



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 5, Mai-Juin 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.7073>

Roman & réel aux XVII^e & XVIII^e siècles : un problème d'histoire littéraire

François-Ronan Dubois

Nicholas D. Paige, *Before Fiction : the Ancien Régime of the Novel*,
Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2011, 312 p.,
EAN 9780812243550.



Pour citer cet article

François-Ronan Dubois, « Roman & réel aux XVII^e & XVIII^e siècles : un problème d'histoire littéraire », *Acta fabula*, vol. 13, n° 5, Notes de lecture, Mai-Juin 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7073.php>, article mis en ligne le 06 Mai 2012, consulté le 18 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.7073

Roman & réel aux XVII^e & XVIII^e siècles : un problème d'histoire littéraire

François-Ronan Dubois

Organisé durant l'année 2012 au département de philosophie de l'Université de Toulouse-Le Mirail, le séminaire « Emma, c'est nous : penser l'expérience de lecture » se proposait d'explorer, à travers le bovarysme, l'identification affective du lecteur au personnage de roman, à Emma Bovary par exemple. Car enfin, Emma est un être de papier, un personnage, et le lecteur, lui, est un être de chair, pris dans les détermnités indescriptibles du réel. Quel élève n'a pas entendu au cours de sa scolarité qu'il ne fallait pas traiter les personnages comme des personnes et que la fiction, aussi convaincante soit-elle, n'est pas la réalité ?

Dans une séance de ce séminaire intitulée « L'efficace du roman chez Rousseau : *La Nouvelle Héloïse* » (26 avril 2012), Vincent Gray envisageait d'enrichir ces interrogations en détaillant le projet poétique et éthique de l'écrivain. Moi-même, dans la séance « La réception de *La Princesse de Clèves* : les lecteurs du *Mercur Galant* et les lycéens de *Nous, Princesses de Clèves* » (14 juin 2012), je propose de confronter deux identifications opposées à travers les âges. Qu'il soit un être de papier ou non, le personnage romanesque, et singulièrement le héros de roman, demeure quelque chose comme une personne en laquelle le lecteur peut se reconnaître et cette reconnaissance n'est pas sans être prévue et exploitée par l'écrivain.

La chose est entendue. Ce qui pose problème, ce n'est peut-être pas précisément le lien qui existe entre le personnage et son lecteur, mais entre le personnage et son référent. Françoise Lavocat, il y a tout juste deux ans, dans un article intitulé « Mimesis, fiction, paradoxes » (*Methodos* 10, 2010), soulignait ce trouble. La fiction, rappelait-elle, est « indifférente au critère de vérité » (§20) ; ce qui rend un personnage satisfaisant, de ce point de vue, c'est sa cohérence. Possible, le personnage permet au lecteur de s'identifier. Tout ceci serait bel et bon s'il n'y avait « ces fictions paradoxales [qui] relèvent d'une esthétique éloignée de la *mimesis* au sens néo-aristotélicien et bientôt classique du terme » (§49).

Peut-être la solution se trouve-t-elle alors dans l'histoire littéraire et il est possible qu'il faille s'essayer à faire une histoire de la fiction, dont il faut remarquer, suggère d'abord Nicholas Paige, qu'elle recoupe l'histoire du réalisme telle qu'elle est conçue

par Auerbach dans *Mimesis*. La fiction serait donc une entreprise mimétique telle que le texte substitue au réel un autre réel, tout aussi (si ce n'est plus) crédible que le premier ; et la fiction cesse de fonctionner à plein régime quand le soupçon sarrautien s'installe de la réalité de ce nouveau réel, ouvrant la voie à un nouveau roman à la fois plus exactement réel et moins réaliste, parce que moins illusionniste.

Admettons que la fiction meurt au milieu du vingtième siècle, entre en crise tout du moins. Peut-être le dix-neuvième siècle annonce-t-il cette crise, peut-être le détail flaubertien est-il déjà quelque chose des *Gommes*. Mais le dix-neuvième siècle, qui l'annonçait ? Quelles ont été, dans les siècles précédents, les étapes pour la naissance de cet âge d'or de la fiction ?

