

## Le paradoxe d'Hercule ou comment le roman vient aux antiromanciers

UGO DIONNE

Mlle de Saint-Yves se meurt. Mlle de Saint-Yves est morte.

Montée de Bretagne à Paris pour faire libérer l'Ingénu, son amant, jeté à la Bastille par lettre de cachet — c'est-à-dire sur ordre du Roi, sans autre forme de procès —, elle a dû céder sa vertu à Saint-Pouange, le favori du ministre, qui mettait sa faveur à ce prix. L'Ingénu est libre ; la Saint-Yves, elle, est perdue. Humiliée, déshonorée, ignorant le jugement charitable que l'on porte sur sa relative méconduite, la « généreuse et respectable infidèle » se laisse tout bonnement mourir. La scène funèbre qui en résulte, dont on a maintes fois souligné la parenté avec celles de *La nouvelle Héloïse* et de *Clarissa Harlowe*, est considérée comme un hapax dans l'œuvre narrative de Voltaire. Alors que les malheurs équivalents de Cunégonde ou de *Così Sancta* ne s'attiraient que quelques boutades amusées, l'agonie de Mlle de Saint-Yves fait l'objet d'un véritable tableau sensible :

[Gordon, le compagnon de cellule de l'Ingénu] était touché du sort de cette jeune fille, comme un père qui voit mourir lentement son enfant chéri. L'abbé de Saint-Yves était désespéré, le prieur et sa sœur répandaient des ruisseaux de larmes. Mais qui pourrait peindre l'état de son amant ? Nulle langue n'a des expressions qui répondent à ce comble des douleurs [...] La tante, presque sans vie, tenait la tête de la mourante dans ses faibles bras, son frère était à genoux au pied du lit. Son amant pressait sa main, qu'il baignait de pleurs, et éclatait en sanglots ; il la nommait sa bienfaitrice, son espérance, sa vie, la moitié de lui-même, sa maîtresse, son épouse. À ce

mot d'épouse, elle soupira, le regarda avec une tendresse inexprimable, et soudain jeta un cri d'horreur [...]<sup>1</sup>

Huit lourdes pages séparent, dans l'édition de Frédéric Deloffre, le moment où la Saint-Yves se met au lit, «éprouvant dans son corps une révolution qui la suffoqu[e]» (I, 338), et celui où arrive «le moment fatal» (I, 345). Voltaire y emploie, tour à tour ou simultanément, une impressionnante variété de procédés pathétiques<sup>2</sup> : hyperbole (on verse des «ruisseaux de larmes», on «baigne [une main] de pleurs»); emphase des répliques de la mourante, scandées par les points d'exclamation; figure de l'indicible («Nulle langue n'a des expressions qui répondent à ce comble de douleurs...»); théâtralité marquée de l'ensemble, sans cesse contaminé par le langage scénique ou dramatique<sup>3</sup>. L'esthétique du *tableau*, qui unifie l'ensemble des genres sensibles de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, est docilement respectée : les personnages se déploient auprès du corps expirant de l'héroïne, comme la famille éplorée se disposait autour du père dans *Le fils puni* ou *Le contrat de mariage* de Greuze.

Cette tonalité sensible et «romanesque» apparaît donc comme une anomalie, comme une aberration dans l'ensemble qu'on a pris l'habitude de nommer les «romans et contes» de Voltaire. S'il ne recule pas devant la grandiloquence du pathos dans la tragédie et l'épopée — ces «grands genres» dont la grandeur même permet de contenir la boursouffure pathétique —, l'auteur de *La Henriade* conserve dans son œuvre narrative en prose une attitude goguenarde, détachée, ouvertement antiromanesque. Le registre de la sensibilité est à peu près absent des contes qui précèdent *L'Ingénu* (*Micromégas*, *Le monde comme il va*,

1. Voltaire, *L'Ingénu, histoire véritable tirée des manuscrits du P. Quesnel* [1767] (éd. Frédéric Deloffre), présentée et annotée par Jacques van den Heuvel, dans *Romans et contes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, p. 342-343. Dorénavant désigné à l'aide de la lettre (I), suivie du numéro de la page.

2. Sur le style pathétique et ses caractéristiques formelles et lexicales, voir Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1999, p. 240-262.

3. Pour une description précise et méthodique des procédés «tragiques» employés par Voltaire dans la dernière partie de *L'Ingénu*, voir Carol Sherman, *Reading Voltaire's Contes: A Semiotics of Philosophical Narration*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. «North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature», 1985, p. 215 et suivantes.

