

QUELQUES ASPECTS DU ROMAN COMIQUE DU XVII-e SIÈCLE

POINTS DE REPÈRE POUR SERVIR À UNE ÉTUDE SUR LE ROMAN

Ce serait aujourd'hui un truisme de constater que l'image de la littérature du XVII-e siècle ne se présente point à nos yeux avec l'ordre, l'harmonie et l'homogénéité d'une oeuvre classique. Tout au contraire, les dernières recherches contribuent à rendre cette image de plus en plus complexe et multi-forme. „Nous ne comprenons guère cette époque — écrit un des plus éminents connaisseurs du XVII-e siècle, Antoine Adam — si nous n'avons pas dans l'esprit l'existence, à travers tout le siècle, de deux littératures juxtaposées, ou plus exactement, superposées”¹. D'un côté, la littérature officielle, régulière, savante, inspirée des modèles antiques et des préceptes de l'Académie; de l'autre — tout un monde d'oeuvres de second et de troisième ordre, payant leur indépendance par les imperfections de la forme que la théorie classique n'a pas ciselée, mais gardant en revanche beaucoup d'idées originales et curieuses, que la même théorie n'a pas réduites au silence. Les rapports entre ces „deux littératures”, leurs influences réciproques, leurs conflits ouverts ou latents, constituent un des plus intéressants problèmes que l'histoire littéraire du „grand siècle” puisse nous offrir.

Le roman occupe dans cette „Fronde littéraire” (l'expression est de Brunetière) une place considérable. Il l'occupe sous ses deux formes principales: le roman héroïque et le roman comique. La distinction a été établie par les contemporains, et, en dépit de toutes les affinités qui peuvent exister entre les deux

¹ A. Adam, *Préface aux Romanciers du XVII-e siècle*, Paris 1959, p. 8.

genres dans tel ou tel livre, ses critères se dessinent assez clairement. Le roman héroïque entend émouvoir, et il le fait par la description des amours nobles et des aventures fabuleuses; le roman comique entend faire rire, et, à côté des procédés parodiques ou burlesques, il peut atteindre ce but en décrivant „les laideurs de la vie contemporaine, les passions brutales et honteuses, ou tout simplement les aspects pittoresques de la réalité quotidienne”².

Ce dernier fait mérite d'être souligné. Il a été la cause de l'intérêt que certains romans comiques ont éveillé au XIX-e siècle, à l'époque de la formation de la doctrine réaliste. Les adeptes de la nouvelle école ont découvert alors leurs prédécesseurs dans ces écrivains qui, au lieu de chercher leurs sujets dans l'antiquité, les cherchaient autour d'eux, et qui ne nommaient point leurs héros Clélie ou Artamène, mais procureur Vollichon, conseiller La Garouffière ou bien avocat Ragotin. Dans leur enthousiasme les admirateurs du roman comique l'appréciaient souvent au-dessus de ses valeurs littéraires, ce qui naturellement a provoqué de vives controverses. Le problème a été surtout discuté vers la fin du XIX-e siècle et au début du XX-e; puis l'intérêt diminua, et le roman comique ne fut plus qu'un petit chapitre dans les ouvrages synthétiques consacrés à la littérature du XVII-e siècle. Il ne semble pourtant pas que ce soit là un chapitre fermé, qui n'offre plus de problèmes à la discussion.

Parmi ces problèmes un des plus intéressants est celui du nom appliqué aux romans dont nous parlons. Au XIX-e siècle, s'appuyant sur les discussions littéraires d'alors, on les a nommés „réalistes”. Plusieurs critiques se servent de cette dénomination: nous la trouvons chez Bourget, Brunetière, Koerting, Reynier, jusqu'aux ouvrages les plus récents, comme celui de Bray. René Dumesnil, dans sa monographie, cite les romanciers comiques comme ancêtres du réalisme du XIX-e siècle, les mettant dans la même lignée littéraire que vont prolonger plus tard Lesage, Marivaux, Laclos, Stendhal et Balzac³. Pourtant

² A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-e siècle*, v. I, Paris 1949, Domat Montchrétien, p. 135.