Une certaine idée de l'histoire littéraire

Ce sont précisément ces questions auxquelles N. Paige se refuse à répondre. L'entreprise théorique de l'auteur s'accompagne en effet du geste méthodologique majeur que constitue la remise en cause d'une orientation de l'histoire littéraire. L'histoire littéraire est une affaire moins de destination, affirme N. Paige, que de contexte et c'est toujours s'exposer à commettre des erreurs et des approximations que de chercher dans des états passés les signes d'états futurs, qui peuvent leur être entièrement étrangers :

Nous nous représentons les grands romans du passé comme un archipel relié au continent du présent, alors qu'ils ne sont peut-être qu'une série de lieux accueillant notre perception de schémas, de schémas que nous concevons à partir de notre connaissance de ce qui est à venir. (p. 25, je traduis ainsi que les citations suivantes)

Ou plutôt qu'une remise en cause de l'histoire littéraire toute entière, peut-être faut-il songer à remettre en cause l'histoire de la fiction, telle qu'elle s'est écrite. Après tout, comme le souligne N. Paige, il n'est pas impossible de faire une histoire du sonnet ou du roman policier ; dans le roman policier, l'on peut encore écrire l'histoire du rôle narratif de la preuve.

C'est à partir de l'analyse de cette preuve par Franco Moretti en 2005, dans *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for Literary History* que N. Paige construit son propre modèle d'histoire littéraire. Si Franco Moretti peut s'essayer à une histoire de la preuve au sein des romans policiers, c'est en tant que la preuve est une pratique, c'est-à-dire un ressort narratif partagé par plusieurs auteurs et dont l'émergence n'est pas trop antérieure à l'époque de son plus grand usage. En d'autres termes, l'histoire littéraire doit accumuler suffisamment de données pour appuyer son

discours et ne saurait se contenter de quelques exemples frappants, très éloignés dans le passé, pour déterminer la date de naissance de tel ou tel phénomène :

Les efforts de Davis, Foley et Gallagher pour donner à la fiction une histoire ont un but conceptuel bien défini. À savoir, que la manière dont on écrit des romans vient de la manière dont on pense ; c'est parce que la manière dont on pense change que le roman change. Le processus peut être rendu réciproque sans changer la méthode : la nouvelle reflète un changement de la pensée qu'elle favorise et approfondit. Quoi qu'il en soit, l'histoire de la fiction doit être construite à partir d'un petit nombre d'œuvres qui témoigne d'une transformation conceptuelle sous-jacente. Et c'est ici que l'histoire littéraire est généralement comprise. (p. 24)

En d'autres termes, il y a à la fois un problème de principe, celui de la finalité de l'histoire, et un problème de méthode, celui de la constitution du corpus. Considérer que l'histoire du roman mène nécessairement au réalisme balzacien et que cette histoire peut être écrite à partir d'une poignée de grands romans de la littérature française ou britannique conduit non seulement à mal comprendre cette histoire, mais à mal comprendre ces romans eux-mêmes, que l'on manipule en fonction d'une conclusion inadéquate. Plutôt que des exemples isolés dont il est trop commode de supposer qu'ils représentent un mouvement de fond, l'historien de la littérature doit donc s'attacher à décrire des régimes :

Qu'est-ce alors qu'un régime littéraire ? Une pratique dominante, qui se modifie au cours du temps et correspond à ce qu'un certain nombre de personnes désirent que la littérature fasse. (p. 31)

Le terme ne doit pas être confondu avec les « paradigmes » khuniens et les « épistèmes » de Foucault, avec des manières de penser ou des modes de production du savoir qui basculent. À vrai dire, c'est le vocabulaire commun du basculement qui est hors de propos, parce qu'il nous contraint à penser le changement culturel sur le mode d'une tectonique des plaques soudaine et imprévisible. Les régimes changent en effet, et il est possible (mais non nécessaire) que le changement soit abrupt. Cela n'implique pas cependant que l'intelligence humaine fasse un bond, seulement que les comportements littéraires se modifient — pour parler de façon générale. (p. 26)

L'inflexion pourrait bien ne pas paraître très considérable, mais c'est justement parce qu'elle est inoffensive (« toothless », dit N. Paige) qu'elle est considérable. Le rejet de la méthodologie historiographique de Kuhn et Foucault n'est pas ici innocent. Cette méthodologie en effet n'implique pas seulement une certaine conception de la temporalité de l'histoire intellectuelle, à sauts et à gambades, elle a également pour ambition de découvrir sous les textes une idéologie, une « manière de penser » ou un « mode de production du savoir », c'est-à-dire de faire de l'histoire littéraire, comme Davis, Foley et Gallagher, une histoire de l'esprit humain.