4. Sur le tableau et son importance dans l'esthétique de la sensibilité, voir Anne Coudreuse, *op. cit.*, p. 85 et suivantes; et Emmanuelle Sauvage, «La tentation du théâtre dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson», *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, vol. 20, 2001, 147-160, p. 147 et suivantes.

*Zadig, Candide*); il disparaît de ceux qui, rapidement, lui succèdent (*La princesse de Babylone, L'homme aux quarante écus, Le taureau blanc*); tout au plus resurgira-t-il, mis au service du déisme, dans l'ultime récit de Voltaire, *l'Histoire de Jenni*. Intégrée à la lourdeur ambiante et au caractère pontifiant d'un récit qui prend pour cible les « excès » de l'athéisme et du matérialisme, la sensibilité y paraît cependant moins scandaleuse que dans l'« histoire véritable » de 1767.

C'est que *L'Ingénu* présente lui-même un caractère multiple, qui a longtemps préoccupé la critique, et qui continue de la diviser. À une première moitié plus typiquement ou conventionnellement « voltairienne » succède un volet sérieux, où la légèreté fait place à une gravité larmoyante. En fait, le roman enchaîne cinq séquences plus ou moins distinctes, qui marquent un inexorable glissement de ton et de style :

1. Les chapitres I à VII, où l'Ingénu aborde les côtes de Basse-Bretagne et se voit recueilli par l'abbé de Kerkabon et sa sœur — qui sont, *peut-être*, son oncle et sa tante —, composent un conte philosophique classique, dans lequel les mœurs provinciales, en matière d'amour ou de religion, sont envisagées selon le point de vue extérieur et décapant du Huron. Les comportements et les remarques de l'Ingénu — comme ceux des voyageurs persans de Montesquieu ou de la princesse péruvienne de Mme de Graffigny — viennent dévoiler l'arbitraire des préjugés occidentaux. Comme dans un conte, les épisodes se suivent, les discussions s'accumulent, sans véritable « tension » narrative; le ton est enjoué, badin, parfois à la limite du grivois (comme en clôture du chapitre IV, où un examen rapide des attributs de l'Ingénu permet aux dames qui assistent à son baptême de constater qu'il mérite bien le nom d'Hercule, qu'on vient de lui donner). Mlle de Saint-Yves est elle-même encore bien éloignée de la fiancée sacrifiée des derniers chapitres, quand elle « se [coule] doucement entre les roseaux » pour épier son amant au bain (I, 297).

2. Les chapitres VIII et IX forment une courte séquence, qu'on peut certes confondre avec la précédente, mais qui présente déjà une différence de ton. On y relate le voyage de l'Ingénu jusqu'à Versailles, où il espère faire reconnaître sa valeur militaire et ses droits sur sa maîtresse. Il s'agit donc d'un épisode de transition, où on peut deviner l'embryon d'une composition en itinéraire, comparable à celles de *Candide* et de *La princesse de Babylone*, dans lesquels chaque chapitre correspond à un lieu, donc à une nouvelle étape du trajet. Hercule est toutefois calomnié, et le chapitre IX se clôt sur son emprisonnement, alors que

se «referm[ent] les énormes verrous de la porte épaisse, revêtue de larges barres» (I, 312).

3. C'est une séquence emphatiquement «fermée» qui commence alors, et qui occupera les chapitres x, xi, xii et xiv. Voltaire y propose une sorte de roman pédagogique en accéléré, où l'Ingénu et son compagnon d'infortune, le janséniste Gordon, agissent tour à tour comme maître et comme disciple : le premier acquiert la politesse et la civilité qui manquaient à son bon sens sauvage ; le second abandonne son culte et ses préjugés pour embrasser le point de vue «naturel» du Huron. Le développement y épouse l'ordre des matières abordées (la physique, la philosophie, l'Histoire, au chapitre x ; l'Histoire ancienne et la critique, au chapitre xi ; le théâtre, au chapitre xii ; le jansénisme et le dogmatisme, au chapitre xiv). Ensemble peu dynamique, dans lequel Roger Laufer voyait le principal défaut d'un roman qu'il qualifiait par ailleurs de «complet chef-d'œuvre<sup>5</sup>», le séjour d'Hercule à la Bastille est néanmoins essentiel à la critique que propose Voltaire, dans l'ensemble de l'œuvre, du mythe du «Bon sauvage» et de sa vertu originelle. Il marque par ailleurs une nouvelle étape dans l'assombrissement progressif de l'ouvrage : s'il y a encore un élément satirique — c'est tout un pan de la culture française, de la philosophie malherbienne au théâtre de Corneille, qui passe au crible du regard de l'Ingénu —, le ton n'y est (presque) plus plaisant : l'arbitraire de l'incarcération, l'éloignement de l'objet aimé, le caractère raisonnable des remarques d'Hercule contribuent à imposer une gravité sérieuse et réfléchie — bien éloignée, au demeurant, des effluves lacrymaux qui suivront.