³ R. Dumesnil, *Le réalisme et le naturalisme*, Paris, del Duca de Gigord, 1955, p. 12.

déjà au XIX-e siècle cette façon de concevoir le problème a rencontré des adversaires ⁴. Si par le mot „réalisme", disaient-ils, l'on entend la peinture de certains détails de la vie réelle, on ne peut pas le restreindre aux romans comiques seuls; cette peinture se retrouve parfois aussi dans les romans sentimentaux, en dépit de toutes leurs invraisemblances et idéalizations. Si, d'autre part on veut entendre par ce mot une doctrine littéraire consciente on risque de tomber dans une autre erreur: celle de „confondre ces oeuvres anciennes avec celles d'un Duranty ou d'un Champfleury par exemple", et de „négliger les différences essentielles que l'histoire exacte découvre entre le réalisme du XIX-e siècle et le prétendu réalisme du XVII-e" ⁵.

Mais est-ce seulement une question de terminologie? Les mêmes auteurs qui refusent aux romanciers comiques le nom de réalistes, mettent en doute la distinction même de ce groupe d'avec les autres romanciers du XVII-e siècle. Les particularités qui le caractérisent sont d'après eux trop peu essentielles pour qu'on puisse parler d'une école littéraire à part, quel que soit son nom. Lebreton et Magendie restreignent ces particularités à de simples problèmes de choix de sujets. Et Antoine Adam arrive à la conclusion que toute opposition entre les deux courants dans le roman du XVII-e siècle, faite du point de vue de la théorie littéraire, est impossible et réside dans un malentendu. „Cette opposition — écrit-il — inventée par les historiens, est inconnue par les contemporains" ⁶.

Le premier problème qui se pose c'est donc l'existence d'une école à part parmi les romanciers du XVII-e siècle; le second, c'est de savoir si, et en quelle mesure, on peut appliquer aux romanciers de cette école-là le nom de réalistes.

Essayons d'analyser à ce point de vue les opinions personnelles des romanciers en question. Je prendrai ici, à titre d'exemple, trois romans: *Francion* de Charles Sorel (1623—1633), *Le Roman comique* de Paul Scarron (1651—1657) et *Le Roman bourgeois* d'Antoine Furetière (1666). Malgré les différences qui les séparent — différences dues autant à l'évolution que le genre a subie

⁴ Lebreton, Morillot, Lotheissen; au XX-e siècle — Magendie et Adam.

⁵ A. Adam, *Histoire de la littérature française*, v. I, p. 135.

⁶ A. Adam, *Histoire de la littérature française*, v. I, p. 135.

avec le temps, qu'aux traits individuels des auteurs — ces trois livres ont toujours été considérés comme modèles d'un certain type de roman, celui justement qui a reçu la dénomination, si contestée après, de „roman réaliste". De toute la littérature romanesque du XVII-e siècle, ils sont ceux qui ont le mieux survécu à leur époque: ils sont souvent réimprimés, et avec *La Princesse de Clèves* de M-me de La Fayette, sont à la vérité les seuls qu'un lecteur moderne puisse lire avec intérêt. Cela rend les opinions littéraires des auteurs qui y sont exprimées d'autant plus importantes.

Commençons tout d'abord par un fait incontestable: le roman comique en France est né comme fruit d'une réaction. Tous les critiques tombent d'accord sur ce point, même ceux-là qui ne croient pas, avec Reynier et Dumesnil, que la réaction du réalisme à l'idéalisme soit une des lois constantes de l'évolution littéraire⁷. Sans se hasarder dans les domaines philosophiques, on pourrait tout simplement caractériser cette réaction comme étant celle de l'esprit bourgeois français, moqueur, positif et prosaïque, contre une fade idéalisation imposée par les salons: „revanche des vieux fableaux contre les bergeries doucereuses, de Rutebeuf et de Villon contre Voiture et Benserade, des Gaulois contre les Précieux"⁸. Les romanciers comiques traitent leurs oeuvres non pas comme un genre romanesque à côté d'un autre, mais comme antidote à une littérature qu'ils trouvent tout à fait fautive et nuisible. Les préfaces de leurs romans, et souvent ces romans eux-mêmes, sont pour eux une sorte de tribune d'où ils peuvent lancer des traits envenimés contre leurs adversaires. Sorel, par exemple, se met en opposition nette avec les auteurs qui écrivent leurs romans „sans avoir égard à autre chose qu'à y mettre quelque aventure qui délecte les idiots"⁹. Scarron, ne se contentant pas de parodier plusieurs procédés du roman héroïque, se moque ouvertement

⁷ G. Reynier, *Les Origines du roman réaliste*, Paris, Hachette 1912, p. VIII; Dumesnil, op. cit., p. 13.

⁸ P. Morillot, *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours*, Paris, G. Masson, 1894, p. 96.