Écarter ce vocabulaire et cette temporalité, c'est donc écarter également cette ambition. Ce geste participe de la méfiance de l'auteur pour une certaine posture de l'historien de la littérature, porté aux théories plutôt qu'aux faits textuels, qui le conduit à parler souvent de tout autre chose que de littérature :

Rarement satisfaits par les influences démontrables ou en quête d'un moyen de les insérer dans quelque chose de plus vaste, les partisans des études culturelles affirment explicitement quelque chose de l'ordre d'une « sympathie occulte » entre des manifestations culturelles par ailleurs disparates. Sans aucun doute, si nous demeurons suffisamment vague dans notre définition de ce que la fiction « est », alors certainement, nous allons pouvoir remarquer des ressemblances évocatrices avec n'importe quel nombre d'autres phénomènes culturels. Mais il y a là preuve non d'un lien mais de la propension humaine à repérer des schémas, à croire que les îlots de données sont sous-tendus par un substrat conceptuel ou logique commun. Je suis aussi intrigué que tout un chacun par les coïncidences ; [...] néanmoins, la présente étude résiste simplement à la tentation de lier la fiction avec la philosophie, la science, l'économie, le droit, etc. (p. 32)

La faiblesse conceptuelle de la définition du régime littéraire tend donc à écarter le risque de surinterprétation historiographique. En se tenant aux niveaux des pratiques plutôt que des idéologies, l'historien de la littérature s'assure d'observer les faits et non ses propres conclusions. Cette précaution méthodologique a naturellement deux conséquences : elle écarte d'un côté toutes les analyses issues des études culturelles et de l'autre toutes les commentaires philosophiques et techniques qui concernent la vérité et l'existence. Un temps convoqué, Frege est rapidement délaissé.

Naturellement, ainsi disposé, l'historien de la littérature s'affronte à une difficulté majeure. Comment rendre compte des régimes, si les régimes sont des pratiques qui concernent un nombre considérable de personnes ? L'entreprise est titanesque. Mais à vrai dire, telle n'est pas la préoccupation de N. Paige. Dans la mesure où le dessein de l'auteur est de prouver que l'histoire de la fiction ne saurait annexer aisément les grands romans d'Ancien Régime, son but est de réfuter plutôt que de prouver : il lui suffit donc d'analyser ces romans pour mettre en évidence leur statut de contre-exemple :

Les textes montrent clairement qu'en dehors de certains effets de surface, rien ne se passe, c'est-à-dire que la fiction n'est pas en train de naître. Peut-être l'est-elle ailleurs (j'en doute), mais pas dans les textes que j'ai choisis. Si nous voulons savoir de quelle manière la fiction en est venue à dominer le roman, alors nous devons étudier l'extension de ces procédés. Cela exigerait, de toute évidence, une étude très différente, une étude dans laquelle les œuvres individuelles exceptionnelles s'effaceraient à l'arrière-plan. *Before Fiction* n'est que prolégomènes à une histoire future qui, un jour, offrira peut-être une idée plus adéquate de la succession et compétition des diverses formes prises par le roman. (p. 33)

Le projet de N. Paige tel qu'il se réalise dans *Before Fiction* est donc une contextualisation à valeur de contre-exemple de six grandes œuvres qui, ordinairement, servent de points de repère dans l'histoire de la naissance de la fiction : *La Princesse de Clèves* (Lafayette), *La Fausse Clélie* (Subligny), *Les Egarements du cœur et de l'esprit* (Crébillon), *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (Rousseau), *La Religieuse* (Diderot) et *Le Diable amoureux* (Cazotte).