4. Les chapitres xiii, puis xv à xviii, d'abord entrelacés à la séquence de la Bastille, puis fournissant la seule trame du roman, racontent les aventures de la belle Saint-Yves, de son évasion du couvent, où l'a enfermée son frère afin de l'éloigner de l'Ingénu, jusqu'à la libération d'Hercule et de Gordon. Le ton est désormais résolument sentimental, nonobstant la grotesque casuistique d'un père Tout-à-tous, proche de celle des jésuites pascaliens ; du conte, on est définitivement passé au roman, au drame, à la nouvelle sentencieuse et pontifiante, proche d'un Richardson, d'un Marmontel ou d'un Baculard d'Arnaud.

5. Les deux derniers chapitres constituent l'apogée (ou le nadir) de cette progressive aggravation. Entièrement confiné dans un lieu — la maison parisienne où se sont réfugiés les personnages bas-bretons —,

5. Roger Laufer, *Style rococo, style des «Lumières»*, Paris, José Corti, 1963, p. 97.

ce dernier acte progresse, comme dans le drame, par enchaînement de « scènes » savamment organisées : scène d'attente, alors que l'Ingénu est parti délivrer Gordon ; entrée des deux prisonniers libérés, qui donne lieu à une scène « plus neuve et plus intéressante » de retrouvailles et d'accolades ; entrée de la « prude » conseillère de Mlle de Saint-Yves, apportant un cadeau du corrupteur — ce qui scelle le sort de l'héroïne, en portant sa faute à la connaissance de son amant ; scène de souper, agrémentée de conversations ; coup de théâtre causé par la découverte du malaise de la Saint-Yves ; veille autour de l'agonisante, avec ses confessions ; arrivée d'un messenger royal, provoquant la colère d'Hercule ; mort de Mlle de Saint-Yves (évoquée, très sobrement, dans l'interstice qui sépare deux paragraphes) ; enfin, entrée en scène de Saint-Pouange, suivie presque immédiatement de sa conversion, à la vue du tombeau de celle dont, malgré ses abus, il s'était épris.

Ce qui dérange ici la critique contemporaine, c'est évidemment le perplexifiant voisinage de deux tonalités, deux registres apparemment inconciliables (et qu'on tentera donc, par divers moyens, de concilier, en les réduisant généralement l'un à l'autre) ; mais c'est surtout la présence, dans le registre de l'antiroman, d'un élément étranger, sincèrement ou naïvement romanesque. Alors que l'irruption d'une dimension réflexive ou spéculaire chez un romancier « conventionnel », toute surprenante qu'elle soit, amène à une reconsidération (favorable) de l'écrivain, lequel s'avère en définitive plus proche qu'on ne le croyait d'une certaine idée du roman « moderne », la situation contraire est plutôt ressentie, par le lecteur informé du xx<sup>e</sup> et du xxi<sup>e</sup> siècle, comme une régression, une incompréhensible baisse de la garde critique. En voulant faire une œuvre *immédiate*, en voulant éliminer (ou considérablement diminuer) cette distance ironique qui, dans l'ensemble des contes (et jusque dans les premières pages de ce conte-ci), empêchait le lecteur de s'attacher au sort de personnages tantôt stylisés, tantôt grossis à l'extrême, Voltaire se trouve, paradoxalement, à nous rendre son récit inaccessible ; en le rapprochant des préoccupations et des usages du second xviii<sup>e</sup> siècle, il éloigne *L'Ingénu* du lectorat moderne, que la satire rejoint encore, mais que le sentiment indiffère, quand il ne l'indispose pas. Voltaire, dont on ne lit plus guère que les récits et les œuvres de combat, dont on ne connaît (ou n'apprécie) plus que l'aspect « grinçant », a été rangé une fois pour toutes parmi les antiromanciers — cette petite cohorte d'écrivains qui, sous l'Ancien Régime, étaient déjà parfaitement maîtres de leur art et conscients de leurs moyens. Il

n'a dès lors plus le droit de se laisser (re)prendre dans les filets de la tradition.