⁹ Ch. Sorel, *Histoire comique de Francion*, dans: *Romanciers du XVII-e siècle*, Paris 1958, p. 63. (Toutes les citations des auteurs du XVII-e siècle sont données dans l'orthographe moderne).

de „ces héros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens" ¹⁰. Et Furetière tout à fait consciemment conçoit son *Roman bourgeois* comme une sorte d' „anti-roman", dont tous les éléments doivent s'opposer à ceux des romans de l'école précieuse. Il le répète maintes fois, de peur qu'on ne se trompe sur ses intentions. En décrivant p. ex. l'histoire d'amour d'une de ses héroïnes, il s'empresse de dire que cette histoire-là s'est passée sans lutte contre quelque rival jaloux, sans fausses lettres, présents pris ou égarés, et autres procédés de cette sorte: „qui sont, écrit-il, toutes les choses nécessaires et les matériaux les plus communs pour bâtir des intrigues des romans" ¹¹.

Mais cette réaction visible dans les romans comiques n'est peut-être que celle d'une littérature plus consciente de sa voie contre une autre qui l'est moins; en d'autres termes, les romanciers dits réalistes peuvent bien se proposer le même but que leurs adversaires, seulement en prétendant de le réaliser d'une meilleure façon. C'est justement la thèse d'Antoine Adam. On ne peut pas parler, dit-il, à propos du roman du XVII^e siècle, de deux conceptions différentes de la littérature et de la vie; la différence ne consiste qu'en deux formes du plaisir, „l'émotion tragique et le rire" ¹².

Le problème n'est pas facile à résoudre. Il est certain que le XVII^e siècle ne connaît pas l'idée d'un „art objectif", telle qu'un Flaubert l'a prêchée. Chrétiens ou libertins, classiques ou indépendants, les écrivains de cette époque servent encore tous le principe d'un but utilitaire de la littérature. „L'union de l'art et de la morale est un dogme indiscuté. Plaire ne suffit pas, il faut aussi instruire" ¹³. Les romanciers comiques se mettent ici, au moins en théorie, dans la même voie que les romanciers sentimentaux. Ils sont d'avis que „ce n'est pas assez de dépeindre les vices, si l'on ne tâche aussi de les reprendre

¹⁰ P. Scarron, *Roman bourgeois*, dans: *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris 1958, p. 645.

¹¹ A. Furetière, *Roman bourgeois*, dans: *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris 1958, p. 939.

¹² A. Adam, *Histoire de la littérature française*, v. I, p. 135.

¹³ M. Magendie, *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, E. Droz, 1932, p. 13.

vivement" ¹⁴. Ils prétendent tous „instruire en divertissant" ¹⁵, donner de l' „aversion pour le vice" ¹⁶ en le rendant odieux ou ridicule, et déclarent avoir choisi la forme comique „comme un certain appât pour attirer le monde" ¹⁷. „Comme il y a des médecins qui purgent avec des potions agréables, écrit Furetière, il y a aussi des livres plaisants qui donnent des avertissements fort utiles" ¹⁸. Mais, bien que ces déclarations soient faites assez souvent, il serait bon de regarder les choses d'un peu plus près. Il arrive parfois qu'en professant le même principe on le conçoit de plusieurs façons; un seul point de départ peut aboutir à des conclusions bien différentes.

Chez les romanciers sentimentaux le dogme de l'union de l'art et de la morale cause une soumission plus ou moins grande à l'esthétique classique. Phénomène en apparence paradoxal: cette littérature tellement attaquée par le classicisme le suit pourtant dans plusieurs de ses principes. Le roman sentimental, écrit René Bray, „subit lui aussi le joug des règles: l'esprit du temps le pénètre" ¹⁹. Et cet esprit du temps s'exprime dans une tension constante vers le noble, le grand, le sublime. En proclamant le principe de l'imitation de la nature, le classicisme le trahit justement par sa conception d'un art moral: c'est toujours une nature de choix qu'on imite, et l'imitation non plus n'est pas fidèle. L'image de la nature est stylisée et ordonnée afin de servir au lecteur d'exemple édifiant; la vraisemblance, comprise dans un sens très particulier, importe plus que la vérité. Ainsi, comme le constate Bray, „avec les apparences du réalisme l'art classique aboutit à l'idéalisme" ²⁰.

