunée) d'un homme «tel qu'il est»²⁵, dans le but de dépeindre l'homme «dans le vrai»²⁶. Cependant, ce «réalisme» romanesque n'implique pas nécessairement la vraisemblance du roman – même si les deux notions peuvent coïncider. Les catégories avec lesquelles G. May aborde le roman du XVIII^e siècle doivent donc être maniées avec prudence. La vraisemblance est une notion fluctuante au XVIII^e siècle, elle peut être recherchée par les romanciers pour des raisons d'ordre poétiques, mais peut aussi être défavorisée ouvertement, comme nous avons tenté de le montrer dans ce qui précède.

Le reproche éthique de l'immoralisme romanesque

L'esthétique réaliste du roman mène celui-ci à se heurter à un autre reproche, que G. May qualifie d'éthique.

Si, en effet, dès le début du siècle et de plus en plus régulièrement à partir de 1730 environ, les romanciers jugent bon d'avertir et de démontrer, dans des textes liminaires extérieurs aux romans eux-mêmes, que ceux-ci sont d'une utilité morale éminente, n'est-ce pas aussi parce qu'ils sont conscients, dans leurs romans, de prêter le flanc aux objections morales, en raison même du réalisme avec lequel ils peignent la morale et la psychologie de leurs personnages²⁷?

Le dilemme dans lequel serait pris le roman entre invraisemblance ou immoralisme repose sur l'assimilation de la vraisemblance au réalisme, là où la théorie classique des XVII^e et XVIII^e siècles, comme nous l'avons vu, les dissocie. Aux yeux de la critique littéraire, la réalité n'est pas seulement irrégulière et défectueuse, elle est aussi immorale. Cette idée est celle qu'observe à juste titre G. May. Toutefois l'idée d'opposer vraisemblance et morale ne nous semble pas tenable, car le classicisme ajoutait à la vraisemblance une dimension essentiellement morale. C'est ce que résume Aron Kibédi-Varga, dans sa distinction de plusieurs sortes de vraisemblance, dont un sens moral:

(24) P. NOUGARET, «L'exorde du roman», *Suzette et Perrin ou les dangers du libertinage*, Londres, 1778, dans *Recueil II*, p. 176.

(25) CRÉBILLON énonce dans sa préface *Egaréments du cœur et de l'esprit* (1736) que le roman doit être «le tableau de la vie humaine» (Paris, GF-Flammarion, 1985, p. 65): comme le note éga-

lement G. MAY, *op. cit.*, p. 110 e.s.

(26) MARQUIS D'ARGENS, *Lettres Juives* (1738), «Lettre XXXV», dans HENRI COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, tome II, Paris, Armand Colin, 1968, p. 108.

(27) MAY, *op. cit.*, p. 108.

Le premier sens est un sens *moral*; celui-ci prédomine dans un passage souvent cité de la *Préface de l'Adone du Marin*, dans lequel Chapelain cherche à définir le concept. L'histoire présente les événements 'non réglés', elle 'fait aussi bien prospérer les méchants que les bons', tandis que la poésie se sert de la vraisemblance, qui est un 'instrument pour acheminer l'homme à la vertu'. Le but moral de l'art est ainsi appuyé par des considérations d'ordre rhétorique; pour ajouter foi à une fable, pour qu'il y ait vraisemblance, il faut que les méchants soient punis et les bons récompensés²⁸.

Ce schéma fort répandu au XVII^e siècle du vice puni et de la vertu récompensée est également analysé par G. May comme une tentative du roman du XVIII^e siècle de parer à la critique éthique. Cependant, il ne saurait être question d'un «dilemme» entre vraisemblance et moralisme, puisque la vraisemblance est un principe étroitement corrélé à la morale dans la poétique classique, dont la réalité est souvent privée. Une fois de plus, nous butons sur la difficulté d'identifier le réalisme et la vraisemblance.

L'idée de l'utilité morale de la poésie caractérise le classicisme. Comme l'énonce très distinctement le père Rapin, le poète ne doit plaire au lecteur que dans le but de mieux pouvoir l'instruire:

Ce n'est mesme que pour estre utile, que la Poësie doit estre agreable: & le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter. Ainsi toute la Poësie quand elle est parfaite, doit estre par nécessité une leçon publique de bonnes mœurs pour instruire le peuple²⁹.

Ainsi, comme le note René Bray, si la théorie de la vraisemblance chez Aristote se rattache à celle de l'imitation de la nature, chez les théoriciens français du XVII^e siècle elle «trouve son fondement dans la fonction moralisatrice de la poésie»³⁰.