Face à cette salve pathétique, à ce dérangeant envahissement de l'antiroman par le romanesque, un certain nombre de positions, plus ou moins conciliantes, ont été adoptées<sup>6</sup>.

Dans le cas de figure le plus simple, la disparité est constatée, puis condamnée comme un défaut ; elle empêche *L'Ingénu* d'être, soit un « véritable » antiroman, que le lecteur peut lire de façon aussi détachée que *Candide* ou *Zadig*, soit un « vrai » roman sensible, auquel on pourrait s'abandonner, sans le lancinant soupçon d'être mené en bateau par le maître de Ferney. Ainsi, pour Jean Sareil, *L'Ingénu* est une « histoire comique » qui « vire au sentimental », ce qui a pour conséquence de « gâcher la seconde partie de l'ouvrage<sup>7</sup> ». Pour John G. Weightman, la transition d'un ton à un autre est abrupte et mal justifiée<sup>8</sup>, alors que pour Vivienne Mylne, qui range *L'Ingénu* parmi les « expérimentations » caractérisant le troisième moment de la carrière narrative de Voltaire, « on tend à se rappeler l'histoire sous la forme de deux tonalités distinctes et contrastées, une impression qui peut suggérer une indésirable dichotomie<sup>9</sup> ». Même un grand voltairien comme René Pomeau doit conclure que l'émotion désirée ne se communique pas au lecteur, et que « les efforts de [Voltaire] ne parviennent pas à corriger la froideur de [son] pathétique<sup>10</sup> ». Quant à Ronald S. Ridgway, s'il refuse d'écarter péremptoirement le projet comico-pathétique de Voltaire (les deux éléments lui semblent compatibles, et leur transition habilement

6. Mon assistante, Mme Émilie Brière, m'a épaulé dans mes recherches bibliographiques sur *L'Ingénu* ; qu'elle soit ici remerciée de son ingénieux apport.

7. Jean Sareil, compte rendu de l'édition de *L'Ingénu* par John H. Brumfitt [1961] ; cité dans John S. Clouston, *Voltaire's Binary Masterpiece "L'Ingénu" Reconsidered*, Berne, Peter Lang, coll. « European University Studies », 1986, p. 6-7.

8. John G. Weightman, « The Quality of *Candide* » [1960] ; cité dans John S. Clouston, *op. cit.*, p. 7.

9. « One tends [...] to remember this story in terms of two distinct and contrasting moods, an impression which may suggest an undesirable dichotomy. » (Je traduis.) (Vivienne Mylne, « Literary techniques and methods in Voltaire's *Contes philosophiques* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 57, 1967, p. 1064.)

10. René Pomeau, « Introduction » à son édition des *Contes et romans*, Paris/Florence, PUF/Sansoni, coll. « Petits classiques français », 1961, t. I, p. 15. Dans *Voltaire en son temps*, la monumentale biographie qu'il supervise de 1985 à 1994, Pomeau se montre cependant plus conciliant, allant jusqu'à parler de l'« émouvante agonie » de Mlle de Saint-Yves (René Pomeau, *Voltaire en son temps. Écraser l'Infâme*, 1759-1770, Oxford, Voltaire Foundation, 1994) ; il n'est cependant pas le premier auteur du chapitre sur *L'Ingénu*, attribué à Charles Porset et Marie-Hélène Cotoni, bien qu'il soit subsumé sous sa signature et son autorité générale.

ménagée), c'est l'exécution du roman sensible qui lui paraît déficiente : « Les défauts de *L'Ingénu*, qui en font, contrairement à ce que pensait l'auteur, un ouvrage inférieur à *Candide*, sont ceux-là mêmes qui grevent ses tragédies et ses comédies, soit l'exagération mélodramatique, et un trop grand accent porté sur les manifestations extérieures de l'émotion<sup>11</sup>. »

Cette position, qui se contente de constater, en la déplorant, l'irréductible hétérogénéité de *L'Ingénu*, en appelle toutefois une autre, qui cherche à (re)former un tout organique à partir des éléments disparates fournis par le roman. Cette unification pourra, à son tour, emprunter plusieurs voies, selon qu'on privilégie la première partie (et l'aspect parodique), la seconde partie (et la tonalité pathétique), ou que l'on se propose de réunir les deux volets dans un ordre supérieur ou une solution dialectique.