Les régimes du roman avant la fiction

Au régime fictionnel, N. Paige propose de substituer d'autres régimes romanesques, plus à même de rendre compte du rapport, dans la pratique des écrivains et de leurs lecteurs, entre le texte romanesque et le réel : le régime aristotélien et le régime pseudo-factuel. Ces régimes se distinguent par la manière dont les lecteurs conçoivent *a priori* l'existence du personnage romanesque en dehors du texte lui-même, mais ils se rejoignent dans la supposition (de bonne foi ou non) de cette existence. Dans un régime ou dans l'autre, le personnage romanesque n'est jamais qu'un personnage de roman.

Le régime aristotélien naît naturellement de la lecture et de la discussion, à partir de la Renaissance et tout au long de l'époque classique, de la *Poétique* du philosophe macédonien. Cette lecture affirme la complémentarité de l'histoire et de la littérature ; c'est en effet dans l'histoire que le poète doit chercher le matériel de son œuvre. La différence entre l'histoire et la littérature réside dans la quantité d'informations dont on dispose, indépendamment de la narration finalement produite, sur le sujet en question ; en d'autres termes, l'historien manipule des sources nombreuses, tandis que le poète compose un ouvrage à partir de quelques indications :

Le traité d'Aristote ne faisait pas de l'histoire et de la littérature deux pôles opposés, ceux, comme les modernes aimeraient peut-être le dire, des faits et de la fiction. Au contraire, la littérature était ce que les poètes faisaient des vides de l'histoire. (p. 27)

Ce n'est pas parce qu'au lecteur moderne les aventures de la Guerre de Troie se présentent comme des éléments de mythologie qu'elles ne constituent pas, au moins en principe, pour l'écrivain qui compose à partir d'elles et les lecteurs qui le lisent une histoire particulièrement lointaine, dont les sources manquent.

Il n'y a donc pas une différence fondamentale, de ce point de vue, entre la tragédie grecque et la nouvelle historique telle qu'elle se pratique dans la seconde moitié du dix-septième siècle, en France. L'une comme l'autre vient combler un manque. *La*

Princesse de Montpensier, par exemple, éclaire une vie par ailleurs obscure, de la même façon que *Dom Carlos* révèle les dessous d'une affaire publique. Bien entendu, comme le souligne par exemple Racine dans sa préface à *Iphigénie*, cette pratique conduit parfois à inventer des personnages, mais cela ne remet pas en cause le fonctionnement du régime. Que Chabannes ait ou non existé, ce qui compte, c'est que la Princesse de Montpensier, elle, soit réelle.

Comme le remarquait Elliot Barky dans un article de 1992 intitulé « Plato and the Politics of Aristotle's *Poetics* » (*The Review of Politics*, 54.4), le discours aristotélicien sur les arts, à l'inverse du discours platonicien, est un discours éthique et non esthétique : c'est parce que la littérature est censée produire un certain effet qu'il faut que ses personnages soient historiquement attestés. N. Paige rappelle ainsi les éléments suivants :

Pour les théoriciens de la Renaissance italienne comme pour ceux de la France classique, les émotions que le public trouvait dans les livres et les pièces reposaient sur la réalité historique de leurs héros, dont l'émotion était d'une certaine manière véhiculée par le poète avant d'être transportées vers l'acteur ou le personnage et, finalement, vers les spectateurs ou les lecteurs. (p. 47)

En d'autres termes, un personnage non-historique n'intéresse pas. Or, si l'œuvre échoue dans son entreprise pathétique, elle échoue nécessairement dans son entreprise éthique, si bien que toute littérature qui ne prendrait pas naissance dans les vides de l'histoire ne pourrait mener à l'édification, qui est le rôle que lui réserve le régime aristotélicien.

Les motivations du paradigme pseudo-factuel ne sont pas différentes : il faut agir sur le lecteur pour provoquer une modification de sa conscience et le pathétique est lié à l'éthique. L'exemple canonique, dès le dix-huitième siècle, de cette entreprise est bien entendu la *Clarissa* de Richardson, auquel Diderot consacre un *Eloge*. Formellement cependant, le roman pseudo-factuel est très différent du roman aristotélicien.

