

MIECZYŚLAWA SEKRECKA

LA THÉORIE DE LA FICTION ROMANESQUE DURANT LE SIÈCLE DES LUMIÈRES

ETUDE HISTORIQUE

Le grand développement du roman au XVIII^e siècle contraint les critiques et les romanciers à se pencher sur le problème de la fiction, élément de base du genre romanesque. On peut citer comme preuves de l'intérêt que le siècle porta à la fiction un long article de l'*Encyclopédie* écrit par J.-Fr. Marmontel et réédité avec des variantes mineures dans ses *Eléments de littérature*, ainsi que l'*Essai sur les fictions* de Mme G. de Staël, publié en 1795. De même, si l'article *Fiction* dans le dictionnaire de l'Académie du XVII^e siècle fait encore partie de l'article "feindre", il conquiert une place indépendante dans ce même dictionnaire au XVIII^e siècle.

Pourtant, au début du siècle, la fiction ne trouva pas l'atmosphère favorable pour son développement. En premier lieu, elle se heurta aux principes de l'esthétique classique qui était encore en vigueur au XVIII^e siècle¹. L'art d'après cette conception avait pour but la vérité et le moyen d'y atteindre était la mimesis, imitation remise en valeur par l'abbé Ch. Batteux vers le milieu du siècle et comprise comme une fidèle reproduction de la nature². La doctrine classique condamnait donc l'imagination, considérée comme source d'erreurs et, par conséquent, elle se méfiait de la fiction assimilée au mensonge. La fiction, d'après les principes classiques, pouvait être admise dans la poésie, mais elle était désapprouvée dans la prose, qui était uniquement réservée à la représentation de la vérité. Ecrire des fictions en prose signifiait dans l'âge classique se condamner au mépris et au déshonneur. La fiction en prose ne seyait qu'aux écrivains de troisième rang, sans talent, destinant leurs productions à un public jugé inculte.

¹ Voir: R. B r a y, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris 1926; E. C a s s i e r, *La philosophie des Lumières*, Paris 1966.

² Voir: Ch. B a t t e u x, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, Paris 1773.

D'après l'opinion en cours "Un savant qui dans le particulier s'en amuse (d'une fiction) croirait donner des preuves d'ignorance et laisser une idée désavantageuse de son mérite si son nom paraissait à la tête d'une agréable fiction"³.

L'esthétique classique trouvait un adjuvant dans la pensée des moralistes chrétiens. Le terme "creatio" était employé par les théologiens depuis le VI^e siècle pour désigner seulement l'action de Dieu, "creatio ex nihilo"⁴. L'art selon cette conception ne relevait pas du domaine de la création, mais de l'imitation. L'originalité de l'artiste ne consistait pas dans l'invention, mais dans le talent de percevoir et reproduire des beautés que Dieu avait créées⁵.

L'esprit philosophique du siècle des Lumières était encore plus opposé à la fiction que le goût classique. Les Modernes, appelés dédaigneusement "géomètres", attachaient surtout de l'importance à l'élément rationnel dans l'oeuvre d'art. Cartésiens, ils voulaient soumettre les Belles-Lettres à la "droite" raison. L'art pour eux consistait essentiellement en l'imitation. Ch. Perrault expliquait l'excellence des Modernes par leur science de l'imitation⁶. La création pour eux n'était qu'une froide opération de la réflexion et du raisonnement. L'imagination et la sensibilité étaient bannies de la littérature. A sa place, ils mettaient l'observation exacte des règles et l'esprit rationnel⁷. Les philosophes, bien qu'ils aient reproché aux Modernes d'avoir tué la poésie, manifestaient, eux aussi, le dédain de la fiction et se méfiaient du romanesque. Suivant les idées du siècle, l'évolution de l'humanité procédait d'une imagination qui enfantait des fables et des fictions à la raison dont la philosophie était le fruit. L'abbé N. Ch. J. Trublet proclamait que "plus la raison se perfectionnera, plus le jugement sera préféré à l'imagination; et, par conséquent, moins les Poètes seront goûtés. Les premiers Ecrivains, dit-on, ont été Poètes. Je le crois bien; ils ne pouvoient guère être autre chose. Les derniers

³ Cité d'après Fr. B a r g u i l l e t, *Le roman au XVIII^e siècle*, PUF 1981, p. 19.

⁴ W. T a t a r k i e w i c z, *Twórczość. Dzieje pojęcia*, [in:] *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, pp. 436-443.

⁵ J. C. Lavater, un théologien et écrivain suisse, écrit à ce sujet: "Qu'il me soit permis cependant de faire ici une réflexion qui se présente assez naturellement: l'homme ne saurait rien créer. C'est un droit, c'est un privilège que l'Etre des Etres s'est réservé à lui seul. Lui seul appelle les choses qui ne sont point comme si elles étaient. Le pouvoir de l'homme se réduit à imiter, c'est là son étude, sa nature, et son art. Depuis le moment de sa naissance jusqu'à celui de sa mort, il n'agit que par imitation. Dans les grandes choses comme dans les petites, tout ce qu'il fait, tout ce qu'il donne pour ouvrage de sa façon, pour l'oeuvre de sa main, pour la production de son esprit tout est copié et imité" (*Essai sur la physiognomonie*, t. II, La Haye 1783, p. 323).

⁶ E. K r a n t z, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, Paris 1882, p. 73.

⁷ H. G i l l o t, *La Querelle des anciens et des modernes*, Nancy 1914, p. 534.

seront Philosophes"⁸. Ch. de Saint-Évremond exprimait la tendance de l'époque en termes encore plus explicites:

Le génie de notre siècle est tout opposé à cet esprit de fables et de faux mystères. Nous aimons les vérités déclarées: le bon sens prévaut aux illusions de la fantaisie; rien ne nous contente aujourd'hui que la solidité et la raison⁹.

Ainsi le XVIII^e siècle reconnu par les rationalistes comme le siècle de la philosophie et de la raison devait-il renoncer aux fables et à la fiction que l'on estimait incompatibles avec l'âge mûr de l'humanité. Pour B. Le Bouvier de Fontenelle l'idéal du poète était un poète philosophe et la poésie philosophique qui signifiait le progrès de la raison était inscrite dans l'évolution du genre humain¹⁰. Voltaire était indigné que beaucoup de gens abandonnassent la lecture de Locke et de Newton "pour les ouvrages les plus extravagants et les plus frivoles" qu'étaient les romans¹¹. Mais l'auteur de *Candide* a exposé sa véritable théorie de la fiction dans son *Dictionnaire philosophique* où il posait un signe d'équivalence entre la fiction et l'erreur¹². L'abbé de Bellegarde pour sa part en assimilant la fiction à la fausseté protestait contre la fiction au nom de la raison qui, d'après lui, ne se forme que par la vérité et se corrompt par le faux¹³. A. de La Motte-Houdar aurait été bien aise de bannir la fiction même de la poésie qui ne devait exprimer, d'après lui, que les idées claires et ne relevant que de la raison. Il écrit dans son *Discours sur la poésie*:

La Fiction est encore un détour qu'on pourrait croire inutile; car pourquoi ne pas dire à la lettre ce qu'on veut dire, au lieu de ne présenter une chose que pour servir d'occasion à en faire penser une autre¹⁴.

L'abbé J. B. Dubos d'un même trait proscrivait les romans de chevalerie et les héros des églogues, car les premiers n'étaient pas "faits d'après la nature", mais fomentés par l'imagination et les seconds, "êtres chimériques", étaient "inventés à plaisir par des Poètes qui ne consultèrent jamais que leur imagination

⁸ *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, t. IV, Paris 1760, p. 215.

⁹ *Oeuvres*, vol. IV, Londres 1725, p. 281.

¹⁰ A. P i z z o r u s s o, *Il ventaglio e il compasso. Fontenelle e le sue teorie letterarie*, Napoli 1964, p. 210-211.

¹¹ Cité d'après A. Le B r e t o n, *Le roman au XVIII^e siècle*, Paris 1898, p. 211.

¹² J. van den H e u v e l, *Voltaire dans ses contes*, Paris 1967, p. 8.

¹³ *Lettres curieuses de Littérature et de Morale*, La Haye 1730, p. 64.

¹⁴ *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier*, Paris 1707.

pour les forger"¹⁵. Cette longue revue des opinions des écrivains représentatifs de la pensée du XVIII^e siècle montre que la philosophie rationaliste voulait être un maître suprême auquel tous les produits de l'esprit devaient être soumis. Formés par l'esthétique classique, ne reconnaissant que l'autorité de la raison, les philosophes considéraient la fiction comme un dérèglement de l'imagination, faculté elle-même aveugle et source de l'erreur.

D'autre part, la fiction elle-même provoquait dans une large mesure les attaques qu'on lui adressait. Au lieu de se contenter d'une position de second rang, d'une fonction d'ornement que lui réservaient les classiques¹⁶, elle prétendait former une base, constituer l'élément fondamental de l'oeuvre littéraire. Et pis encore, les romanciers ne reconnaissant aucun frein, donnaient libre cours à leur imagination déchaînée. Ils faisaient fi de ce précepte, qu'avaient prêché les théoriciens du classicisme et que Saint-Évremond avait rappelé au début du XVIII^e siècle: "[...] je ne conseillerai jamais à personne d'écrire en Prose, où l'on devient ridicule aussi-tôt qu'on s'éloigne de la bienséance et de la raison"¹⁷. Au contraire, le roman écrit en prose était, dans les premières années du siècle, une production bizarre, sans aucune motivation logique, débordant de situations invraisemblables et péchant par là contre la règle principale de la doctrine classique: la vraisemblance. Il était construit d'après les mêmes poncifs. Il y était question toujours, comme s'ils étaient inscrits dans une liste obligatoire, des mêmes événements: duels, batailles, naufrages, emprisonnements, trahisons, reconnaissances, morts imprévues, résurrections. Les déguisements étaient fréquents, les héros changeaient de nom, de sexe, d'état social si bien que ni les époux, ni les amants, ni parents et enfants ne se reconnaissaient plus. L'intrigue était toujours compliquée et elle n'avait pour but que d'amasser des aventures vides de sens. Mais ces aventures, si dangereuses fussent-elles, étaient des épreuves qui permettaient aux héros de s'élever toujours au-dessus de l'humanité moyenne. Ainsi, le trait caractéristique de ces fictions, à côté de l'idéalisation des héros, souvent poussée à l'extrême, était l'invraisemblance des aventures, rarement enracinées dans la vie réelle. Les romanciers ne cherchaient aucun fondement dans la nature et évitaient le plus souvent d'ancrer leurs personnages dans leur époque et dans leur pays¹⁸. Il n'est donc pas étonnant que les romanciers qui se faisaient

¹⁵ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1770, p. 182.

¹⁶ Voir notre article: *La théorie de la fiction d'après la doctrine classique*, "Zagadnienia Rodzajów Literackich", 26(1984), nr 1.

¹⁷ Op. cit., p. 287.

¹⁸ Voir: H. C o u l e t, *Le roman jusqu'à la Révolution*, t. I, Paris 1967, p. 319; G. M a y, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris 1963; B a r g u i l l e t, op. cit., p. 37-38.

une idée très différente de la fiction romanesque aient été choqués par ces extravagances. Ch. P. Duclos, caractérisant les fictions romanesques de son époque, manifesta son dédain sans ambages:

Les auteurs se contentèrent d'abord, dit-il, d'altérer l'histoire, afin que ce qu'ils y ajoutaient de fabuleux, passât sous l'autorité du vrai. [...] Les auteurs de romans se seroient donc contentés d'altérer l'histoire s'ils eussent pu se flatter de faire recevoir leurs imaginations pour la vérité; voyant qu'ils n'y pouvoient plus prétendre, ils se livrèrent uniquement aux fictions. Comme jamais les hommes ne gardent de mesure en rien, les romans devinrent si extravagants qu'ils tombèrent dans le mépris¹⁹.