La première de ces stratégies d'unification consiste à faire du conte une lecture purement (ou essentiellement) parodique. Elle me retiendra quelque temps, malgré sa relative rareté, puisqu'elle correspond sans doute au réflexe le plus naturel d'un lecteur moderne. Longtemps défendue par le seul Roger Laufer<sup>12</sup>, cette vision ironique de la sensibilité voltairienne a servi de repoussoir à certaines des principales interprétations unifiantes du texte, de Haydn Mason à Roger Pearson — preuve, s'il en était besoin, de son indéniable séduction. Elle réapparaît par ailleurs à intervalles réguliers, tant à l'intérieur de notices (l'article de Jean-Marie Goulemot sur *L'Ingénu*, dans *l'Inventaire Voltaire*) ou d'annotations (le commentaire de Sylvain Menant à son édition des *Contes en vers et en prose*, aux Classiques Garnier), que dans des articles ou des ouvrages monographiques. Christiane Mervaud refuse ainsi d'exclure les derniers chapitres de *L'Ingénu* de ce ludisme qui, selon elle (et avec raison), caractérise la pratique de Voltaire « conteur »<sup>13</sup>. Anne Coudreuse, spécialiste du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle (ainsi que des divers moyens qu'empruntent les écrivains pour le subvertir ou le détourner), voit

11. « *The faults of L'Ingénu which make it, contrary to the author's opinion, greatly inferior to Candide, are those which mar the tragedies and comedies: melodramatic exaggeration and an overemphasis on the externals of emotion.* » (Je traduis.) (Ronald S. Ridgway, *Voltaire and Sensibility*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 1973, p. 247.)

12. « L'examen trop poussé du détail menace de nous dérober la vue de l'ensemble, de nous faire croire qu'à mi-chemin Voltaire bronche et que, dans le dernier tiers de l'ouvrage, il se laisse emporter par des sentiments fort louables, mais qui contredisent sa manière » (Roger Laufer, *op. cit.*, p. 102).

13. Christiane Mervaud, « Sur l'activité ludique de Voltaire conteur: le problème de *L'Ingénu* », *L'information littéraire*, n° 35, 1983, p. 13-17.

pour sa part dans l'épisode de l'agonie de la Saint-Yves une espèce de morceau de bravoure, où Voltaire concilie « le comique et le pathétique [...] en faisant ricaner les émotions<sup>14</sup> ». Toute la scène peut ainsi être lue — selon un fonctionnement qui rappelle, à certains égards, celui de la fameuse lettre XLVIII des *Liaisons dangereuses* — en adoptant, soit la perspective sensible, soit la grille parodique ; l'exploit de Voltaire dépasse même celui de Laclos, dans la mesure où il n'y a pas ici de hiérarchie des lectures, mais une véritable polytonalité, qui ne se résout jamais en une leçon univoque.

Il n'est pas étonnant que cette vision parodique resurgisse ainsi, régulièrement, pour informer l'interprétation du texte. La meilleure manière de régler le paradoxe de *L'Ingénu*, c'est de montrer qu'il n'y en a pas, et que la dualité supposée du roman n'est au mieux qu'un faux problème : Voltaire se contente, dans la seconde partie, de poursuivre la satire *par d'autres moyens*, et c'est simplement l'ignorance du modèle parodié — le romanesque sensible — qui nous rend la dimension comique moins immédiatement recevable que dans la première partie, avec ses polissonneries bon enfant ou sa caricature convenue des mœurs ecclésiastiques.

Or ces lectures ludiques ou parodiques, toutes astucieuses et fructueuses qu'elles soient, me semblent plutôt relever d'une conception *a priori* de la production voltairienne (correspondant à cette « manière » qu'évoque Roger Laufer, et à laquelle il est apparemment impossible de déroger) que d'un éventuel caractère parodique du passage lui-même. Les éléments évoqués pour démontrer l'intention satirique de Voltaire restent d'ailleurs dans le domaine des preuves externes ou circonstanciées. Ainsi, pour Laufer, le caractère comique des épisodes finaux se situe par exemple dans le contraste entre le tragique des événements racontés (l'emprisonnement de l'Ingénu et de Gordon, la mort de la Saint-Yves) et leurs causes manifestement ridicules (rumeurs infondées, coutumes périmées, malentendus multipliés) — un contraste qui, dans une interprétation moins orientée vers la parodie, contribuerait au contraire à la dimension pathétique de la conclusion. Laufer voit également une marque de la légèreté voltairienne dans le parallèle qu'on peut tisser entre les données des premiers chapitres et celles de la fin du roman — notamment, entre les penchants « natu-