Chez les romanciers comiques la règle de servir la morale donne des résultats tout à fait autres. On pourrait tout d'abord se demander si les proclamations qu'ils font à ce sujet sont toujours sincères. Le doute est le mieux fondé en ce qui concerne Sorel, dont la philosophie hardie, liée avec le cercle des „liber-

¹⁴ Ch. Sorel, op. cit., p. 1320.

¹⁶ P. Scarron, op. cit., p. 575.

¹⁸ Ibidem.

¹⁷ Ch. Sorel, op. cit., p. 62.

¹⁸ A. Furetière, op. cit., p. 900.

¹⁹ R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957, p. 348.

²⁰ Ibidem, p. 214.

tins", n'a presque rien de commun avec la morale traditionnelle. Toutes les fois que Sorel commence à se donner des airs moralisateurs, après quelques peintures par trop licencieuses, on a peine à croire qu'il le fasse pour un autre but que celui d'adoucir les objections de la censure, tellement ces prédications tiennent mal aux épisodes qu'elles prétendent commenter. En tout cas, comme le dit Reynier, „nulle part on ne voit qu'il ait arrangé les faits pour faire triompher une thèse vertueuse" ²¹.

Cela ne veut pas dire que les romanciers comiques ne se posent pas un but utilitaire. Ils en ont toujours un ou même plusieurs: parodie d'un style littéraire, propagation d'une doctrine philosophique, critique de telle ou telle institution ou classe sociale, faite du point de vue de cette doctrine. Leurs romans ont toujours un caractère polémique, tendancieux; ce sont, pour ainsi dire, des „romans à thèse" — seulement cette thèse est d'habitude loin de la glorification de la vertu dans le sens donné à ce terme par les romanciers sentimentaux.

Les conséquences de ce fait sont nombreuses. Elles concernent tout d'abord le choix des sujets. On doit décrire ce que chacun peut vérifier de ses yeux, parce que „les exemples imitables" sont „pour le moins d'aussi grande utilité que ceux que l'on a presque peine à concevoir" ²². Ainsi la règle de l'utilité morale contribue d'une curieuse façon à l'intérêt prêté à la réalité la plus concrète, ordinaire, quotidienne. Pour exercer un effet salutaire, écrit Furetière, il faut „que la nature des histoires et les caractères des personnes soient tellement appliqués à nos moeurs, que nous croyions y reconnaître les gens que nous voyons tous les jours" ²³. Et puisque la conception même du genre comique déclare tous les sujets bons pour le profit moral du lecteur, cette réalité quotidienne doit être décrite toute entière, sans aucun domaine interdit. „Nous avons dessein de voir une image de la vie humaine; de sorte qu'il en faut montrer ici diverses pièces" ²⁴ — dit Sorel. Les romanciers comiques veulent montrer surtout ces „pièces" de la vie aux-

²¹ G. Reynier, *Le Roman réaliste*, Paris, Hachette, 1914, p. 162.

²² P. Scarron, *op. cit.*, p. 645.

²³ A. Furetière, *op. cit.*, p. 901.

²⁴ Sorel, *op. cit.*, p. 645.

quels „dans les livres sérieux l'on n'a pas la liberté de se plaire" ²⁵, et sans lesquels pourtant „l'histoire ne serait pas complète" ²⁶. Au lieu de s'en tenir à des sujets conventionnellement beaux et sublimes, ils se proposent hardiment de reproduire la vie dans toute la richesse de ses multiples formes. Il n'y a pas pour eux d'aspects de la réalité plus ou moins dignes d'intérêt: tout peut leur fournir un objet pour la peinture. Et, de fait, on ne peut trouver, dans toute la littérature du XVII-e siècle, d'oeuvres donnant une image plus vaste de leur époque. Il y a là les représentants de toutes les classes et de tous les milieux: depuis l'aristocratie de la cour, jusqu'aux paysans et aux bas-fonds de la société, à travers les innombrables groupes sociaux de la bourgeoisie parisienne et provinciale. Nous y voyons une multitude de types et de métiers: grands seigneurs libertins, gens du barreau, „pédants" de collège, riches commerçants et petits boutiquiers des faubourgs, porteurs de chaises et joueurs de vielle, respectables maîtresses de maison et filles de joie, charlatans vagabonds, comédiens, maîtres d'auberge, curés de campagne, beaux-esprits de province, „poètes crottés" crevant de faim dans les mansardes de Paris. Nous assistons à un ballet de cour et à une noce paysanne, à la fête donnée par un riche seigneur dans son château et aux soirées en famille de petits bourgeois. C'est surtout la peinture du tiers état qui mérite d'être soulignée: le roman comique comble par elle une lacune en traitant les sujets systématiquement écartés aussi bien par le roman sentimental que par les genres classiques. „Grâce à lui, toute une humanité morte ressuscite qu'il nous est rarement donné d'entrevoir à travers l'art aristocratique du XVII-e siècle" ²⁷.