Devant cette condamnation des extravagances de la fiction les romanciers avaient deux voies possibles: soit soumettre la fiction aux lois rigoureuses de la vraisemblance, soit la renier en présentant leurs ouvrages comme un récit vrai. Ils optèrent pour la deuxième voie. Elle était plus facile à réaliser. Et, compte tenu de la très faible conscience artistique de la société, elle pouvait sans trop d'effort gagner la confiance des lecteurs. C'était là le rôle de la préface dont presque tous les romans de l'époque étaient pourvus. Sa fonction principale était de garantir l'authenticité du texte qui suivait. Le procédé devint commun et, bien que réduit au bout d'un certain temps à une pure convention, il persista même au-delà du siècle. Presque tous les romanciers s'y soumirent, bien qu'ils aient été souvent convaincus de son inutilité. L'abbé A. Fr. Prévost dans l'*Avertissement de l'Histoire d'une Grecque moderne* n'hésita pas à avouer: "Cette histoire n'a pas besoin de préface; mais l'usage en demande une à la tête d'un livre"²⁰. L'authenticité du récit que la préface devait soutenir était comprise comme la conformité de l'affabulation présentée avec les événements arrivés dans la réalité extra-littéraire. Au XVII^e siècle certains écrivains affirmaient, eux aussi, la véracité de leurs récits – entre autres P. Camus – mais ils le faisaient pour des motifs différents. Ils étaient convaincus que seulement les événements véritables exerçaient une action morale et pouvaient servir de modèle de conduite. Il en était tout autrement au XVIII^e siècle. Conscients de l'hostilité de la critique envers la fiction, les romanciers voulaient non seulement lui donner les apparences de la vérité, mais ils désiraient mettre ses invraisemblances sur le compte des récits, dits authentiques. La préface garantissant la véracité du texte, était donc un rempart qui le protégeait contre les attaques de la critique²¹. Et c'est pourquoi J. Rousset a

¹⁹ *Oeuvres Complètes*, t. II, Paris 1820, p. 318-319.

²⁰ *Oeuvres*, t. XI, Paris 1823.

²¹ May (op. cit., p. 15) constate: "A cet égard, le fait frappant que les romans se publient volontiers en ces années à l'abri d'une préface doctrinale".

pu écrire, non sans raison, que les romanciers au XVIII^e siècle avaient une "mauvaise conscience" parce qu'ils se sentaient coupables de faire des fictions²². Autrement dit, ils étaient au XVIII^e siècle forcés de cacher ce qui leur revenait de droit: la création romanesque.

La préface précédant les romans au XVIII^e siècle se composait en général de trois parties. Au début le romancier se présentait comme un éditeur du manuscrit dont on lui avait confié la publication, ou qu'un hasard avait fait tomber entre ses mains. Ensuite il racontait en détails l'histoire du manuscrit, son origine, les raisons pour lesquelles il se trouvait en sa possession. Enfin, il parlait de son rôle qui se limitait d'habitude à préparer le texte pour la publication, à le pourvoir de notes, à corriger le style s'il en était besoin, parfois à combler des lacunes du texte dont certaines feuilles étaient perdues ou détruites au cours de ses pérégrinations. Il insistait surtout sur l'authenticité du manuscrit, tous les moyens lui étaient bons pour la prouver. Pour certifier l'existence réelle des héros d'*Abra-Mulé* E. Lenoble, dans la préface de son roman, se réclamait de leur tombeau "qui se voit encore à Erford en Westphalie". Et dans l'*Avis Au Lecteur* de son autre roman *Ildegerte* le même Lenoble a écrit: "Ce n'est ny une Fable, ny un Roman que je vous donne, c'est la vérité pure de l'Histoire..." Et dans la suite, pour prévenir le reproche des lecteurs que le mariage des héros se fait "à la moitié du Roman", il répond qu'il écrit "une Histoire et non pas une fiction" où il lui serait permis d'arranger les événements à sa guise. L'abbé Prévost, après avoir présenté, dans la préface, comme vraie l'*Histoire de Monsieur Cleveland* que celui-ci avait tenu de son fils, tâche de prouver la vérité de l'histoire de son héros par les "témoins sages", c'est-à-dire par les livres d'histoire et il finit par constater que les faits que Cleveland rapporte, malgré certaines aventures bien extraordinaires, s'accordent en tout avec les documents historiques. Mais il arrive parfois que l'histoire du manuscrit possédé par le romancier soit franchement merveilleuse, plus invraisemblable que la fiction romanesque qui la suit. C'est le cas, entre autres, de Cl.-P. Jolyot de Crébillon fils et surtout du chevalier Ch. de Fieux de Mouhy qui peut passer pour un maître des histoires "racontées à plaisir" dans ses préfaces. Dans la préface de son roman *La Mouche* il écrit: "Si je disois au Lecteur que le Manuscrit qui donne lieu à cet Ouvrage s'est trouvé dans une boîte de chêne sous les fondemens d'une maison à Rome, il s'écrieroit: Cet Auteur est admirable! Le merveilleux suit toujours ses ouvrages"²³.

Et bien qu'il convienne que le public sera non seulement étonné mais défiant à son égard, il se met à raconter une longue histoire du manuscrit aussi

²² *Forme et signification*, Paris 1962, p. 75.

²³ *La Mouche ou Les Aventures de M. Bigand, traduites de l'Italien*, Paris 1736, préface.

compliquée que peu vraisemblable. C'est un manoeuvre, père de sept enfants, qui l'a trouvé dans une boîte de chêne à Rome, en démolissant une vieille maison. Sûr qu'elle renfermait un trésor, il la porta à la maison. Mais n'ayant trouvé qu'un manuscrit, il donna au couvercle de la boîte quelques coups avec son outil, si bien qu'il endommagea plusieurs feuilles qui manquent dans le livre publié. Désolé, il raconta l'histoire à sa femme qui ne tarda pas à la répéter à sa voisine sous le sceau du secret, celle-ci la trahit à une autre si bien qu'en quelques jours la nouvelle parvint à un amateur d'antiquités qui paya cent écus pour le manuscrit. Mais l'amateur d'antiquités étant mort quelques jours après, des voleurs saisirent le coffret et se rendirent à Paris où ils furent saisis par la police et le manuscrit fut déposé au Greffe où il resta de longues années. Enfin il tomba entre les mains d'un clerc qui, après l'avoir lu, l'avait rendu au chevalier de Mouhy, dont la tâche ne consista qu'à le traduire de l'italien en français. La préface de *Lamekis*, un autre roman de Mouhy, est encore plus étonnante par son étrangeté. Elle promet des merveilles à ceux qui liront le roman, car l'ouvrage porte avec lui "le sacré talisman de la cabale la plus mystérieuse [...] il préserve de tous les maux, procure les aventures fortunées, éloigne les événements bizarres et capricieux, donne de l'esprit à ceux qui n'en ont pas"²⁴ et ainsi de suite. Il semble, d'après l'exemple de Mouhy, que les préfaces, ayant originairement pour but d'assurer l'authenticité du récit, aient commencé très tôt à dévier de la voie primitive. De Mouhy tout en affirmant, comme l'usage le demandait, la véracité du récit raconté, semble avoir un autre objectif: profitant de la vogue des préfaces, il tenait surtout à éveiller la curiosité du public pour ses romans. La préface cessait donc de remplir assez vite le but qui lui avait été assigné au début. Vers le milieu du siècle le procédé fut démasqué. Il est vrai que les romans continuaient à être munis de préfaces, mais celles-ci ne fonctionnaient qu'en vertu d'une pure convention.

*

C. Crébillon fils, bien qu'il donne le sous-titre de *Mémoires* à ses *Egarements du coeur et de l'esprit*, a en même temps le courage de reprocher aux préfaces d'induire le public en erreur.

Les Préfaces, dit-il, pour la plus grande partie, ne semblent faites que pour en imposer au Lecteur. Je méprise trop cet usage pour le suivre. L'unique dessein que

²⁴ *Lamekis ou Les Voyages extraordinaires d'un Egyptien*, Paris 1735, III^e partie, Avertissement.

j'aie dans celle-ci, est d'annoncer le but de ces Mémoires, soit qu'on doive les regarder comme un ouvrage purement d'imagination, ou que les aventures qu'ils contiennent soient réelles²⁵.

Les mots de Crébillon fils ont une double portée: ils dévoilent les intentions mensongères des préfaces; sans le dire ouvertement que son ouvrage est un produit de l'imagination, il démystifie le mythe du manuscrit trouvé et l'authenticité des récits romanesques. Le fait pour lui est sans importance, si l'ouvrage littéraire est un fruit de l'imagination ou s'il est fondé sur un événement authentique. Les romanciers novateurs tenant de plus en plus compte de la spécificité du roman, commencent à suivre son exemple. Tout d'abord ils le font d'une façon équivoque, semblent jouer un double jeu pour finir par avouer ouvertement que leurs ouvrages ne sont que le produit de leur esprit. De plus, ils ne manquent pas de souligner que ce fait ne diminue en rien la valeur de leur oeuvre. J. J. Rousseau, pour brouiller les pistes, précéda *La Nouvelle Héloïse* des deux préfaces. Dans la première non seulement il ne tenait pas à prouver que les lettres publiées étaient authentiques, mais il mit en doute l'existence réelle des héros du roman. Durant son séjour en Suisse, en visitant des endroits où ils auraient vécu, il ne trouva, déclara-t-il, aucune trace de leur présence ni n'entendit jamais parler ni de leurs parents ni de leurs amis. De plus, il ne cacha pas que le roman était le fruit de son propre travail:

Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde, que vous importe? C'est sûrement une fiction pour vous²⁶.

Dans la *Seconde Préface* il se garda de dissiper les doutes. Il conseilla au lecteur de juger lui-même d'après les lettres et leur style. Mais si dans les préfaces de *La Nouvelle Héloïse* il n'osa pas, pour des raisons tactiques, aller jusqu'au bout de ses idées, dans *Les Confessions* il reconnut sans équivoque la paternité de son roman.

[...] il est certain, écrit-il, que j'écrivis ce roman dans les plus brûlantes extases: mais on se trompait en pensant qu'il m'avait fallu des objets réels pour le produire; on était loin de concevoir à quel point je puis m'enflammer pour des êtres imaginaires²⁷.

²⁵ *Les Egarements du coeur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour*, Paris 1961, préface, p. 3.

²⁶ *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris 1967, préface, p. 3.

²⁷ J. J. R o u s s e a u, *Les Confessions*, Paris 1964, p. 647.

Ainsi, comme Crébillon fils, Rousseau posait un signe d'égalité entre la fiction et la présentation des événements authentiques. P. A. Choderlos de Laclos joua sur l'ambiguïté de la mystification épistolaire d'une façon encore plus fine. Il pourvut *Les Liaisons dangereuses* d'une double introduction: "Préface du Rédacteur" et "Avertissement de l'Editeur". Dans la première, pour répondre à la convention littéraire de l'époque, il se présenta comme un rédacteur auquel on aurait confié le manuscrit pour le publier. Dans le second, pour manifester sa propre opinion, il n'hésita pas à mettre en question les propos du rédacteur:

Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman²⁸.

Comme Jean-Jacques, P. A. Choderlos de Laclos se garda de résoudre la question explicitement. L'opinion de N. E. Restif de la Bretonne sur la fiction se rapproche du point de vue moderne. Il est sans importance, d'après lui, que l'histoire présentée dans l'oeuvre littéraire soit authentique ou fictive. L'essentiel est qu'elle donne l'impression d'être vraie.