14. Anne Coudreuse, *Le refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Presses universitaires de la Faculté des lettres de Toulon, Babeliana », 2001, p. 202.



rels», terrestres et paillards démontrés au départ par Mlle de Saint-Yves, et la prudence qui la mènera subséquemment à sa perte<sup>15</sup>. Selon Christiane Mervaud, le travail ludique est moins à chercher dans les passages « romanesques » eux-mêmes que dans la relation paradoxale qu'ils entretiennent avec le discours dépréciatif sur le genre romanesque que tient Voltaire en général (et, encore, dans la première partie de *L'Ingénu*). Indépendamment de toute parodie manifeste ou réalisée, c'est donc l'ensemble des emprunts que fait Voltaire à la prose narrative de son époque qui est automatiquement discrédité.

Si le comique de ces épisodes « sensibles » connaît une manifestation interne, on doit apparemment la chercher du côté de l'emphase, de l'exagération — exagération de certains *personnages*, qui s'emportent sans raison, et dont les réactions tendent ainsi, spontanément, vers l'excès<sup>16</sup>; mais exagération, surtout, du *style* emprunté par Voltaire, « saturé par les vocatifs, les exclamatifs et les hyperboles<sup>17</sup> ».

Les scènes pathétiques de *L'Ingénu* ne figureront jamais, il est vrai, dans une anthologie du style neutre ou de l'*understatement*. Chaque action est soulignée par une pose accusée, et par une réplique qui ne déparerait pas le théâtre de Diderot, de Mercier ou du dernier Beaumarchais. Est-ce suffisant, néanmoins, pour conclure à la parodie? Dans sa conception la plus rudimentaire, cette dernière exige au moins deux éléments: il lui faut un *hypotexte* identifiable, une « cible » (re)connue du lecteur, et une *distance* (stylistique, thématique, voire purement temporelle) par rapport à cette cible — distance dans laquelle réside l'effet parodique, mais qui permet aussi l'identification même de la parodie. Pour ceux qui considèrent la seconde moitié de *L'Ingénu* de façon ironique, la cible, ou le modèle, ne fait aucun doute: « l'épisode de la mort de la belle Saint-Yves [...] est doublement parodique (de la

15. Haydn Mason, péchant peut-être par excès (inverse) de moralisme, s'est énergiquement opposé à cet insouciant commentaire: « *This assumes that a young girl who reveals a natural curiosity must be comic if later she is involved in a virtual rape, and further that Voltaire cannot show compassion towards attitudes with which he might not wholly agree. The critic thereby reduces the breadth of Voltaire's sympathy for human nature [...]* » (« Cela implique qu'une jeune fille qui fait preuve de curiosité naturelle doit être comique si plus tard elle est prise dans une espèce de viol, et conséquemment que Voltaire ne peut montrer de compassion à l'endroit d'attitudes avec lesquelles il n'est pas entièrement d'accord. Le critique réduit ainsi l'ampleur de la sympathie qu'éprouve Voltaire pour la nature humaine. ») (Je traduis.) (« The Unity of Voltaire's *L'Ingénu* », dans W. H. Barber *et al.* (dir.), *The Age of the Enlightenment. Studies Presented to Theodore Besterman*, Londres, Oliver and Boyd, coll. « St. Andrews University Publications », 1967, p. 95.)

16. Roger Laufer, *op. cit.*, p. 105.

17. Anne Coudreuse, *op. cit.*, p. 204.

mort de Julie et du roman sentimental)<sup>18</sup>». Toute la scène renvoie à *La nouvelle Héloïse*, que Voltaire « corrige » — sérieusement —, en contrastant notamment la mort « naturelle » et pitoyable de la Saint-Yves avec le stoïcisme inhumain de l'héroïne de Rousseau. À travers Julie, toutefois (et aussi, en amont, à travers le prototype richardsonien), Voltaire évoque l'ensemble du « genre » sensible et pathétique, qui trouve l'un de ses principaux supports dans le roman, mais traverse les frontières artistiques et génériques, pour imprégner l'ensemble de la culture du second XVIII<sup>e</sup> siècle — fût-ce sous la forme noire du détournement libertin.