On pourrait cependant — et on l'a fait — reprocher aux romanciers comiques de tomber dans un autre extrême que celui des romanciers de l'école précieuse et de donner la préférence aux sujets bas, laids, vulgaires. Cette tendance à mettre en relief surtout les côtés sombres de la vie ne peut pas être mise en doute. Le roman comique l'a hérité de son ancêtre le

²⁵ Ibidem, p. 1262.

²⁶ Ibidem, p. 1279.

²⁷ A. Lebreton, *Le Roman au XVII-e siècle*, Paris, Hachette, 1924.

plus direct, le roman picaresque espagnol. C'est là que les romanciers comiques ont appris à trouver un intérêt spécial à décrire les milieux où la sottise et la méchanceté humaine apparaissent le plus visiblement, et à déclarer avec Sorel que „les choses basses sont souvent plus agréables que les relevées”²⁸. Il serait pourtant injuste d'attribuer cette tendance „naturaliste” à tout le roman comique. Elle tend à diminuer au cours de son évolution. La plus accentuée dans les romans de Sorel (chez qui elle se lie avec sa philosophie pessimiste et libertine), elle est déjà bien affaiblie chez Scarron: ses héros, comédiens ambulants, tout en menant une existence aventurière n'ont dans leur caractère rien du gueux. Et Furetière renonce tout à fait à la peinture des types picaresques, en se contentant de décrire la vie „de ces bonnes gens de médiocre condition, qui vont tout doucement leur grand chemin”²⁹. Il n'a pas non plus de préférence pour les images de la bassesse humaine, en la traitant seulement comme un des éléments dans le large tableau de la réalité. Parmi les personnages de son roman, dit-il, „les uns seront beaux et les autres laids; les uns sages, et les autres sots; et ceux-ci ont bien la mine de composer le plus grand nombre”³⁰. Nous voilà loin du roman picaresque, dont les auteurs se plaisent à une peinture hardie des milieux équivoques, tandis que „la vie quotidienne et terne d'un bourgeois les laisserait fort indifférents”³¹. C'est là un reproche qu'on ne saurait jamais faire aux romanciers comiques français. Ils savent trouver le pittoresque dans n'importe quel coin de la réalité, même si leurs buts satiriques ou philosophiques leur font prêter plus d'intérêt à quelques-uns d'entre eux.

Mais la volonté manifeste de dépeindre toute la réalité n'est pas la seule marque caractéristique des romanciers comiques. Ils y en ajoutent une autre: la volonté de dépeindre cette réalité fidèlement. Et c'est beaucoup plus important, puisque le sujet n'est pas ce qui fait l'essence de l'art réaliste. Comme le dit Reynier, cet art „n'est nullement condamné à la vulgarité

²⁸ Ch. Sorel, op. cit., p. 1262.

²⁹ A. Furetière, op. cit., p. 904.

³⁰ Ibidem.

³¹ A. Adam, *Histoire de la littérature française*, v. I, p. 138.

et à la grossièreté, et même il est clair que les peintures les plus libres ou les plus crues ne sont plus de son domaine si elles manquent de vérité" ³². Le mot „vérité" ne veut certainement pas dire une imitation servile, à laquelle l'écrivain ne mêlerait rien de sa fantaisie. Même Furetière, fanatique de l'exactitude de l'observation, après avoir parlé des sources de son roman avoue: „A n'en point mentir, j'y ai mis aussi un peu du mien" ³³. Il admet, au moins en théorie, le rôle de l'art, qui peut rendre la reproduction d'un objet plus intéressante que cet objet même. „Comme un excellent portrait nous demande l'admiration, quoique nous n'en ayons point pour la personne dépeinte, de même on peut dire que des histoires fabuleuses bien décrites et sous des noms empruntés font plus d'impression sur notre esprit que les vrais noms et les vraies aventures ne sauraient faire" ³⁴. Ainsi la règle classique de vraisemblance se trouve adoptée par les romanciers comiques; mais elle se trouve adoptée, tout comme la règle de l'utilité morale, non pas dans le même sens que chez les romanciers sentimentaux. Les personnages et les faits imaginés par l'auteur doivent ressembler à ceux qu'on observe dans la vie, au lieu de suivre un modèle abstrait conventionnellement jugé „vraisemblable". Ce que les romanciers comiques reprochent aux romanciers sentimentaux, c'est d'embellir toujours les choses, de les „dissimuler" comme dit Sorel ³⁵. „N'ayez pas peur, écrit Furetière, qu'il [le romancier sentimental] allât vous dire... que c'est une place triangulaire, entourée de maisons fort communes, pour loger de la bourgeoisie; il se pendrait plutôt qu'il ne la fit carrée, qu'il ne changeât toutes les boutiques en porches et galeries" ³⁶.