Rien de plus utile, pour l'instruction des hommes, dit-il, que l'histoire vraie, ou simulée. Mais que dis-je! simulée? Elle est toujours vraie dans les romans naturels comme ceux de Jean-Jacques, de Richardson, de Marmontel et de la Bretonne; n'a-t-on pas reconnu tous les héros de ce dernier lors même qu'il ne les connaissait pas? Ne s'est-il pas lui-même surpris en prophétie lorsqu'il voyait arriver postérieurement les faits qu'il avait décrits? Personne n'a voulu croire que la Julie et la Claire de Jean-Jacques fussent des êtres imaginaires; tout le monde s'est écrié: Jean-Jacques nous a peint celles qu'il a vues et que peut-être il a aimées²⁹.

Mais en même temps certains écrivains faisaient connaître sans ambages dans leurs préfaces que leur ouvrage était le produit de leur imagination. Ainsi P. C. de Marivaux, sans recourir au procédé du manuscrit retrouvé, ne chercha pas à présenter le texte des *Aventures de+++ ou des Effets surprenants de la sympathie* comme véridique. Au contraire, il avoua qu'il avait écrit lui-même son roman pour amuser une dame de sa connaissance³⁰. P. J. B. Nougaret dans la préface de *Lucette* assurait le lecteur qu'il n'avait puisé dans son entourage aucun des

²⁸ *Les Liaisons dangereuses*, [in:] *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade 1979, Avertissement de l'éditeur, p. 3.

²⁹ *Les Françaises*, [in:] H. C o u l e t, *Le roman jusqu'à la Révolution*, t. II, Paris 1968, p. 159-160.

³⁰ Paris 1713, Avis au Lecteur.

portraits présentés. Au contraire, il les avait tirés "du creux de (son) cerveau". Et il ne dissimula pas la fierté d'avoir "une imagination qui sçait peindre la nature"³¹. A son tour Cl. J. Dorat, dans la préface des *Sacrifices de l'amour*, déclara que son travail était celui de créateur et non d'éditeur. Il écrivit:

J'ai tracé des caractères, je leur ai donné des passions, j'ai eu des souvenirs et j'ai pris la plume³².

De même D.-A.-Fr. de Sade, comme a remarqué J. Fabre, réclamait "pour ses moindres ouvrages un brevet d'invention"³³. De tous les romanciers il défendait avec le plus d'acharnement le romanesque et la fiction même si elle devait produire des oeuvres de moindre valeur que celles qui étaient fondées sur l'imitation et la vérité. Présentant ses romans il disait:

Fonds, narré, épisodes, tout est à nous; peut-être n'est-ce pas ce qu'il y a de plus heureux; qu'importe, nous avons toujours cru et nous ne cesserons jamais d'être persuadé qu'il vaut mieux inventer, fût-on même faible, que de copier ou de traduire³⁴.

Les théoriciens ne manquèrent pas de rejoindre les romanciers dans cette opinion sur la fiction. Au début du siècle le P. D. Bouhours écrivait déjà: "Le figuré n'est pas faux et la métaphore a sa vérité aussi bien que la fiction"³⁵. Le même Bouhours eut le courage de défendre, contre les principes de l'esthétique classique, la fiction même dans les ouvrages en prose. "[...] la fiction – écrivait-il – rend les pensées très agréables dans la prose". Et quelques lignes plus loin il continuait:

Quoiqu'il en soit, il est certain que les fictions ingénieuses ne sont pas un moins bel effet en prose qu'en vers. Ce sont pour l'esprit autant de spectacles divertissans, qui ne manquent point de plaire aux personnes éclairées³⁶.

J. P. de Crousaz, pour sa part, était surtout sensible aux attraits que pouvait offrir la fiction.

³¹ *Lucette ou le Progrès du Libertinage*, Londres 1765, préface.

³² *Les Sacrifices de l'amour ou Lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenai*, [in:] *Oeuvres Complètes*, t. IV, Neuchâtel 1771, p. 10-11.

³³ J. F a b r e, *Idées sur le roman, de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris 1979, p. 196.

³⁴ *Ibidem*, p. 196-197.

³⁵ *Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Amsterdam 1709, p. 12.

³⁶ *Ibidem*, p. 104-105.

Aussi les fictions, dit-il, ont-elles leur Beauté aussi bien que les vérités, et cette Beauté roule sur la grandeur des idées qu'elles présentent, sur la vivacité des sentimens qu'elles font naître, sur la force avec laquelle elles s'emparent de l'attention...³⁷

De même l'abbé Trublet était enclin à croire que la fiction ajoutait plus de charme à l'oeuvre littéraire que la vérité:

Pour que la fiction plaise il faut qu'elle ait l'air de la vérité. Mais la vérité qui auroit l'air de la fiction [...] plairoit encore bien davantage³⁸.

J.-Fr. Marmontel, théoricien officiel de l'*Encyclopédie*, défendait, au contraire, la fiction pour les raisons morales. Dans son *Essai sur les romans* il ne voyait aucune différence entre la vérité et la fiction dans l'oeuvre littéraire à condition qu'elle fût édifiante. Si elle remplit le but moral qui était, d'après lui, l'objectif principal de la fiction romanesque, elle peut dépasser dans ses effets même la vérité.

[...] car si la vérité, dit-il, nous touche d'aussi près et aussi sérieusement que le mensonge, nous l'aimons, nous la saisissons aussi avidement et plus avidement encore. Mais si elle nous est étrangère, elle nous est indifférente; et si elle nous est odieuse et nuisible, nous avons droit de lui préférer l'illusion qui nous console, la fiction qui nous instruit, le mensonge qui nous persuade d'être justes, nous encourage à être bons, et nous enseigne à être heureux³⁹.

Or, les écrivains conscients du caractère spécifique du roman étaient unanimes à reconnaître que la fiction pouvait être un fondement de l'oeuvre littéraire et pouvait assumer le même rôle que la vérité. Le changement des idées fut peut-être lent, mais continu.

*

La conquête par la fiction de la place qu'elle occupe dans la littérature est due à plusieurs facteurs qui ont coïncidé au XVIII^e siècle. Tout d'abord, le changement qu'avait subi la notion du processus créateur ne manqua pas d'assurer à la fiction les droits qu'elle n'avait pas jusqu'ici. L'artiste n'est plus considéré comme un pur copiste de la nature. Son travail cesse peu à peu d'être traité comme un processus purement reproductif, passif, mais il commence à être tenu pour un processus

³⁷ *Traité du Beau*, Amsterdam 1715, p. 113.

³⁸ Op. cit., p. 90.

³⁹ Cité d'après C o u l e t, *Le roman jusqu'à la Révolution*, t. II, p. 167.

créatif. Dans la conscience des artistes et des théoriciens naît peu à peu la conviction que l'art a le droit de garder une distance à l'égard de la réalité extra-littéraire et que l'univers poétique a son autonomie à l'égard de l'univers réel⁴⁰. On a compris que l'univers littéraire avait ses propres lois, différentes de celles, scientifiques, qui régissent l'univers physique et social. Si ce dernier a pour fin la vérité, le propre de l'art est, au contraire, de se définir par le mélange harmonieux de la vérité et de la fiction et la propriété essentielle de toute oeuvre d'art est d'être un composé du vrai et de l'inventé comme la qualité du romancier est d'être à la fois "véridique et menteur"⁴¹. M. Grimm sous l'influence des nouvelles théories demanda, lui aussi, la reconnaissance du "mensonge" dans l'art:

Nous n'attendons ni n'exigeons la vérité du poète, du peintre, du musicien, du statuaire, d'aucun artiste et lorsque le plat et froid copiste nous montre la chose comme elle est, nous la trouvons maussade et nous la sifflons; c'est un mensonge adroit, fin, délicat, que nous cherchons dans les ouvrages de l'art, qui établisse entre nous et l'imitateur une communication secrète de sentiment et d'idées, et qui nous prouve que l'artiste a senti le côté original, le côté précieux de la chose imitée⁴².

Mais la nouvelle esthétique admettait, pour suivre le langage de l'époque, le "mensonge" dans l'art à condition qu'il produise l'illusion de la vérité, qu'il impressionne au même degré le lecteur que l'événement vécu. Déjà Marivaux, au début du siècle, écrivait: "Ainsi l'âme, il est vrai, peut s'intéresser à la lecture d'une fausse aventure, pourvu que le récit en ressemble au vrai"⁴³. P. Fr. G. Desfontaines constatait à propos de *Pamela*: "[...] l'illusion est essentielle à un livre de fiction. C'est un grand art de savoir éviter l'apparence de l'art"⁴⁴. A son tour, J. de Laporte déclarait: "[...] point d'intérêt sans illusion; et point d'illusion sans vraisemblance"⁴⁵. En même temps, en Angleterre, C. Burke soulignait qu'aucune oeuvre d'art ne pouvait être grande que par illusion⁴⁶. Or, on s'est rendu très tôt compte que tout art implique nécessairement l'illusion et que, par conséquent, le moyen de faire vrai dans l'oeuvre littéraire ne consiste pas à

⁴⁰ Voir: W. F o l k i e r s k i, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris 1925, p. 109, 115; C a s s i r e r, op. cit., p. 297.

⁴¹ Cité d'après C o u l e t, *Le roman jusqu'à la Révolution*, t. I, p. 517.

⁴² Cité d'après Y. B e l a v a l, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris 1950, p. 114-115, note.

⁴³ Op. cit., Avis au Lecteur.

⁴⁴ *Observations sur les écrits modernes*, t. XXIX, 1742, p. 205-206.

⁴⁵ *Histoire littéraire des femmes françaises ou Lettres Historiques et Critiques*, t. V, Paris 1769, p. 213.

⁴⁶ Cité d'après F o l k i e r s k i, op. cit., p. 93.

garantir l'authenticité du texte, mais à le présenter d'une telle façon qu'il fasse une impression de vérité. La méthode des préfaces, compromise, et devenue une pure convention, ne pouvait le faire. Les lecteurs n'y donnaient plus foi. Il ne restait donc qu'à intervenir à l'intérieur du texte et à l'aide des procédés divers lui donner l'apparence de la vie. Le XVIII^e siècle s'ingénia à inventer de multiples procédés qui pussent faire passer la fiction pour une histoire vraie – Barguillet a consacré tout un chapitre de son livre à leur analyse⁴⁷.

A côté des nouvelles tendances de l'esthétique, il semble qu'on ne puisse passer sous silence l'influence qu'ont exercée *Les Mille et une Nuits*, traduit par A. Galland en 1709, sur l'anoblissement de la fiction au XVIII^e siècle. "Quand Schéhérazade [...] indiqua comment l'on pouvait retenir et captiver les hommes, écrit P. Hazard, non par de savantes déductions d'idées, non par des raisonnements, mais par l'éclat des couleurs et par le prestige des fables: alors toute l'Europe fut avide de l'entendre"⁴⁸. En effet, le succès des *Mille et une Nuits* fut éclatant. Chacun tirait de leur lecture ce qui lui convenait le mieux. Les uns y cherchaient un délassement de l'esprit. Les autres, tout en louant la fécondité de l'imagination dans l'oeuvre, mettaient l'accent sur de précieuses informations qu'elle apportait sur l'Orient. Le prince K. A. Czartoryski était frappé surtout par la morale que le livre enseignait. Le livre renfermait, d'après lui, la morale ornée de richesses de l'esprit oriental. Cette façon imagée de fleurir la vérité n'était pas employée pour un vain amusement, mais pour rebuter les hommes des vices et encourager à la vertu, présentant les vérités et les leçons morales sous la forme douce et séduisante privée, d'ennui d'un sec avertissement⁴⁹. Ainsi, après la lecture des *Mille et une Nuits* s'imposait une leçon au XVIII^e siècle: les contes persans étaient aussi utiles qu'agréables et, par conséquent, la fiction n'était pas une distraction frivole et inutile, mais elle était à même de fournir des renseignements d'une grande valeur sur bien des choses. Or, M. L. Dufrénoy a pu écrire non sans raison: "L'inspiration offerte par les contes arabes devait contribuer puissamment à renouveler la fiction"⁵⁰.