Or — c'est là que les choses se compliquent, et que la lecture parodique devient plus ardue —, le style pathétique se caractérise *déjà* par son enflure, par l'emphase humiliée du geste et du discours. « [Dès] lors que le pathos se présente comme un répertoire de traits stylistiques nettement identifiables [et, pourrait-on ajouter, de traits particulièrement marqués : ponctuation surabondante, aposiopèses, hyperboles, etc.], il se prête aisément à l'imitation, au pastiche et à la parodie<sup>19</sup> », une parodie dont il devient très difficile de distinguer, par la suite, un pathos véritable. Cette distinction est d'autant plus malaisée que la naïveté ou la sincérité — qui pourraient permettre d'identifier un usage non parodique du registre — n'ont pas vraiment leur place ici. Le pathos (l'outrance de ses moyens le montre) est un genre essentiellement manipulateur, qui cherche à produire des effets — effet *physique* (les larmes), menant éventuellement, et idéalement, à un effet *moral* (réforme des mœurs, pratique de la tolérance et de la charité). Par ailleurs, le pathos (déjà problématique pour les contemporains, toujours en danger de passer du côté de la caricature ou de la pochade dégonflante, menacé par le moindre écart, la moindre déviation sceptique ou tendancieuse) devient pour le lecteur *moderne* un vrai charabia, une langue étrangère, dont le vocabulaire (faussement) familier s'articule sur une grammaire qui est, elle, désormais inconnue. Notre propre lecture de la mort de Mlle de Saint-Yves, si elle n'est pas corrigée par les acquis de la critique et de l'histoire, ne peut ainsi être *que* parodique et distanciée.

La question est dès lors la suivante : y a-t-il, *dans le texte même de Voltaire*, des éléments « grossissants », qui créent une distance suffisante

18. Jean-Marie Goulemot, « *L'Ingénu* », dans Jean-Marie Goulemot, André Magnan et Didier Masseur (dir.), *Inventaire Voltaire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 719.

19. Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 297.

avec une hypothétique norme sensible et pathétique pour qu'un lecteur ou une lectrice *des années 1760* ait pu y déceler une entreprise authentiquement parodique ? Anne Coudreuse se contente ici de *citer* le roman, proposant à l'hilarité du lecteur l'extrait reproduit au début de cet article, où Gordon agit « comme un père », où l'abbé de Kerkabon et sa sœur se liquéfient, et où le chagrin d'Hercule, dans son excès, confine à l'indicible. Il n'y a là rien qui doive choquer, rien qui s'écarte de l'étalon pathétique familier aux hommes et aux femmes des Lumières, dont on ne saurait surestimer le « goût des larmes » et la propension sensible. Même les expressions qui pourraient nous sembler les plus caricaturales s'avèrent en définitive blindées contre le soupçon. Ainsi les « ruisseaux de larmes », s'ils n'ont pas survécu au XVIII<sup>e</sup> siècle — contrairement aux « torrents », qui continuent d'avoir cours, et n'évoquent plus qu'une ironie tiède, mécanisée —, constituaient pour les contemporains de Voltaire une expression valide de l'épanchement ; on trouve la formule dans des romans, mais aussi dans des correspondances et d'autres écrits intimes, où le « paroxysme de l'émotion s'exprime par l'usage de l'hyperbole<sup>20</sup> ». L'expression est non seulement usitée, mais quasi obligatoire dans le registre retenu ; loin de signaler la parodie, elle marque l'intention sensible, le projet d'émouvoir et de signifier l'émotion. Elle est, en quelque sorte, le sceau de l'authenticité sensible, apposé sur *L'Ingénu*.

Il est possible, symétriquement, de faire du volet sensible le pivot de *L'Ingénu*, ce qui lui donne sa valeur propre, l'empêche d'être « ramené à une simple mouture nouvelle de *Candide*<sup>21</sup> ».

Ce recours au pathétique s'inscrit parfaitement dans le combat que Voltaire mène, tout au long de ces années 1760, contre les multiples manifestations de l'Infâme. La stratégie change — elle mise désormais sur le *choc* moral et physique, plutôt que sur la distance critique — mais le but, lui, reste le même : c'est la réforme des mœurs et des consciences, sous l'éclairage conjugué de la Raison et de la pitié<sup>22</sup>. Les objectifs ultimes

20. Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Rivages, coll. « Histoire », 1986, p. 25.

21. Zvi Levy, « *L'Ingénu* ou l'anti-*Candide* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 183, 1980, p. 60.

22. Robin Howells, *Disabled Powers. A Reading of Voltaire's Contes*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1993, p. 107 et suivantes. (Des multiples usages d'un terme ambivalent : alors que Howells voit, dans la fin sentimentale de *L'Ingénu*, l'irruption chez Voltaire de cet « ethos bourgeois » qu'il a si profondément contribué à former, la

du genre sensible et de l'activisme voltairien sont à cet égard si proches l'un de l'autre, le genre sensible est si voltairien dans son principe, que la rareté de leur jumelage s'avère plus étonnante que sa soudaine apparition.