La différence fondamentale réside dans les personnages qui sont l'objet du récit. Ils n'ont aucune existence textuelle en dehors de l'œuvre. Si l'écrivain du régime aristotélicien peut toujours citer au moins quelques lignes dans un obscur historiographe de l'Antiquité pour justifier la réalité historique de son sujet, l'écrivain du régime pseudo-factuel ne peut pas soutenir ainsi ses préfaces. Le roman pseudo-factuel doit alors résoudre une difficulté majeure : son personnage doit *a priori* avoir une existence indépendante du texte qui le supporte, mais ce texte est la seule chose qui prouve cette existence.

La solution est bien connue : les armoires normandes. Formellement, le roman pseudo-factuel se présente comme une collection de lettres, comme des mémoires

ou un journal intime. Bien entendu, l'auteur de ces textes peut fort bien ne jouer qu'un rôle mineur dans l'intrigue : ainsi l'abbé de la Tour, dans *Trois femmes d'Isabelle de Charrière* n'est-il que le témoin occasionnel des principaux événements du roman. Ce qui importe, c'est que le dispositif textuel assure l'authenticité du texte.

Comme l'analyse du courrier que les lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* adressent à Rousseau l'atteste, cette authenticité est reçue avec plus ou moins de crédulité. À vrai dire, « l'ironie coutumière de la posture pseudo-factuelle » (p. 141) ne laisse guère le loisir aux lecteurs de s'abuser pleinement, aussi l'illusion ne repose-t-elle pas entièrement sur ces déclarations préliminaires, qui d'ailleurs peuvent être entièrement absentes.

Cette absence occasionnelle illustre le fonctionnement du régime en tant qu'il est une pratique partagée. Puisque les lecteurs sont habitués aux déclarations d'auteurs sous forme d'éditeurs et aux manuscrits trouvés dans de vieux coffres, ils sont portés à ajouter ces déclarations aux textes où elles manquent, de sorte que toute collection de lettres peut naturellement s'inscrire dans le mode pseudo-factuel. Ainsi les grandes œuvres qui nous paraissent subvertir entièrement un mode littéraire donné peuvent-elles s'inscrire précisément dans ce mode, tant que les lecteurs ne ressentent pas qu'elles procèdent d'une pratique différente.

Selon N. Paige, il importe de comprendre les particularités des grands romans qui attirent l'attention de l'histoire littéraire moins au regard de ce qu'ils sont supposés annoncer (la fiction) qu'à celui du régime auquel ils appartiennent et avec les codes duquel ils interagissent. C'est parce que *La Princesse de Clèves* manipule le régime aristotélien qu'elle importe historiquement ; c'est parce que *La Religieuse* semble prendre au sérieux l'ironie pseudo-factuelle qu'elle est l'exact opposé de ce que la postérité a construit pour elle.

Exemple d'étude de cas : « La Princesse Impossible (Lafayette) »

Pierre Malandain, dans son ouvrage *La Princesse de Clèves, Madame de La Fayette*, remarquait que *La Princesse de Clèves* était un « talisman [...], un repère commode » (p. 112) de l'histoire littéraire française : parangon de la nouvelle historique, premier roman d'analyse, premier texte véritablement psychologique de notre littérature, date de naissance du roman moderne. Les récentes polémiques politiques autour de l'œuvre ont permis de réactiver ces discours et de mesurer leur prégnance dans la culture universitaire. Nous sommes plusieurs déjà à remettre en

question cette histoire paisiblement déroulée et l'on pourra se reporter à l'analyse de Camille Esmein dans « Le tournant historique comme construction théorique : l'exemple du "tournant" de 1660 dans l'histoire du roman » (*Fabula-LHT (Littérature, Histoire, Théorie)*, 0, 2005).

N. Paige ajoute à ces attaques répétées. Le constat de départ est simple : si *La Princesse de Clèves* est l'acte de naissance de la fiction romanesque, que diable a-t-il bien pu se passer entre 1678 et *Le Père Goriot* ?