Par ailleurs, on peut se demander si le courant qui dominait le XVIII^e siècle, défini par la "douceur de vivre", ne favorisait pas, lui aussi, le règne de la fiction. Le mot d'ordre de l'époque était la joie de vivre, l'existence facile,

⁴⁷ Op. cit., p. 127-147.

⁴⁸ P. H a z a r d, *La crise de la conscience européenne*, Paris 1961, p. 340.

⁴⁹ Cité d'après B. G u b r y n o w i c z, *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta*, Lwów 1904, p. 31.

⁵⁰ *L'orient romanesque en France 1704-1789*, t. I, Montréal 1946, p. 33.

agréable, la conquête du savoir sans effort, sans fatigue. Les pédagogues, les moralistes et les philosophes s'accordaient sur ce point. Ils se référaient tous à la nature humaine. Fontenelle, dans une de ses oeuvres, faisait dire à Homère que le besoin du fabuleux faisait partie de la nature humaine⁵¹. Les théologiens, bien qu'à contre coeur, acceptaient la fiction en la justifiant par la transformation qu'avait subie l'homme après la chute. Taré par le péché, enfoncé dans le monde sensible, il est trop faible, soutenaient-ils, pour rester longtemps attentif aux choses abstraites. Il a besoin d'images, d'ornements, de diversions propres à délasser son esprit.

Le courant, semble-t-il, fut propagé tout d'abord par les pédagogues. A. H. de Fleury croit, qu'en donnant aux enfants des leçons utiles, il faut le faire sans qu'ils s'en aperçoivent⁵². De même Ch. Rollin, bien qu'en principe ennemi de la fiction, contribuait à son insu à sa propagation. Il recommandait, pour que les études soient efficaces, de gagner la volonté de l'élève, mais, ajoutait-il, "elle se gagne par la douceur, l'amitié, la persuasion, et sur tout par l'attrait de plaisir"⁵³. Le courant s'étendit sur tous les domaines. Déjà Fr. de Fénelon demandait que l'art ne coûte aucun effort à son consommateur. Dans sa *Lettre à l'Académie* il écrivait:

Je préfère ce qui est aimable et facile à ce qui est difficile et étonnant. Je cherche ce qui ne coûte rien à l'esprit, ce qui le délasse, ce qui le ragoûte, ce qu'il redemande souvent⁵⁴.

B. Le Bouvier de Fontenelle voulait enseigner la philosophie "d'une manière qui ne fût point philosophique" mais divertissante. Dans ses *Entretiens sur la pluralité du monde* il avouait: "J'ai mis dans ces Entretiens une Femme que l'on instruit, et qui n'a jamais ouï parler de ces choses-là. J'ai crû que cette fiction me serviroit et à rendre L'Ouvrage plus susceptible d'agrément et à encourager les Dames par l'exemple d'une Dame..."⁵⁵ Le chevalier Ch. de Fieux de Mouhy a exprimé la tendance du siècle dans les termes encore plus explicites:

Ne pourrait-on pas comparer l'esprit du jeune âge à un malade que l'amertume du remède ordonné pour le rétablissement de sa santé, rebute: que fait le sage Médecin, pour corriger une répugnance qui s'oppose à ses soins, il enveloppe la potion avec le sucre: le malade est trompé et guérit. Que ceux qui prétendent à la correction des moeurs en usent de même: qu'ils intéressent l'esprit par

⁵¹ P i z z o r u s s o, op. cit.

⁵² *Collection des Opuscules*, t. II, Nîmes 1780, p. 46.

⁵³ *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres*, t. IV, Paris 1731, p. 504.

⁵⁴ Cité d'après A. P i z z o r u s s o, *La poetica di Fénelon*, Milano 1959, p. 76-77.

⁵⁵ *Entretiens sur la pluralité des mondes*, [in:] *Oeuvres*, t. II, 1742, p. 3-4.

des fictions ingénieuses, où les grandes maximes soient habilement amenées, ils arriveront à leur but⁵⁶.

Il est significatif que ce furent les esprits les plus marquants du siècle qui demandèrent de présenter les vérités les plus utiles de la façon la plus aimable possible pourvu que leur assimilation coutât moins d'effort. En somme, comme dans l'âge classique la vraisemblance et l'histoire, au XVIII^e siècle, l'agréable, le doux, le divertissant, que demandait l'époque, créèrent cette fissure par laquelle la fiction pénétra dans la littérature.

Mais la cause principale de la promotion de la fiction au XVIII^e siècle vient de la prise de conscience que l'oeuvre de fiction peut être autre chose qu'un vain jeu d'imagination, qu'un amas d'aventures extravagantes, vides de sens. On commence à considérer que sous la forme d'une affabulation la fiction peut remplir les différentes fonctions de l'oeuvre littéraire. Longtemps on crut que jusqu'à la fin du XVIII^e siècle on ne donnait à la fiction romanesque d'autre but que de divertir et d'émouvoir⁵⁷. Pourtant, cette opinion est sujette à caution. D'après des recherches plus poussées, il s'avère que les écrivains, suivant leur vision, accordaient à la fiction romanesque plusieurs rôles.

En premier lieu venait la fonction morale de la fiction. La plupart des écrivains ne manquaient pas d'assurer que le but qu'ils se proposaient était d'enseigner l'amour de la vertu et la haine du vice. Cette tendance, inscrite dans presque toutes les préfaces, concordait avec l'orientation générale du siècle, répondait aux exigences de la doctrine classique et servait de rempart contre les attaques de la critique accusant le roman d'immoralité. Pour étayer leur intention morale beaucoup de romanciers mettaient en sous-titre de leurs romans "histoire morale" et soutenaient la supériorité de leurs oeuvres sous ce rapport sur les traités de morale et sur l'histoire. Il suffit de rappeler l'*Avis au Lecteur*, mis en tête de l'*Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux*, où l'abbé A. Fr. Prévost tenant les préceptes de la morale pour "vagues et généraux" et en tant que tels inutiles pour l'application particulière, affirmait que seulement l'exemple concret que le roman fournissait pouvait servir de règle de conduite à beaucoup de personnes⁵⁸. Le raisonnement de l'abbé Prévost, étayé le plus souvent par les mêmes arguments, fut suivi par les écrivains au cours de tout le siècle. Le chevalier de Mouhy fut à cet égard peut-être le plus éloquent. Considérant les traités de morale farcis "d'une érudition pédantesque, de réflexions décharnées, de

⁵⁶ *Le Financier*, Amsterdam 1755, préface.

⁵⁷ Voir: A. M. A l b é r è s, *Histoire du roman moderne*, Paris 1962, p. 79.

⁵⁸ Paris 1936.

raisonnemens abstraits", il leur préférait décidément le roman qui "unit l'exemple au précepte, le sentiment à la réflexion, l'expérience au raisonnement"⁵⁹.

L'histoire du point de vue éthique fut encore plus critiquée que les traités de morale. Le siècle des Lumières estimait peu la science historique. L'opinion commune ne voulait voir dans l'histoire qu'une image décourageante des vices et des crimes dont l'humanité s'était rendue coupable au cours des siècles. En tant que telle, elle n'était pas à même, croyait-on, de fournir à l'homme des exemples édifiants. C'était d'ailleurs la conséquence de la mission qu'elle avait en charge. L'historien devait être soucieux avant tout de la vérité et, en tant que tel, il était obligé de présenter les événements et les héros tels qu'ils avaient été en réalité. Alors que le romancier, libre de toute contrainte, pouvait leur donner l'être et la forme suivant l'idée morale qu'il voulait exprimer dans son oeuvre. L'abbé J. Terrasson, et avec lui beaucoup d'autres, n'hésita pas à constater que, malgré ses qualités, "on trouvait l'histoire bien inférieure à la fiction"⁶⁰. Le parallèle du roman, des traités moraux et de l'histoire, poursuivi au cours de tout le XVIII^e siècle, n'avait pour but que de réhabiliter la fiction romanesque, de montrer sa valeur morale et par là son utilité, notions auxquelles le siècle des Lumières était particulièrement sensible.

Aux âmes sensibles, la fiction offrait de multiples moyens de s'évader vers un monde idéal. Elle satisfaisait leurs désirs inassouvis et leur permettait de vivre les vies meilleures que la réalité ne pouvait offrir. Bref, c'était pour beaucoup un rêve compensatoire, une revanche sur la dureté de l'existence. Rousseau ne cachait pas qu'à l'origine de la *Nouvelle Héloïse* se trouvaient des rêves refoulés. Ne voyant dans la réalité rien qui puisse le satisfaire, trompé par ses amis, il se sauva dans "le pays des chimères", qu'il avait doté de tout ce qui lui manquait dans la vie quotidienne, et où il avait joui "des plus délicieux sentiments qui jamais soient entrés dans un coeur d'homme"⁶¹. Mais c'est surtout aux femmes romancières que la fiction assurait un excellent moyen de confier leurs désillusions et leurs nostalgies et de se sauver dans le monde de rêve qui leur servait de refuge aux

⁵⁹ *Le Financier*, préface.

⁶⁰ *Sethos*, Paris 1731, préface.

⁶¹ Rousseau écrit dans ses *Confessions* (p. 506): "L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fut digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal, que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon coeur. Jamais cette ressource ne vint plus à propos, et ne se trouva si féconde. Dans mes continuelles extases, je m'enivrais à torrents des plus délicieux sentiments qui jamais soient entrés dans un coeur d'homme. Oubliant tout à fait la race humaine, je me fis des sociétés de créatures parfaites, aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés, d'amis sûrs, tendres, fidèles, tels que je n'en trouvai jamais ici-bas".

moments les plus durs de leur existence. Mme S. Cottin est l'exemple typique de cette attitude. Dans la préface de son roman *Claire d'Albe* elle avoue:

Le dégoût, le danger ou l'effroi du monde ayant fait naître en moi le besoin de me retirer dans un monde idéal, déjà j'embrassais un vaste plan qui devait m'y retenir longtemps⁶².

Inquiète de sa nature, sujette aux "accès de la tristesse noire", portant en elle un grand rêve d'amour, elle conçut le projet, suivant l'expression de J. Gaulmier, de "transposer cette misère existentielle dans l'écriture"⁶³. C'est la fiction romanesque qui seule pouvait combler sa nostalgie, qui lui permettait de faire des confidences qui la libéreraient de souvenirs douloureux. De même à Mme A. M. E. de Souza la fiction offrait une possibilité de livrer à son roman ses regrets et ses joies. "Je ne vous confie de ma vie, dit-elle, que ce qui peut exciter, ou des retours consolans sur moi-même, ou des regrets tardifs, mais d'où naissent des résolutions généreuses"⁶⁴. Toutes les romancières, dont Mme de Staël est aussi un exemple significatif, réclamaient le droit de s'exiler dans le monde de leur rêve qui ne leur ménagerait ni déceptions, ni soucis, ni tristesse. Elles ont décidé de recréer dans l'univers de la fiction le bonheur que la vie leur avait refusé.