A cette peinture „dissimulée" les romanciers comiques en opposent une autre, qu'ils appellent eux-mêmes „naïve". „Je me donne bien la licence d'estimer que j'ai représenté aussi naïvement qu'ils se pouvait faire les humeurs, les actions et les propos ordinaires de toutes les personnes que j'ai mises sur

³² G. Reynier, *op. cit.*, p. V.

³³ A. Furetière, *op. cit.*, p. 936.

³⁴ *Ibidem*, p. 901.

³⁵ Ch. Sorel, *op. cit.*, p. 1321.

³⁶ A. Furetière, *op. cit.*, p. 904.

les rangs" ³⁷ — dit Sorel. Il est d'avis que les choses véritables „ne peuvent avoir d'autres ornements que la naïveté" ³⁸; les histoires racontées par les auteurs des „livres sérieux", qui n'ont pas cet avantage, lui paraissent „imparfaites et plus remplies de mensonge que de vérité" ³⁹. Et Furetière, en critiquant les descriptions exagérées des romanciers sentimentaux qui à tout propos étalent une somptuosité fantastique et n'habillent leurs héros qu'en or et pierres précieuses, déclare: „Grâce à ma naïveté, je suis déchargé de toutes ces peines... J'aime mieux jouer cette pièce sans pompe et sans appareil, comme les comédies qui se jouent chez les bourgeois, avec un simple paravent" ⁴⁰.

Cette „naïveté", c'est-à-dire la volonté de rapporter les choses comme elles sont, prouve une fois encore que la doctrine de l'utilité morale est pour les romanciers comiques seulement un prétexte, qu'elle ne fait pas partie de leurs tendances naturelles. En décrivant le monde comme un savant décrirait un phénomène de physique ou de biologie, ils le font avec cette „impudeur tranquille" ⁴¹ que Dumesnil croit un des traits caractéristiques des écrivains de la „lignée réaliste". Ils se soucient d'ailleurs aussi peu des raisons morales que des raisons esthétiques. Le même Furetière qui admettait en théorie le droit de l'artiste à rendre son oeuvre plus belle que l'original, en pratique semble ignorer son propre principe. Adam, en lui reprochant certaines fautes que vont répéter plus tard les réalistes du XIX-e siècle, trouve dans son roman „des conversations d'un accablant ennui, des histoires dépourvues d'intérêt, des mots dont la stupidité n'a même pas le mérite de faire rire" ⁴². L'auteur est prêt à consacrer tout plutôt que ce qu'il croit être la vérité nue, „naïve" de la vie.

Ainsi la fidélité de l'image apparaît comme une valeur suprême aux yeux de nos romanciers. Mais s'ils ne commettent pas le péché d'idéaliser, peut-on toujours les absoudre de celui

³⁷ Ch. Sorel, op. cit., p. 62.

³⁸ Ibidem, p. 1263.

³⁹ Ibidem, p. 1321.

⁴⁰ A. Furetière, op. cit., p. 905.

⁴¹ R. Dumesnil, op. cit., p. 12.

⁴² A. Adam, *Histoire de la littérature française*, v. IV, p. 195.

d'enlaidir? Leurs buts satiriques développent souvent un penchant excessif vers la caricature, hérité, lui aussi, du roman picaresque. Ce penchant est le plus fort là où les romanciers veulent souligner aux yeux du lecteur leur „thèse“: dans la peinture des milieux universitaires chez Sorel, celle des magistrats de province chez Scarron, celle des „bourgeois à la mode“ chez Furetière. Mais nous le voyons aussi plusieurs fois diminuer ou disparaître. On a alors l'impression que l'auteur, oubliant la doctrine d'„instruire“, se laisse entraîner par le simple plaisir de dépeindre, „sincèrement et avec fidélité“⁴³ quelque détail pittoresque de la vie: une bagarre dans la rue, une noce paysanne, un bon bourgeois racontant à sa famille, réunie autour de la table, le contenu d'une pièce de Corneille qu'il a vue au théâtre. Ces petites scènes, rappelant les tableaux des peintres hollandais, palpitent d'un réalisme tellement authentique et réussi au point de vue artistique, qu'elles nous font vivement regretter de ne pas en trouver davantage.