Après tout, ce n'est pas comme si le roman français du siècle qui sépare Lafayette de Balzac ressemblait en quelque manière que ce fût à *La Princesse de Clèves*. Au contraire, à l'exception de quelques cas, il ressemble beaucoup à son homologue d'outre-Manche : il est dominé par les formes pseudo-factuelles du roman-mémoire et du roman épistolaire. Ce roman n'a pas changé le roman : le récit à la troisième personne de protagonistes ouvertement fictionnels dans un contexte historique et géographique bien défini n'est pas pour demain. Lafayette a inventé sa princesse, mais elle n'a pas inventé la fiction moderne, parce *La Princesse de Clèves* ne devient une fiction que dans le rétroviseur de l'histoire littéraire. Le roman fut bien plutôt une manipulation isolée de conventions et de pratiques locales bien installées, une manipulation qui ne changea rien du tout. (p. 35-36)

La Princesse de Clèves constitue donc pour N. Paige un terrain de choix, dans la mesure où elle est à la fois au cœur de notre histoire littéraire et d'un débat d'époque. Or, les raisonnements développés par Valincour dans les *Lettres à la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves* montrent très clairement que le roman peut être discuté dans les termes du régime aristotélicien, de la même façon que la campagne de presse du *Mercure Galant*, dans les années 1678, atteste la réceptivité des lecteurs.

Que Valincour discute et critique le roman, qu'il y retranche ceci ou cela, ne change rien à l'affaire. Il faut et il suffit que cette discussion soit possible, c'est-à-dire que le roman ne paraisse pas au théoricien du régime aristotélicien comme une chose absolument étrangère, mais bien comme une matière de dissertation, pour que ce roman n'appartienne pas nécessairement au régime encore inexistant de la fiction.

Au lieu d'être quelqu'un de qui *La Princesse de Clèves* doit être sauvée, Valincour a peut-être été précisément le type de lecteurs que Lafayette a voulu : quelqu'un qui suivrait les fils grossiers de l'histoire jusqu'à ce qu'ils lui restent dans la main. (p. 42)

En d'autres termes, ce n'est pas parce que Valincour affirme qu'il y a un problème dans *La Princesse de Clèves* qu'il faut supposer qu'il ait tort. Ce n'est pas insulté au roman que de soutenir qu'il appartient à un régime littéraire sans le réaliser

parfaitement et critiquer Valincour, c'est peut-être critiquer le pouvoir subversif, du point de vue de la technique littéraire, de l'œuvre admirée.

N. Paige nous incite à adopter la posture du lecteur de régime aristotélicien devant *La Princesse de Clèves*. Avec les premières pages, nous sommes en terrain familier : c'est à une nouvelle historique que nous allons avoir affaire et certainement la Princesse de Clèves est quelque personnage de cette cour que l'on nous décrit, mais dont les chroniques du temps passé n'ont pas dit beaucoup de choses. Heureusement, l'auteur va remplir ces vides. Mais enfin, plus nous lisons, plus nous nous rendons compte que cette présence est remarquable, et en vérité il est bien étonnant que nous n'en ayons pas entendu plus parler. Puisque le roman nous affirme en finissant qu'elle laissa « des exemples de vertu inimitables », à nous de nous instruire. C'est une chance que le roman nous donne tant d'informations généalogiques pour retrouver notre Princesse. Nous n'avons plus qu'à les suivre dans les sources que l'auteur copie fidèlement — jusqu'à nous rendre compte que la Princesse occupe une place impossible.

L'invention en tant que telle peut s'accommoder de la poétique aristotélicienne ; les personnages qui auraient pu exister sont certes moins intéressants que les personnages réels, mais ils baignent malgré tout dans la douce lueur de la réalité. La Princesse est inventée d'une manière différente. Il n'y a qu'elle dont on puisse démontrer qu'elle ne peut pas avoir existé, puisque sa place, comme nous le montre Valincour, est déjà occupée. (p. 42-43)

Cette spécificité historique et théorique de la Princesse de Clèves ne peut être décrite qu'à partir de l'analyse du régime aristotélicien. Aux yeux du régime fictionnel en effet, ce personnage est un exemple précoce mais en aucune manière un cas particulier. L'historiographie finaliste entrave donc la bonne description formelle des œuvres et cette erreur peut conduire à des déconvenues interprétatives. A l'inverse, cerner la particularité contrefactuelle de la Princesse ouvre de nouvelles perspectives :