Les philosophes, bien qu'en principe ennemis de la fiction, ne tardèrent pas à comprendre son utilité dans la réalisation de leurs projets. L'art, suivant leur opinion, devait assumer une mission sociale et, en tant que tel, il devait pénétrer "jusqu'à l'humble cabane du moindre des citoyens"⁶⁵. Auxiliaire de la philosophie, il devait propager les mêmes idées. D. Diderot constatait que chaque société avait besoin d'un art car "[...] tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier..."⁶⁶ Pour les philosophes l'art était donc, comme l'a remarqué Leith, une arme de combat et un moyen de propagande. Mais tous étaient conscients qu'on ne pouvait réaliser leurs objectifs en se servant d'une simple logique, mais qu'il fallait avoir recours aux méthodes attrayantes, aptes à éveiller l'intérêt des masses. "D'ailleurs on ne conduit le peuple ni par des raisonnements, ni par des définitions" écrivait J.-Fr. de Saint-Lambert dans l'*Encyclopédie*⁶⁷. Et Fontenelle ajoutait: "Selon moi, il n'y a pas jusqu'aux

⁶² S. C o t t i n. *Claire d'Albe*, Régine Deforges 1976, préface de l'auteur, p. 17.

⁶³ Ibidem, préface de J. Gaulmier, p. 9.

⁶⁴ *Charles et Marie*, t. I, Paris 1821, p. 330.

⁶⁵ Cité d'après J. A. L e i t h, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799*, Toronto 1965, p. 61.

⁶⁶ Ibidem, p. 39.

⁶⁷ Ibidem, p. 15.

vérités à qui l'agrément ne soit nécessaire"⁶⁸. Le jugement de Fontenelle est devenu une des idées maîtresses de l'esthétique des philosophes. Et rien ne pouvait lui être plus utile que la fiction. Outre que sous le voile d'une fiction attrayante on pouvait exprimer toutes les idées et les rendre intéressantes à l'ensemble des lecteurs, elle servait souvent de subterfuge face à la censure. Ne pouvant toujours exprimer leurs idées ouvertement, les philosophes ont très tôt compris qu'il était moins dangereux de le faire par le biais de l'affabulation, de les habiller d'un costume tissé de fiction. On sait bien quel parti Ch. de Montesquieu avait tiré de la fiction dans ses *Lettres persanes*, Voltaire dans ses *Contes*, J.-Fr. Marmontel dans les *Incas*. En introduisant la fiction dans leurs oeuvres, les philosophes ont contribué à sa promotion, en dépit de leurs intentions. Peu importe que, peu sensibles à sa beauté, ils n'aient vu dans la fiction que son rôle utilitaire, didactique et dans cette perspective ils lui confiaient la fonction de déguisement, de transposition d'une idée. Mais il n'est pas indifférent que Voltaire, que Rousseau, écrivains jouissant d'un grand prestige auprès de leurs contemporains, aient utilisé la fiction dans leurs oeuvres.

*

Pourtant, la nouveauté incontestable du XVIII^e siècle est la reconnaissance de la fonction cognitive de la fiction. Avant le XVIII^e siècle aucun genre littéraire ne prétendait assumer la fonction cognitive, pas même la satire qui était la plus proche de la réalité⁶⁹. La tâche principale de la littérature, avant le siècle des Lumières, était la réalisation d'une certaine norme morale et esthétique qui se traduisait le plus souvent, comme Bray l'a démontré, par les mots: plaire et instruire⁷⁰.

La source de cette nouvelle tendance réside dans la transformation qu'a subie la vie au XVIII^e siècle. Tout d'abord dans le domaine de la philosophie, plus exactement dans le domaine de la théorie de la connaissance. Au moment où l'oeuvre principale de J. Locke, *l'Essai sur l'entendement humain* fut traduite en français, commença une ère nouvelle dans l'histoire de la philosophie en France⁷¹. La philosophie cartésienne, comme l'a prouvé Cassirer, admettant les

⁶⁸ *Entretiens sur la pluralité des mondes*, préface.

⁶⁹ K. W y k a, *Romantyczna nobilitacja powieści*, [in:] *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944-1967*, Warszawa 1969, p. 164.

⁷⁰ Op. cit., p. 65 et les suiv.

⁷¹ H a z a r d, op. cit., p. 225-231.

idées innées, proclamait que toute connaissance vient du dedans, de la région des idées et vérités éternelles. Par là, elle détournait l'homme de la réalité concrète avec laquelle tout lien était rompu. La philosophie des Lumières, par contre, tournée vers des buts pratiques, fit de la réalité le domaine unique de ses investigations⁷². En condamnant la philosophie de Descartes, elle proposait de rejeter les "chimères" métaphysiques au profit de la vie terrestre, concrète, d'autant plus que la connaissance de l'univers était le moyen le plus sûr de son amélioration. La méthode qui y conduisait était l'expérience et l'observation grâce à laquelle le progrès pouvait s'accomplir dans l'art difficile de connaître le monde et l'homme.

L'âge de raison – écrivait Condillac – est donc celui où l'on a observé; et, par conséquent, la raison viendra de bonne heure, si nous engageons les enfants à faire des observations⁷³.

De même, au lieu d'étudier la nature de l'âme qui, d'après la philosophie nouvelle, était inconnaissable, l'homme devait chercher à connaître son fonctionnement. Par conséquent, la métaphysique devait céder la place à la psychologie, science nouvelle qui devint l'espoir du siècle au même degré que les sciences physiques et mathématiques. Les romanciers surtout prétendaient être doués d'un talent de psychologue et d'un don exceptionnel d'observation. "Je suis observateur né" écrivait N. E. Restif de la Bretonne dans ses *Contemporaines*. Et le comte A. C. Ph. de Caylus avouait, qu'en se promenant à Paris, il s'arrêtait souvent pour observer la vie de la capitale: "je regarde tout ce que je vois; car il y a bien des gens qui voyent sans regarder, et je puis dire sans vanité que je ne suis pas de ceux-là"⁷⁴.

La fonction cognitive est née aussi de la relation du roman avec le journalisme. Le fait est bien connu, beaucoup de romanciers, tels A.-R. Lesage, Marivaux, l'abbé Prévost, le chevalier de Mouhy, Restif de la Bretonne et beaucoup d'autres, commencèrent leur carrière en exerçant les métiers de gazetier ou de nouvelliste. C'était une excellente école pour apprendre l'art de l'observation et de l'étude de la vie sociale. Mais s'ils fournissaient à la presse des produits de leurs observations, ils en puisaient aussi à pleines mains. La presse de l'époque était une excellente chronique des moeurs. La politique et la religion étant soumises à censure sous l'Ancien Régime, les journalistes étaient surtout à l'affût des nouvelles sensationnelles. Le but que les revues se proposaient était de présenter le tableau de l'humanité contemporaine, la peinture des moeurs saisies souvent sur

⁷² C a s s i r e r, op. cit., p. 118-122.

⁷³ E. B. de C o n d i l l a c, *Cours d'études*, 1775, t. I, Discours Préliminaire.

⁷⁴ *Les Ecossaises ou Les Oeufs de Pasques*, Troyes 1745, Avis au Lecteur.

le vif, aussi bien dans les classes nobles que dans les milieux bourgeois et populaires. Ainsi la presse de l'époque défrayait sans cesse la curiosité des lecteurs et les romanciers avides de nouvelles y cherchaient souvent leur inspiration⁷⁵. Entre autres c'est le cas Fr. de Baculard d'Arnaud. "En multipliant les anecdotes qu'il puise à toutes les sources – écrit Coulet – il contribue à donner à la littérature narrative l'aspect documentaire, journalistique qu'elle a pris avec les temps modernes"⁷⁶. Il est donc certain que le journal a aidé le roman dans son évolution. Il a révélé aux romanciers tous les avantages qu'ils pouvaient tirer de la prise en considération de la vie de leur époque qui était à bien des égards plus intéressante que le passé.

Ainsi, depuis le commencement du siècle la plupart des écrivains, en dépit des déclarations fallacieuses qu'ils mettaient dans leurs préfaces, étaient persuadés que l'objectif principal du roman n'était pas la fonction morale mais la fonction cognitive. Ils énonçaient ce principe le plus souvent par les mots: "tableau fidèle de la vie". Mais sous l'influence de l'appel lancé par les Modernes, ils veulent être surtout "historiens fidèles" de leur époque. L'abbé J. Terrasson, un des partisans les plus déclarés des Modernes, constate que "le plus grand fruit de la lecture des Auteurs, est de connaître par eux l'Esprit des siècles où ils ont vécu"⁷⁷. L'abbé Desfontaines, parmi les exigences qu'il assigne à la fiction romanesque, demande qu'elle soit "le tableau de la vie humaine", fortement enraciné dans la réalité contemporaine⁷⁸. H.-Fr. de La Solle, défendant les romans contre les attaques de la critique, démontre qu'ils sont "des monuments par lesquels notre postérité connaîtra nos mœurs"⁷⁹. D'après Nougaret "un Roman doit avoir pour but de peindre des ridicules, de tracer le tableau de son siècle; il faut qu'en le lisant on y reconnaisse ses usages, ses vices; alors il deviendra agréable, utile"⁸⁰. On pourrait prolonger à l'infini cette liste de citations. Toutes, elles insistent sur le fait que le roman du siècle des Lumières était un document, un miroir et un témoignage de son époque. Ainsi Le Breton a-t-il écrit à juste titre:

La vie du XVIII^e siècle n'est pas dans ses épopées; elle n'est pas dans ses poésies lyriques; elle n'est pas dans ses tragédies ni même, sauf quelques exceptions

⁷⁵ Coulet, op. cit., t. I, p. 213, 305.

⁷⁶ Ibidem, p. 438.

⁷⁷ *La philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison*, Paris 1754, p. 143.

⁷⁸ Op. cit., t. IV, p. 50.

⁷⁹ *Mémoires de Deux Amis*, Londres 1754, préface.

⁸⁰ Op. cit., préface.

fameuses, dans ses comédies; elle est dans ses romans. La face changeante du siècle s'y reflète⁸¹.

Or, chose caractéristique pour le XVIII^e siècle: la fonction cognitive de l'oeuvre littéraire était fondée sur la théorie de la mimesis. Il était implicitement admis tout au long du siècle que c'est l'univers présenté dans l'oeuvre littéraire qui assume la fonction cognitive. L'élément linguistique, son importance dans l'oeuvre du point de vue cognitif n'était jamais pris en considération. Et, d'après les opinions en cours, l'univers présenté était un produit de la mimesis, entendue comme une exacte reproduction de la réalité extra-littéraire. Par conséquent, on acceptait comme une chose évidente que la structure de l'univers présenté constituait l'équivalent de l'ordre des choses existant et, en tant que telle, elle était analogue à la réalité extra-littéraire. Autrement dit, on croyait d'une manière simpliste que le roman remplissait la fonction cognitive parce qu'il imitait la réalité. Par contre, les écrivains qui avaient les aspirations créatrices, qui avouaient que leur oeuvre était un produit de l'imagination n'osaient pas lui attribuer une fonction cognitive. La fonction cognitive était donc liée au XVIII^e siècle à la mimesis et elle était entendue comme la relation d'une certaine science sur l'homme et sur la réalité extra-littéraire contenue dans l'oeuvre littéraire⁸².

Ce qui est vraiment révolutionnaire au XVIII^e siècle c'est l'abandon de la "belle nature" qui était un des canons les plus respectés de la doctrine classique. Le siècle des Lumières occupait à cet égard une attitude toute opposée. Il proclamait que toute la nature dans sa richesse et sa diversité était digne d'intérêt et, en tant que telle, fournissait à l'artiste la matière qu'il pouvait ensuite former à son gré⁸³. Ces nouvelles tendances provoquèrent une réaction violente de la critique traditionaliste. Elles mettaient, en effet, en cause les principes fondamentaux de l'esthétique classique, surtout la règle de la bienséance et la conception idéaliste de l'art. J.-Fr. Marmontel, défenseur de la tradition, était un ennemi déclaré de la peinture "de la nature défectueuse". Il soutenait, à l'exemple des théoriciens du classicisme, que le devoir de l'artiste était de l'embellir et de la perfectionner afin de la rendre plus achevée⁸⁴. Mais l'opposition éclata surtout en ce qui concerne la présentation du héros. A l'âge classique le héros était

⁸¹ Op. cit., p. 211.