Cette fidélité de la peinture doit beaucoup au don d'observation que possèdent dans une grande mesure les romanciers comiques. Ils ont un „amour intelligent du trait réel“⁴⁴, un goût du détail, étonnant au XVII-e siècle dont la tendance dominante est d'accuser les généralités et de négliger les traits concrets. Ils partent tous du principe que Scarron pose pour le théâtre: c'est qu'on prend beaucoup plus de plaisir „à voir représenter les choses qu'à ouïr les récits“⁴⁵. Ils évitent les descriptions vagues, les généralités sans couleur; leur grand soin est de caractériser les personnages par l'action, et le cadre par les détails bien observés. Ils n'hésitent pas à nous dire de quelle étoffe était le vêtement du comédien allant près de sa voiture sur la route boueuse du Mans, quelles danses étaient dansées pendant la noce, quel était le menu dans les auberges de Saint-Cloud, ou les moyens de réclame employées par un arracheur de dents ambulancier. Ils ont aussi l'ambition de reproduire exactement le langage de différentes classes sociales, et Sorel a bien

⁴³ A. Furetière, op. cit., p. 903.

⁴⁴ P. Bourget, *Préface à l'édition du „Roman comique“ de Scarron*, Paris, E. Flammarion, p. XXII.

⁴⁵ P. Scarron, op. cit., p. 645.

raison quand il écrit: „Je pense que dedans ce livre on pourra trouver la langue française toute entière, et que je n'ai point oublié les mots dont use le vulgaire" ⁴⁶. Tous ces détails concrets sont pris de l'observation directe de la réalité, observation faite avec un zèle qui est celui des réalistes de pure race. Furetière atteste que Sorel „faisait un recueil où il mettait par écrit tous les beaux traits et les choses remarquables qu'il avait ouïes pendant le jour" ⁴⁷; ce que Adam compare, non sans raison, au travail de Zola et des Goncourt dans leur recherche du „document humain". Et, de fait, la valeur documentaire du roman comique français reste immense. On l'avait de tout temps souligné, et Antoine Adam n'est pas ici d'une autre opinion que Victor Fournel qui, il y a cent ans, appelait ces romans „inépuisables mines de renseignement sur les moeurs, les usages et les opinions de l'époque" ⁴⁸.

Comme on le voit, la conception de la „peinture naïve" mène les romanciers comiques à des conséquences bien intéressantes. Il y en a encore une qui mérite d'être remarquée, et qui concerne la structure du roman. Les romanciers comiques mettent une certaine gloire à ne pas se soucier de la construction de leurs oeuvres, à la laisser „à celui qui reliera le livre" ⁴⁹ et à déclarer qu'ils font „comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi" ⁵⁰. Ce trait caractéristique qui chez Sorel est une des marques de son affinité avec le roman picaresque, et chez Scarron une desinvolture impertinente de l'humoriste, devient chez Furetière un élément essentiel de sa théorie littéraire. Il se lie chez lui avec son obstination curieuse à ne décrire que ce qui peut être observé et rapporté directement. „Mais, par malheur, on ne sait rien de tout cela, parce que la chose se passa en secret" ⁵¹ — écrit-il à propos d'un entretien des amants. S'il s'excuse de ne pouvoir décrire l'émotion d'un jeune homme qui

⁴⁶ Ch. Sorel, op. cit., p. 1262. -

⁴⁷ A. Furetière, op. cit., p. 1038.

⁴⁸ V. Fournel, *La littérature indépendante et les écrivains oubliés*, Paris, Didier et Cie, 1862, p. 249.

⁴⁹ A. Furetière, op. cit., p. 1024.

⁵⁰ P. Scarron, p. 575.