Que Lafayette joue avec les sources historiques commence à prendre tout son sens : la contre-factualité de son héroïne empêche de lire son roman comme les personnages de ce roman se « lisent » les uns les autres. Alors que ces personnages s'abandonnent aux ragots qui rapportent toujours les récits au monde réel, les lecteurs réels de Lafayette sont détournés d'un tel mode de lecture. Seule une héroïne impossible, commodément placée dans le passé, pouvait empêcher les lecteurs de Lafayette de s'impliquer dans cette culture du ragot qui apporte malheur et mort à ses personnages. (p. 46)

Le mode d'identification exigé par un semblable roman est alors très différent de celui ordinairement prévu par le régime aristotélicien. Alors que le régime aristotélicien lie le personnage à son existence historique *a priori*, c'est-à-dire fait du

personnage un exemple (bon ou mauvais), le roman contre-factuel fait du lecteur le représentant du personnage, comme en témoignent les réactions publiées dans le *Mercure Galant* : « l'identification avec l'héroïne remplace l'identification de son référent historique » (p. 53).

Cette subversion du régime aristotélicien est exceptionnelle et N. Paige insiste pour que l'on mesure le sens de ce terme. Exceptionnelle, c'est-à-dire isolée. Or, un « hapax » (p. 36) ne peut pas être le signe d'un courant sous-jacent : *La Princesse de Cèves* restera inimitable, à la marge du régime aristotélicien, sans constituer une pratique nouvelle qui serait le début du régime fictionnel.

Conclusion : l'histoire littéraire est une histoire de la littérature

L'ouvrage de Nicholas Paige brille indubitablement par ses études de cas, que les spécialistes de chaque auteur consulteront avec intérêt. Mais au-delà de ces interprétations particulières, au-delà même de l'apport théorique et historique considérable à l'étude de la fiction, même si cet apport consiste à ôter beaucoup à son empire, *Before Fiction* présente un indéniable intérêt méthodologique pour la nouvelle histoire littéraire.

Les apports de la contextualisation y sont sensibles : il faut envisager les œuvres au sein de leur contexte théorique, critique et littéraire immédiat plutôt qu'à l'aune de catégories futures qui, par définition, n'existent pas encore. Mais le finalisme historiographique n'est pas, pour N. Paige, le seul ennemi à abattre. Il manque aussi à l'histoire littéraire une certaine humilité, celle de parler de la littérature en tant qu'elle est une collection de textes.

Mes préoccupations intralittéraires n'impliquent pas que je considère que la littérature soit autonome ou absolue, dans le sens moderne. Après tout, le fait que les écrivains de l'époque dont je m'occupe aient conféré à la littérature des pouvoirs moraux et émotionnels indique quelque chose de très éloigné de l'autonomie esthétique (l'art pour l'art), du désintéressement (l'art est pour l'esprit non pour les sens) ou de l'autoréférentialité (le *medium* est le message). Les formes littéraires sont donc un problème *morphologique* et non esthétique. Si nous cessons de demander ce dont le roman est le « signe », un champ de questions intéressantes et presque inédites s'ouvre à nous, des questions qui ont peu à voir avec ces vieilles études qui se contentaient de regrouper les romans dans des sous-genres et des écoles aux limites floues. (p. 32)

Par quels moyens tel texte littéraire produit tel effet sur ses premiers lecteurs ? Voilà la question méthodologique qui pourrait orienter le travail de N. Paige. Chez

Crébillon, c'est un usage inédit du discours intérieur ; chez Diderot, l'élaboration d'un encadrement pseudo-factuel authentique. C'est par le texte que l'histoire littéraire se fait, car « il n'y a rien qui soit de la fiction, en dehors des romans fictionnels. » (p. 206)

PLAN

- Une certaine idée de l'histoire littéraire
- Les régimes du roman avant la fiction
- Exemple d'étude de cas : « La Princesse Impossible (Lafayette) »
- Conclusion : l'histoire littéraire est une histoire de la littérature

AUTEUR

François-Ronan Dubois

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : francoisronandubois@gmail.com