⁸² A propos de la fonction cognitive de l'oeuvre littéraire voir deux excellentes études de K. Rosner *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Wrocław 1970 et *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*, [in:] *Problemy teorii literatury*, 1976, Seria 2, p. 79-100.

⁸³ Voir: F o l k i e r s k i, op. cit., p. 111-118.

⁸⁴ *Fiction*, [in:] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, 1751-1772, 1756*, t. VI, p. 681.

toujours un personnage positif, paré de toutes les beautés et rehaussé de toutes les vertus. Suivant les normes généralement admises il devait servir d'exemple pour certains genres de conduite, il devait remplir une fonction édifiante et en tant que tel il devait se présenter comme un modèle sans faille de l'attitude morale. Si l'écrivain introduisait dans son ouvrage des personnages dépourvus de qualités positives, il devait les mettre à l'ombre et les punir au dénouement. Suivant le mot de marquis J.-B. de Boyer Argens, ils devaient recevoir "un châtimement qui ôte l'envie de les imiter"⁸⁵. Les écrivains du siècle des Lumières, inspirés par le roman anglais, prenaient une attitude opposée. Le roman aspirant à devenir le miroir fidèle de la vie et de l'homme, ils revendiquaient le droit de peindre non seulement les splendeurs mais aussi les ombres de l'existence humaine, présenter non seulement les vertus mais aussi les vices du héros, de le montrer sans fard. Plus il a de défauts, soutenaient-ils, plus il est vrai, car il ressemble plus à l'homme ordinaire, tel qu'il est en réalité. Ce postulat qui sera défendu avec acharnement par les partisans de l'esthétique nouvelle, l'auteur du *Guerrier Philosophe* l'a exprimé nettement:

Depuis qu'il nous est venu de nouvelles règles d'Angleterre pour la conduite de ces sortes d'Ouvrage, nous pouvons sans craindre la critique, donner à nos Personnages des qualités opposées, peindre nos Héros tout à la fois avarés et prodigues, doux et colères, orgueilleux et rampans, capricieux et raisonnables, selon qu'ils se présentent pour le moment à notre imagination⁸⁶.

D. Diderot fut du même avis:

Il n'y a rien de sacré pour le poète, pas même la vertu, qu'il couvrira de ridicule, si la personne et le moment l'exigent⁸⁷.

De La Solle a cru que la nouvelle méthode de présenter le héros pouvait avoir une influence favorable sur la morale des lecteurs⁸⁸. Pourtant, c'est D.-A.-Fr. de Sade qui mit le plus de vigueur à défendre le postulat de la nouvelle esthétique. Il s'exprime avec véhémence:

A quoi ils [les romans] servent, hommes hypocrites et pervers car vous seuls faites cette ridicule question; ils servent à vous peindre tels que Vous êtes,

⁸⁵ *Lectures amusantes ou les Délassements de l'esprit*, t. I, La Haye 1739, p. 114.

⁸⁶ J. B. J o u r d a n, *Le Guerrier Philosophe*, La Haye 1744, préface.

⁸⁷ *Oeuvres esthétiques*, Paris 1959, p. 252.

⁸⁸ De La Solle (op. cit., préface) écrit: "[...] il y a trop longtemps qu'on dit aux hommes comme ils doivent être, il est temps de les montrer tels qu'ils sont. C'est un moyen sûr de les intéresser, et peut-être de les corriger".

orgueilleux individus qui voulez vous soustraire au pinceau, parce que vous en redoutez les effets; le roman étant, s'il est possible de s'exprimer ainsi, le tableau des moeurs séculaires, est aussi essentiel que l'histoire, au philosophe qui veut connaître l'homme⁸⁹.

Or, le marquis de Sade faisait du roman, grâce à la fonction cognitive, une espèce de science auxiliaire de la philosophie et c'est là, d'après lui, que résidait la dignité du genre. C'est aussi l'avis de Choderlos de Laclos qui représentait aussi bien en théorie qu'en pratique une opinion bien décidée à cet égard. Sans contester la valeur des exemples positifs, il réclame que l'artiste ait le droit de peindre aussi les aspects négatifs de l'existence humaine qui fournissaient, d'après lui, des renseignements non moins précieux sur la vie. La vie comme la nature, soutenait-il, a ses zones d'ombres que l'écrivain qui a conscience de sa mission a le devoir de mettre au jour. Ces idées, l'auteur des *Liaisons dangereuses* les avait exposées dans ses lettres à Mme M.-J. Laboras de Mézières Riccoboni dont l'attitude à cet égard était toute opposée.

Mais quoi! dit-il, Le même pinceau ne peut-il pas s'exercer tour à tour dans les deux genres? Si je m'en souviens bien, Vernet fit son tableau de la Tempête avant celui du Calme, et l'un n'a pas nui à l'autre⁹⁰.

Cette méthode, convenait-il, ne proposait aucun modèle à suivre et, en tant que telle, elle n'avait pas de valeur édifiante, mais elle servait d'avertissement aux âmes naïves qui ne tiennent pas toujours compte de l'existence du mal et de la méchanceté des hommes⁹¹.

Le refus de la "belle nature" a exercé une influence favorable sur les tendances cognitives de la fiction romanesque. Les romanciers, présentant ainsi la réalité avec toutes ses infirmités et avec tous ses défauts, rendaient le tableau de la vie plus riche et plus vrai. Bref, les romanciers ne tardèrent pas à se rendre compte des avantages que la fonction cognitive procurait à leur oeuvre. Pour les romanciers c'était une nouvelle occasion de mettre le roman au-dessus de l'histoire et du théâtre. La comparaison de l'histoire et du roman était un lieu commun au XVIII^e siècle et ce n'est pas là que repose son importance. L'important est que les romanciers posaient le problème, sans savoir probablement le juger à sa juste mesure, de la spécificité de la connaissance qu'apportait le roman, problème qui sera débattu longtemps encore. Au XVIII^e siècle beaucoup d'écrivains s'y engagèrent. Au courant des faiblesses de la science historique de leur temps, ils

⁸⁹ *Idée sur les romans*, cité d'après C o u l e t, op. cit., t. II, p. 179.

⁹⁰ C h o d e r l o s d e L a c l o s, *Oeuvres Complètes*, p. 757-768.

⁹¹ Au sujet de cette méthode et de Choderlos de Laclos voir les pages excellentes de May, op. cit., p. 131-136.

frappaient un de ses défauts le plus marquant: concentration de ses investigations sur l'individu au détriment de la collectivité. Selon L. S. Mercier le roman embrassait une sphère de vie beaucoup plus vaste que ne le faisait l'histoire. Cette dernière se limitait à présenter les rois et leur politique. Le roman, par contre, qui se proposait de peindre les moeurs et les usages de toute la nation, cherchait à la suivre dans sa marche. Diderot, en ce qui concerne la fonction cognitive, opposait le roman à l'histoire d'une façon encore plus tranchante. Il prenait comme point de comparaison le roman de S. Richardson. Grand admirateur du romancier anglais, il voyait dans ses oeuvres les vérités universelles et une image de l'homme de "tous les lieux et de tous les temps", peint d'après la nature, si bien que l'histoire comparée à son roman était "pleine de mensonges" dans ce sens qu'elle attribuait seulement à quelques individus le déroulement des événements historiques⁹². Or, d'après l'opinion du XVIII^e siècle, le caractère de la connaissance fournie par les deux genres était tout à fait différent: celle du roman, plus étendue, visait au général, celle de l'histoire, centrée sur le personnage du souverain, ne dépassait que le particulier et ne présentait qu'un fragment étroit de la vie.

D'autre part, le roman était supérieur au théâtre du fait de ses possibilités cognitives plus grandes. Les romanciers du siècle des Lumières ne manquèrent pas de découvrir une qualité du roman qui justement parlait en sa faveur: la durée. Grâce à la durée le roman seul disposait, à leur avis, d'un moyen pour remplir la fonction cognitive dans toute son étendue. J. Fr. La Harpe l'a exprimé d'une façon concise:

Tout est permis au romancier. Le Monde entier est à lui. Il dispose des temps et des lieux. Le dramatisse n'a qu'un moment, et s'il l'a mal choisi tout est perdu⁹³.

Pourtant, c'est Choderlos de Laclos qui a le plus insisté sur les avantages du roman par rapport au théâtre. Mais plaidant la cause du roman, il a regardé le théâtre dans la perspective toute classique. Limité par le temps et l'espace, à cause des unités, le théâtre, d'après lui, était borné dans ses capacités cognitives. Tout d'abord, tous les caractères ne convenaient pas au théâtre et ce qui est pire, ils ne pouvaient, faute de temps, "être suivis dans tous leurs détails"⁹⁴. Donc, si le théâtre entravé par sa structure, était contraint de choisir les traits de caractère les

⁹² D. D i d e r o t, *Eloge de Richardson*, [in:] *Oeuvres*, 1951, p. 1098.

⁹³ *Lycée ou Cours de Littérature ancienne et moderne*, Paris An XII, t. XIV, p. 252.

⁹⁴ C h o d e r l o s d e L a c l o s, *Oeuvres Complètes*, p. 448.

plus saillants et de présenter ses héros invariables du début jusqu'à la fin de l'action, le roman les montrait dans les situations différentes et leur donnait le temps nécessaire pour se révéler sous tous leurs aspects. C'est donc à la fiction romanesque qu'incombait le rôle, d'après l'opinion en cours, de suppléer à l'insuffisance de l'histoire et du théâtre en ce qui concerne la connaissance de l'homme, à condition toutefois que le romancier dispose de qualités nécessaires pour assumer sa tâche.

*

Cette aspiration cognitive exerça une grande influence sur l'évolution du roman. Impliquant une enquête sur la réalité concrète, elle l'a engagé dans la voie du réalisme. Mais en même temps, dans la mesure où le droit de fournir la connaissance est accordé aux seules oeuvres fondées sur la mimesis, elle contribua à déprécier les autres genres de fiction. Le rationalisme, courant dominant au XVIII^e siècle et qui tenait pour valable ce qui remplit les conditions requises pour être accepté par le jugement de la raison, fit le reste.

Du fait de cette attitude, plusieurs genres de fiction n'ont pas trouvé un accueil favorable auprès des critiques du XVIII^e siècle. En premier lieu, la fiction mythologique, jugée comme incompatible avec l'esprit du siècle, a été condamnée. Malgré le retour à l'antiquité, dans la seconde moitié du siècle, elle s'est heurtée à des ennemis intransigeants. Ornement littéraire très apprécié à l'époque de la Renaissance et à l'âge classique, elle a été placée au rang des fables absurdes que le siècle des Lumières ne voulait tolérer au même titre que les contes merveilleux. D'après Marmontel, seuls "les talents vulgaires" s'intéressaient à la mythologie ancienne, persuadés que "hors de la Mythologie il n'y a point d'invention"⁹⁵. L. S. Mercier dans son opposition à la mythologie ne voulait même pas rendre justice à l'*Iliade* d'Homère dont il trouvait la lecture fastidieuse et à laquelle il préférait décidément le roman moderne. Car la mythologie, jugeait-il, n'était qu'un "amas de fables qui pouvoient convenir aux Grecs, cette mythologie impénétrable, dont ils sentoient apparemment toutes les finesses, n'est point faite pour produire parmi nous le même enthousiasme"⁹⁶. Et dans *L'An 2440* il se réjouissait qu'on eût abandonné "les traces usées de cette mythologie antique et superficielle remplie de contradictions si étrangères à l'esprit philosophique, et qui n'offrait que des points obscurs, obscènes ou inutiles à débrouiller"⁹⁷.