⁵¹ A. Furetière, op. cit., p. 939.

parle avec sa bien-aimée, „car personne alors ne lui tâta le pouls”⁵², on peut bien n’y voir qu’une simple plaisanterie, comme il arrive d’en faire aussi à Scarron; mais, quand il écrit: „Ne demandez point que j’observe ni l’unité des temps ni des lieux, ni que je fasse voir un héros dominant dans toute la pièce”⁵³ — on voit bien que le problème est beaucoup plus sérieux. Furetière explique clairement qu’il ne peut pas la faire, parce que la vie elle-même nous donne une image incomplète et défectueuse de l’histoire; tout comme dans la vie, plusieurs personnages de son livre vivront quelque part „sans que vous ni moi en sachions rien”⁵⁴. Il oppose son oeuvre aux romans héroïques „où l’on peut tailler et rogner à sa fantaisie”⁵⁵. „Mais il n’en est pas de même, dit-il, de ce très-véritable et très-sincère récit, auquel je ne donne que la forme, sans altérer aucunement la matière”⁵⁶. La construction lâche — héritage du roman picaresque — se montre ainsi d’une curieuse façon un moyen de plus de la reproduction exacte de la réalité, qui, elle aussi, est complexe et difforme et ne laisse pas apparaître de structure régulière. Furetière ne pose pourtant pas son principe comme un modèle à suivre dans la création romanesque; il croit plutôt créer un nouveau genre littéraire qui n’entre pas dans la classification existante. En s’excusant de ne pas garder „cette grande régularité” qu’on pourrait chercher dans son oeuvre, il donne au lecteur ce conseil significatif: „Ne l’appellez pas roman, et il ne vous choquera point”⁵⁷.

Nous avons ainsi parcouru, en bref résumé, quelques points de la théorie littéraire du roman comique. C’est vrai que son histoire — comme en général l’histoire du roman au XVII-e siècle — n’est que „celle de ses tâtonnements ou de ses aventures à la recherche de lui-même”⁵⁸. Les romanciers comiques

⁵² Ibidem, p. 908.

⁵³ Ibidem, p. 1025.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem, p. 1024.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ A. Furetière, op. cit., p. 1026.

⁵⁸ A. Brunetière, *Le Roman français au XVII-e siècle*, dans les: *Etudes critiques sur l’histoire de la littérature française*, Paris, IV-e série Hachette, 1922, p. 31.

souvent ne savent pas bien ce qu'ils veulent; mais, pour être incomplète et pleine de contradictions, leur théorie n'en est pas moins intéressante. Une distinction entre elle et celle des romanciers sentimentaux (qui, à cet égard, représentent le point de vue du classicisme) semble plus fondée que ne le constate dans sa monographie Antoine Adam. Reproduction exacte de la réalité, quelque basse ou banale qu'elle soit, peinture appuyée sur l'observation du concret, importance attachée au détail, structure imitant celle de la vie — voilà des idées plutôt étrangères à l'esprit dominant de l'époque classique. En adoptant la théorie d'un art utilitaire, les romanciers comiques en sont détournés constamment par leurs goûts les plus profonds, par le type même de leur talent. Et ils réussissent le mieux quand ils oublient cette théorie, bien qu'ils n'aient su lui en substituer une autre. On voit chez eux comme des lueurs d'une nouvelle conception de l'art, conception qui n'a pas eu le temps de se cristalliser, mais dont les germes, jetés dans le sol classique, le feront éclater plus tard. Peut-on risquer d'appeler cette conception „réaliste"? Il faut être prudent en cette matière, car — en cela Adam a parfaitement raison — ce „réalisme" avant la lettre est bien différent de celui du XIX-e siècle. (Disons d'ailleurs entre parenthèse qu'au XIX-e siècle il y a aussi des réalistes partant de l'idée d'un art utilitaire: Champfleury et Duranty, fondateurs de l'école, en sont les plus fervents partisans). Les romanciers comiques tombent dans plusieurs erreurs et exagérations, ils donnent plutôt des miettes réalistes qu'une littérature réaliste, profondément consciente de sa voie. Pourtant ils restent, sur le fond de leur époque, un groupe dont l'individualité se dessine assez vivement. En attaquant le classicisme en compagnie des écrivains burlesques, ils dépassent pourtant le genre burlesque; en attaquant les romanciers sentimentaux en compagnie du classicisme, ils ne sont pas du tout classiques. La tradition qu'ils créent survivra, comme un ruisseau souterrain, pendant tout le XVIII-e siècle, et va rejaillir glorieusement au XIX-e. Stendhal, Balzac et Flaubert devront beaucoup à ces modestes prédécesseurs, qui leur ont frayé le chemin par le désir de créer, dans le roman, une image fidèle de la vie de l'homme en société.