Georges May argumente que la critique morale du roman se lit à travers le topos préfaciel répandu selon lequel le roman a pour but de joindre l'utile à l'agréable. L'utile est identifié au moral et l'agréable au réalisme du roman: «si, en effet, l'utile est le moral et l'agréable le réaliste, le mélange risque fort de se comporter comme celui de l'huile et de l'eau»³¹, affirme le savant. Cependant, au cours du XVIII^e siècle, les romanciers s'affranchissent progressivement de l'emprise de l'utilité (morale ou autre) de la lecture, pour libérer subtilement le pôle divertissant de l'entreprise. Nous nous proposons dans ce qui suit d'examiner quelques exemples d'affirmations ouvertes de romanciers qui témoignent d'un partage grandissant entre le plaisir et l'instruction de la lecture, et l'assimilation subtile du premier aux dépens du second.

Dès le début du siècle, les romanciers témoignent d'un changement de goût des lecteurs qui délaissent de plus en plus les longs romans héroïques du Grand Siècle au profit d'histoires plus courtes, qui, selon le préfacier de *Hiéron, Roi de Syracuse* (1707), sont plus faciles à lire:

Quoique les Romans ne soient plus à la mode, on est quelquefois obligé d'en faire. Et il se trouve toujours des gens qui les lisent. Le goût du siècle n'est plus pour les gros volumes, qui ne laissent pas d'ennuyer quoiqu'ils soient semés de mille beautés. On n'aime aujourd'hui que les choses aisées³².

(28) *Ibid.*, p. 38.

(29) *Réflexions sur la Poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des Poètes anciens & modernes*, Paris, François Muguet, 1674, X, pp. 20-21.

(30) R. BRAY, *La Formation de la doctrine classique en France*, Nizet, 1951, p. 206.

(31) MAY, *op. cit.*, p. 108.

(32) MADEMOISELLE DE LA ROCHE-GUILHEM, «Préface», *Hiéron, Roi de Syracuse*, dans *Dernières œuvres de mademoiselle La Roche-Guilhem contenant plusieurs histoires galantes*, Amsterdam, 1707, dans *Recueil I*, p. 58.

L'affirmation selon laquelle le lecteur trouve plus de plaisir à lire des choses «aisées» sera réitérée tout au long du XVIII^e siècle. Le préfacier de *Jeannette Seconde* (1744), renchérira que «des bagatelles ingénieuses, des riens narrés avec esprit et légèreté trouvent plus de lecteurs que des écrits chargés de morale et de sciences»³³.

La lecture du divertissement semble s'opposer aux écrits «utiles». Comme l'avoue ouvertement le marquis d'Argens, les romans ne sont pas «sérieux»: ils sont «faits uniquement pour plaire»³⁴. Le domaine romanesque se dessine comme indépendant de celui de la morale et de la science, qui se profilent comme un champ du savoir distinct, en l'occurrence, celui du sérieux. De façon ironique, Laurent Bordelon confirme lui aussi que le roman veut plaire au lecteur:

Nous sommes dans un siècle si éclairé qu'on ne lit que pour s'amuser; on n'a plus besoin de s'instruire³⁵.

Ces affirmations sont néanmoins à lire à la lumière d'un climat général hostile à la lecture de romans, qui régnait depuis le XVII^e siècle. Aussi l'insistance des romanciers sur la dimension «utile» de leurs romans est-elle omniprésente. Mais, dans ce siècle où l'ironie est partout, nombre de romanciers tournent en dérision le topos de l'utilité (morale ou autre) de leur livre, et ce faisant, témoignent d'un affranchissement progressif du *delectare* par rapport au *docere*³⁶.

L'étude monumentale de la situation littéraire du XVIII^e siècle de Georges May est une systématisation claire et quasi complète de ce champ vaste et hétérogène. La documentation riche et élaborée de cette recherche l'érige comme ouvrage de référence insurmontable. Les prémisses de la conception du roman restent néanmoins sujettes à caution, en ce que le raisonnement de G. May repose sur une lecture 'moderne' du terme de «vraisemblance» qui, une fois réanalysé à la lumière de la conception contemporaine de la notion, problématise l'idée du «dilemme» plus qu'il ne la conforte.

NATHALIE KREMER

(33) Ouvrage de P. A. GAILLARD DE LA BATAILLE, *Jeannette Seconde ou la nouvelle paysanne parvenue*. Par M. G^{***} de la Bataille, Amsterdam, 1744, dans *Recueil I*, p. 248.

(34) J.-B. DE BOYER, MARQUIS D'ARGENS, «Préface», *Enchaînements de l'amour et de la fortune, ou les Mémoires du marquis de Vaudreville*, par Monsieur le marquis d'Argens, La Haye, 1736, dans *Recueil I*, p. 197.

(35) L. BORDELON, «Avertissement au libraire»,

Les Solitaires en belle humeur, Paris, 1722, dans *Recueil I*, p. 75.

(36) Pour une analyse plus poussée de l'ambiguïté du terme «plaisir» au XVIII^e siècle, nous nous permettons de renvoyer à notre article «Goût du siècle et plaisir de la lecture au XVIII^e siècle. La préface de roman comme discours légitimant», in: *Studies on Voltaire and Eighteenth Century* 7 (2004), pp. 69-81.