⁹⁵ *Fiction*, [in:] *Encyclopédie*, t. VI, p. 681.

⁹⁶ *Mon bonnet de nuit*, t. I, Neuchâtel 1784, p. 283.

⁹⁷ *L'An 2440: rêve s'il en fût jamais*, t. III, Paris An VII, p. 47.

De même, la fiction historique ne suscitait au XVIII^e siècle que dédain et mépris. D'après l'opinion du siècle, c'était un genre faux. Déjà P. Bayle dans ses "Nouvelles de la République des Lettres" avait fait le procès du roman historique:

On ferait fort bien d'obliger tous les Faiseurs de Romans ou à se forger des Héros imaginaires, ou à prendre ceux que l'Antiquité leur fournit, comme ils l'ont déjà pratiqué tant de fois [...] Pourquoi empoisonner si hardiment l'Histoire Moderne? Pourquoi dire si sérieusement, que la dernière guerre de Hongrie n'a eu pour cause que l'amour du Grand Vizir pour la femme du Bacha de Bude?⁹⁸

La critique de Bayle renfermait les griefs essentiels qu'on allait faire au roman historique au cours du siècle. Le genre était compromis de longue date par les anachronismes que les romanciers commettaient à chaque page et par les libertés qu'ils prenaient avec l'histoire. A l'âge baroque, ils se proposaient de l'embellir en cachant ses côtés noirs. A l'âge classique, ils visaient à la compléter en ajoutant différentes anecdotes aux données historiques⁹⁹. Mais ce qu'on reprochait surtout au roman historique, à l'exemple de Bayle, c'était de vouloir expliquer tous les événements par l'amour. Cette passion était le ressort principal de l'activité politique des hommes; elle déclenchait les guerres et décidait de la paix, faisait des alliances entre les empires et était la cause de leurs ruptures. Vers la fin du siècle, Mme de Staël a repris et résumé dans son *Essai sur les fictions* toutes les accusations de ses contemporains contre le roman historique. Comme ses prédécesseurs, l'auteur de *Corinne* lui reprochait "d'altérer la vérité", car l'action empruntée à l'histoire était d'habitude chargée à l'excès "d'une quantité de motifs qui n'ont jamais existé". Son péché le plus grand était pourtant, comme précédemment, l'abus de l'amour qui était l'agent essentiel de l'action si bien qu'il en résultait un tableau trompeur de l'histoire.

On ne peint dans ces sortes de romans – déclarait-elle – que les intrigues galantes; car les autres événements de l'époque qu'on choisit ont tous été racontés par l'historien: on veut alors les expliquer par l'influence de l'amour, afin d'agrandir le sujet de son roman, et l'on présente ainsi le tableau le plus faux de la vie humaine¹⁰⁰.

Le siècle qui a fait naître un des meilleurs contes fantastiques – le *Diable amoureux* de J. Cazotte – a condamné la fiction fantastique ainsi que le merveilleux, deux genres qu'il ne savait, semble-t-il, distinguer. Voltaire sur le ton

⁹⁸ Amsterdam 1684, octobre, p. 316-317.

⁹⁹ C o u l e t, op. cit., t. I, p. 212.

¹⁰⁰ Mme G. de S t a ë l, *Essai sur les fictions suivi De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Editions Ramsay, 1979, p. 38.

autoritaire qui lui était propre a exprimé une opinion nettement défavorable sur le fantastique.

Il y a plus d'imagination dans les contes de fées, dit-il, mais ces imaginations fantastiques, dépourvues d'ordre et de bon sens, ne peuvent être estimées; on les lit par faiblesse, on les condamne par raison¹⁰¹.

De même Fr.-A. Paradis de Moncrif, incapable de déchiffrer le sens profond des *Voyages de Gulliver* de J. Swift, a proscrit tout le genre.

J'avouerai – dit-il – qu'un Ouvrage dont toute l'invention consiste à me montrer des hommes plus que Géants, ou moindres que Pigmées, me paraît commencer et finir à la première page; tout le reste n'est que redite¹⁰².

Marmontel, pour sa part, considérait le fantastique comme "le délire d'un malade" où l'on peut voir "l'assemblage des genres les plus éloignés et les formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions, et sans nuances. C'est pourquoi – ajoutait-il – un artiste qui n'aurait que ce talent n'en aurait aucun"¹⁰³. Or, enfants de ce siècle rationaliste, les écrivains du XVIII^e siècle étaient les ennemis déclarés de toute manifestation de l'irrationnel dont ils se méfiaient et qu'ils méprisaient sans chercher à le comprendre. Le fantastique, d'après l'opinion courante, était une entorse à la raison et, en tant que tel, ne pouvait être accepté par l'homme éclairé.

Pour les mêmes raisons, le XVIII^e siècle a désapprouvé le merveilleux. On blâmait ses exagérations, son détachement de la réalité, son absence de vérité, ses écarts par rapport aux normes rationnelles.

Le merveilleux peut-être mis – écrivait Desmolets – parmi les excès les plus insupportables de l'imagination pour les personnes raisonnables¹⁰⁴.

A son tour, Mme de Staël jugeait le merveilleux "hors de la nature", ses héros gigantesques et leurs "passions hors de la vérité". Tous ces défauts, estimait-elle, se faisaient voir surtout dans les romans de chevalerie où tout était

¹⁰¹ V o l t a i r e, [Fr.-M. A r o u e t de], *Dictionnaire philosophique*, [in:] *Oeuvres Complètes*, t. XIX, Paris 1879, p. 431.

¹⁰² *Oeuvres*, t. I, Paris 1791, p. 310.

¹⁰³ *Fiction*, [in:] *Encyclopédie*, t. VI, p. 682.

¹⁰⁴ P. N. D e s m o l e t s, *Lettre à Mme D⁺⁺ sur les romans*, [in:] *Continuation des mémoires de littérature et d'histoire*, t. V, Paris 1728, p. 197.

exagéré hors de mesure si bien que les valeurs généralement respectées devenaient ridicules¹⁰⁵.

Mais, semble-t-il, les révélations transcendantes dont se vantaient des occultistes¹⁰⁶, si nombreux dans ce siècle rationaliste, n'ont pas manqué non plus de jeter le discrédit sur le merveilleux et de le tourner en ridicule. C'est pourquoi Fabre a écrit non sans raison que "le merveilleux au XVIII^e siècle ne s'exprime que sous le couvert du doute et de l'ironie"¹⁰⁷.

*

Il convient, pour finir, de se poser une question: qu'est-ce qu'on entend au juste par fiction au XVIII^e siècle? Comment se présente suivant les théories alors en vogue le processus de sa naissance? Si l'on se reporte à la fréquence, dans la littérature de l'époque, de l'emploi des termes: "imagination", "invention", "génie" et à la volonté de leur accorder droit de cité dans la littérature, on serait tenté de croire que la fiction était fondée sur l'imagination et sur l'invention et signifiait une libre création de l'esprit humain. En effet, l'*Encyclopédie* proclamait le principe de la liberté dans l'art. "Il faut [...] rendre aux sciences et aux Arts, y liton, une liberté qui leur est si précieuse"¹⁰⁸. De même, on affirmait que le génie avait le droit d'enfreindre les normes imposées par le code littéraire et il devait être jugé non d'après sa soumission aux règles mais d'après la valeur et l'originalité des oeuvres qu'il avait enfantées. Encouragé par cette conception, A. de La Motte-Houdar, dans son *Discours sur la Fable*, se mettait au-dessus de La Fontaine, car il s'attribuait le mérite de l'invention dans ses fables alors que l'auteur des *Animaux malades de la peste* n'était, d'après lui, qu'un imitateur¹⁰⁹. Le même La Motte exhortait les écrivains à suivre son exemple et à user des droits qui leur appartenaient. On lit dans une de ses fables:

Jadis on inventait; inventons aujourd'hui.
Nos pères l'ont bien fait; ne pourrions-nous le faire?

Et deux pages plus loin il continuait:

¹⁰⁵ *Essai sur les fictions*, p. 30.

¹⁰⁶ Voir: A. V i a t t e, *Les sources occultes du romantisme*, t. I, Paris 1965, p. 71-98, 111-130.

¹⁰⁷ Op. cit., p. 245.

¹⁰⁸ *Encyclopédie*, t. V, p. 645.

¹⁰⁹ *Fables Nouvelles dédiées au Roy avec un Discours sur la Fable*, Paris 1719, p. X.

Que de terres encore restent à découvrir!
La fiction sur tout est un país immense:
On ira loin, pourvû qu'on pense.
Les chemins manquent-ils? C'est à nous d'en ouvrir.
Imaginons des faits; créons des personnages¹¹⁰.

Le programme ne manquait ni de courage ni d'ambition. La plupart des artistes pensaient de même. La difficulté surgit lorsqu'on commence à se demander ce que signifiaient exactement dans le langage de l'époque les termes: "imagination", "invention", "génie". Voltaire donnait de l'imagination la définition suivante dans son *Dictionnaire philosophique*:

L'imagination active est celle qui joint la réflexion, la combinaison à la mémoire. Elle rapproche plusieurs objets distants; elle sépare ceux qui se mêlent, les compose et les change; elle semble créer quand elle ne fait qu'arranger: car il n'est pas donné à l'homme de se faire des idées; il ne peut que les modifier¹¹¹.

Marmontel était encore plus net sur ce point:

L'imagination compose et ne crée point: ses tableaux les plus originaux ne sont eux-mêmes que des copies en détail; et c'est le plus ou le moins d'analogie entre les différents traits qu'elle assemble¹¹².

Et dans les *Eléments de littérature* il complétait cette définition par l'observation suivante: "[...] car la nature est mille fois plus riche, plus féconde et plus inépuisable que l'imagination. L'imagination même n'en est que le copiste; ses créations ne sont que des singeries de ce que la nature a fait en se jouant"¹¹³. Les définitions de l'invention ne s'écartaient pas de celles qu'on donnait de l'imagination. Les preuves en sont nombreuses. Ainsi, l'abbé Batteux déclarait:

Inventer dans les Arts, n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnaître où il est, et comme il est¹¹⁴.

De même Marmontel refusait à l'invention le pouvoir que lui accorderont les romantiques.

¹¹⁰ Ibidem, Livre IV, Fable III, p. 213, 215.

¹¹¹ *Oeuvres Complètes*, t. XIX, p. 430.

¹¹² *Fiction*, [in:] *Encyclopédie*, t. VI, p. 679.

¹¹³ *Eléments de littérature*, [in:] *Oeuvres Complètes*, t. XIII, p. 417.

¹¹⁴ Op. cit., p. 11.

Inventer, dit-il, ce n'est donc pas se jeter dans des possibles auxquels nos sens ne peuvent atteindre; c'est combiner diversement nos perceptions, nos affections, ce qui se passe au milieu de nous, autour de nous, en nous-mêmes¹¹⁵.

La notion du génie était souvent commentée au XVIII^e siècle. On cherchait à lui donner des significations diverses qui se ramenaient d'habitude à une opinion devenue courante: le propre du génie consistait à découvrir des rapports existants dans les choses, ignorés des autres. L'abbé Batteux a énoncé l'opinion de ses contemporains à ce sujet dans les termes suivants:

Le génie qui travaille pour plaire, ne doit donc, ni ne peut sortir des bornes de la Nature même. Sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais trouver ce qui est¹¹⁶.

Mme de Staël était du même avis. Dans son *Essai sur les fictions* elle a écrit: "[...] l'on attache le mot d'invention au génie, et ce n'est cependant qu'en retraçant, en réunissant, en découvrant ce qui est, qu'il a mérité la gloire du créateur"¹¹⁷.

En somme, aucune des définitions citées plus haut n'attribuait ni à l'imagination ni à l'invention ni au génie la puissance créatrice. Leurs possibilités se limitaient – tous les critiques s'accordaient sur ce point – à savoir découvrir les éléments existant dans la réalité, les combiner, les assembler, les arranger et en faire la synthèse. Il ne s'agissait donc pas de créer une nouvelle réalité mais de recréer celle qui existe. Même si Cl.-A. Helvétius définissait le génie par l'invention, il ne manqua pas de préciser, comme l'a remarqué Cassirer, que l'invention n'a aucune faculté créatrice véritable, réellement spontanée, qu'elle "[...] ne consiste que dans une combinaison, dans le choix et l'association habile d'éléments donnés"¹¹⁸. Et c'est cette association qui confère l'apparence de la nouveauté et de l'originalité qu'on reconnaît toujours au génie.

Dans ce contexte la fiction ne pouvait pas prétendre non plus à être une création libre et spontanée. En suivant les écrits théoriques de l'époque, on peut constater que la notion de fiction ne s'écartait pas trop des définitions qu'on donnait de l'imagination, de l'invention. Il suffit de citer, pour en tenir compte, les opinions des trois écrivains bien en vue au XVIII^e siècle: Vauvenargues, Marmontel et La Harpe. L. de Clapiers Vauvenargues, penseur à plusieurs

¹¹⁵ *Eléments de littérature*, [in:] *Oeuvres Complètes*, t. XIV, p. 146.

¹¹⁶ Op. cit., p. 31-32.

¹¹⁷ P. 32.

¹¹⁸ Op. cit., p. 312.

égards bien en avance sur son temps, quant à la fiction est solidaire de son époque:

Que croyez-vous qu'on cherche avidement dans les fictions? l'image d'une vérité vivante et passionnée; [...] et toute fiction qui ne peint pas la nature est insipide¹¹⁹.

Marmontel de quatre genres de fiction: le parfait, l'exagéré, le monstrueux et le fantastique ne reconnaissait que le premier et en donnait la définition suivante:

La fiction qui tend au parfait, ou la fiction en beau, est l'assemblage régulier des plus belles parties dont un composé naturel est susceptible, et dans ce sens étendu, la fiction est essentielle à tous les arts d'imitation. En Peinture, les Vierges de Raphaël et les Hercules du Guide, n'ont point dans la nature de modèle individuel; il en est de même en Sculpture de la Venus pudique et de l'Apollon du Vatican; en Poésie de Cornélie et de Didon. Qu'ont fait les Artistes? ils ont recueilli les beautés éparses des modèles existans, et en ont composé un tout plus ou moins parfait, suivant le choix plus ou moins heureux de ces beautés réunies¹²⁰.

A son tour La Harpe dans son *Cours de littérature* a constaté:

Toute fiction est fondée sur des réalités. Ces romans de chevalerie, qui semblent n'être qu'un jeu de l'imagination en délire, n'ont fait que charger la peinture de moeurs originellement très véritables¹²¹.

Ces trois opinions qu'on peut tenir pour représentatives du siècle des Lumières se ramènent à la même conclusion: la fiction, comme l'imagination et l'invention, prend son origine dans le réel, appartient aux arts d'imitation et ne constitue que l'assemblage des parties découvertes dans la nature.

C'est J. Chouillet, semble-t-il, qui a donné la meilleure explication de cet état de choses dans son *Esthétique des Lumières*. Il a distingué dans l'art deux tendances: "idéauté" et "positivité". Si l'âge classique se caractérisait par l'"idéauté", le XVIII^e siècle penchait décidément, d'après lui, vers la "positivité", c'est-à-dire sa conviction profonde était que chaque art prenait sa source dans la nature et l'unique moyen d'atteindre celle-ci était l'imitation. Fort de cette conviction, il a donné la caractéristique suivante de l'art du XVIII^e siècle:

¹¹⁹ *Oeuvres*, Paris 1857, p. 70.

¹²⁰ *Fiction*, [in:] *Encyclopédie*, t. VI, p. 679.

¹²¹ p. 277.

L'objet de l'art est un objet réel, il ne se situe quelque part dans la sphère des essences, il réside dans la nature, considérée non seulement comme la source de toutes les existences possibles, mais encore comme le seul lien possible de toute existence¹²².

L'idée de Chouillet trouva sa confirmation dans plus d'un texte du XVIII^e siècle. Les mots de Batteux: "Les monstres mêmes [...] ne peuvent être composés que de parties prises dans la Nature"¹²³ expriment bien la pensée de l'époque sur l'origine de l'art. La nature seule, d'après l'opinion courante, était le fondement de l'art, c'est dans la nature qu'il fallait chercher son modèle et l'imiter d'aussi près que possible. Par conséquent, le processus de la naissance de la fiction devait se présenter de la façon suivante: au départ était l'imitation de la nature. Plus cette imitation était fidèle, plus l'objet de l'art était parfait car il portait l'empreinte de son modèle, toujours pris dans la réalité concrète. Mais le point central de l'activité de l'artiste résidait dans le choix parmi les éléments de la nature imitée, choix qui convenait le mieux à son dessein, qui répondait à son idée de l'objet d'art qu'il voulait réaliser. Dans l'article de *l'Encyclopédie Arts Libéraux* on lit: "Dans les arts mêmes dont l'imitation semble être le partage, comme la Poésie, la Peinture, la Sculpture, copier n'est rien, choisir est tout"¹²⁴. Et choisir signifiait savoir discerner dans la richesse que présente la nature ce qui mérite d'être distingué, ce qui est digne, pour employer le terme dont on se servait à l'époque, d'être "découvert" et qui reste inaperçu par le commun des gens. C'est par ce choix que se manifestait l'individualité de l'artiste, c'est un bon choix qui décidait de son originalité et qui prouvait sa liberté. Le choix fait, l'artiste procédait à l'assemblage, à la combinaison, à l'association des éléments retenus afin d'en produire une structure bien organisée, et surtout qui correspondît bien à la réalité concrète. La fiction ainsi conçue n'avait rien de commun avec la création dans l'art *sensu stricto*. Aspirant à présenter un tableau fidèle de la vie, elle s'inscrivait dans les tendances positivistes de l'époque et avait pour but, comme la philosophie des Lumières, l'exploration de la réalité concrète. Les écrivains qui cherchaient la source de l'oeuvre littéraire dans l'imaginaire faisaient exception et leurs livres, inaperçus du commun des gens, se perdaient dans le courant général de la pensée du siècle.

¹²² *L'Esthétique des Lumières*, Paris 1974, p. 60-61.

¹²³ B a t t e u x, op. cit., p. 31-32. Marmontel (*Eléments de littérature*, t. XIII, p. 417) écrit de même: "[...] la seule fiction [...] la plus bizarre est encore une sorte de mosaïque, dont la nature a fourni toutes les pièces de rapport". Mme de Staël (*Essai sur les fictions*, p. 32) constate aussi: "[...] ce que nous appelons nos créations, n'est donc jamais qu'un assemblage incohérent des idées que nous tirons de cette même nature dont nous voulons nous écarter".

¹²⁴ *Encyclopédie*, t. XVIII, p. 586.

Malgré cette conception étroite la contribution du XVIII^e siècle à la réhabilitation de la fiction dans l'histoire des lettres est notable. Le siècle des Lumières est marqué par la victoire de la fiction sur ses ennemis. Sans doute, elle ne remplissait pas encore tous les rôles qu'elle serait appelée à jouer à l'époque romantique. Le siècle, n'étant sensible dans l'art qu'à l'utile et au rationnel, n'a pas compris toutes les ressources esthétiques que la fiction véhiculait. Ainsi a-t-il négligé le rêve, l'inconscient. Il a condamné le fantastique, l'inconnu, le mystérieux. Mais par rapport au XVII^e siècle la fiction a fait un pas de géant. On cesse de la considérer, au cours du siècle, comme le domaine du mensonge et du factice, comme une dissipation frivole ne pouvant satisfaire que les esprits incultes, ou comme un simple ornement. Au contraire, elle est devenue un mode de connaissance à part entière, un témoignage sur son époque presque aussi irremplaçable que l'histoire. Ne se contentant plus de la place de second rang que l'âge classique lui concédait, elle a conquis le droit de devenir la matière d'une oeuvre littéraire. Délivrée du discrédit qui pesait sur elle au début du siècle, elle s'est fait reconnaître le droit de cité aussi dans la prose. Les écrivains ont écarté de leurs réflexions le problème de la véracité de l'affabulation dans l'oeuvre littéraire en acceptant pour la prose les mêmes critères que pour la poésie. Du même coup la définition du littéraire a évolué. Si dans la première moitié du siècle on comprenait par belles-lettres la poésie, vers la fin du siècle y est entré aussi le roman, oeuvre de fiction, considéré au début du siècle comme un genre roturier, en marge de la littérature. Incontestablement, la réhabilitation de la fiction a contribué à l'anoblissement du roman.

TEORIA FIKCJI W WIEKU OŚWIECENIA

S t r e s z c z e n i e

Ze względu na bujny rozwój powieści zainteresowanie fikcją w XVIII w. jest duże. Jednak na początku stulecia, utożsamiana z kłamstwem i fałszem, fikcja napotyka wrogi stosunek ze strony estetyki klasycystycznej, moralistów chrześcijańskich i filozofii Oświecenia. Powieść epoki również ponosi winę za ten stan rzeczy: grzeszy brakiem logiki, jest opowieścią o przygodach nieprawdopodobnych, nie mających żadnego związku z życiem. Powieściopisarze zatem, chcąc uniknąć ataków krytyki, przedstawiają swoje powieści jako historie autentyczne, czemu dają wyraz w przedmowach poprzedzających każdą niemal powieść. Metoda ta jednak szybko zostaje zdemaskowana. Powieściopisarze postępowi nie ukrywają, że ich utwory są dziełem wyobraźni. Fikcja w procesie powolnym, ale ciągłym, zostaje zrehabilitowana. Złożyły się na to różne przyczyny, przede wszystkim przekonanie, że fikcja może spełniać w dziele literackim różne funkcje. Wiek XVIII kładł najczęściej nacisk na funkcję moralną fikcji, uznając, że pod tym względem przewyższa ona nie tylko historię, ale i traktaty moralne. Natomiast pisarze postępowi przypisywali fikcji przede wszystkim funkcję poznawczą, która zrodziła

się pod wpływem filozofii Oświecenia. W myśl tej zasady powieść chciała być "wiernym obrazem" swej epoki. Przy tym charakterystyczne było dla w. XVIII przekonanie, że funkcję poznawczą pełnił świat przedstawiony w dziele literackim, rozumiany jako wierne odbicie rzeczywistości empirycznej. Funkcja poznawcza skierowała powieść na drogę realizmu, ale w. XVIII, preferując fikcję realistyczną, dyskryminował inne rodzaje fikcji. Specyficzne dla wieku Oświecenia było rozumienie fikcji. Nie oznaczała ona kreacji opartej na inwencji artysty. Proces jej powstawania rozumiany był jako obserwacja rzeczywistości, odkrywanie w tej rzeczywistości ciekawych zjawisk, ich wybór i scalanie w harmonijną całość. Tak pojęta fikcja wpisywała się w tendencje pozytywistyczne epoki i stawiała sobie za cel, podobnie jak filozofia Oświecenia, poznanie rzeczywistości.