C'est le passage final dans le registre sensible qui permet par ailleurs à *L'Ingénu* de devenir, selon l'expression désormais consacrée de Jacques van den Heuvel, un « roman de la réconciliation ». S'il y a bel et bien, dans ce recours de Voltaire aux « recettes » de la sensibilité, une « volonté délibérée [...] de se mettre au goût du jour », et de profiter de la vogue que connaît Richardson, le *sens* du roman, lui, est intrinsèquement sensible :

L'atmosphère sensible est exaltation, certes, mais aussi acceptation de la nature. L'idéal s'y soumet aux exigences de la vie. Il y perd sans doute quelque pureté, mais échappe, en s'incarnant, à la vanité des chimères [...] L'écart diminue entre un rêve moins pur, moins exigeant, et une réalité plus accommodante<sup>23</sup>.

C'est sans doute en cela, aussi, que *L'Ingénu* est plus « vraisemblable » que *Candide*<sup>24</sup> ; ce dernier n'avait pas à quitter le domaine du conte, et pouvait finir ses jours dans un jardin turc qui, un certain luxe en moins, n'était guère plus concret, guère moins fantaisiste que le château de Thunder-ten-Tronck<sup>25</sup>.

lecture marxiste de Jean Varloot [proposée en pleine crise algérienne] fait du roman une arme [prospective] contre les abus de l'« État bourgeois ». Si *L'Ingénu* — tout entier consacré « à la lutte contre les détentions et les arrestations arbitraires » — continue d'intéresser le lecteur du xx<sup>e</sup> siècle, c'est que les lettres de cachet restent [sous d'autres noms] l'un des grands moyens de la répression moderne. Voir Jean Varloot, « Introduction » à *L'Ingénu, Anecdotes sur Bélisaire*, Paris, Éditions sociales, coll. « Les classiques du peuple », 1955, p. 24.) Zvi Levy propose une interprétation équivalente, qui met elle aussi l'accent sur le rôle stratégique du pathos voltairien. Dans l'épisode final, l'indignation voltairienne trouve une nouvelle manière, plus directe, plus *touchante*, de s'exprimer — même si cette indignation « ne trouve pas une expression naturelle dans le registre pathétique » (« *L'Ingénu* ou l'anti-*Candide* », *loc. cit.*, p. 67).

23. Jacques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes : de Micromégas à L'Ingénu*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 316-317.

24. C'est Voltaire lui-même qui compare ainsi les deux ouvrages, dans une des très rares remarques de sa correspondance relatives à *L'Ingénu* : « Nb. L'ingenu vaut mieux que Candide, en ce qu'il est infiniment plus vraisemblable » (Lettre à Cramer, juillet 1767, Besterman D14279).

25. Corrado Rosso souligne lui aussi l'importance (et la sincérité) des scènes finales du roman, en les rapportant cependant moins au militantisme de Voltaire qu'à une sorte d'archétype, de grand thème universel, sur lequel le romancier serait tombé presque par inadvertance, et qui l'aurait alors subjugué. La mort de la Saint-Yves — assimilée au topos de « l'alcôve ouverte », déjà exploité au xviii<sup>e</sup> siècle par Crébillon fils et par Duclos — ne renvoie pas seulement au registre sensible, mais à un mythe qui y trouve une de ses plus

Ce second type de lecture unifiante est sans doute plus satisfaisant que le premier : il ne tente pas d'assimiler la première partie à la seconde. Il correspond aussi avec le peu qu'on sait de la gestation et de la composition de *L'Ingénu*. Samuel Taylor a fait l'hypothèse (reprise ensuite par Van den Heuvel) d'une rédaction en trois temps, auxquels correspondraient trois projets distincts<sup>26</sup>. Le noyau du conte apparaît dans une ébauche non datée, mise au jour par René Pomeau<sup>27</sup>. Ce court paragraphe met déjà en place un certain nombre d'éléments qui resteront dans le roman achevé : le personnage du Huron est présent dans ses grandes lignes, avec son bon sens « naturel », ses prouesses militaires et sa conception sauvage (donc éclairée) de la religion. On peut voir le germe de Gordon dans ce « janséniste » qui assiste à la mort du héros (avec un jésuite et un capitaine anglais), et que le Huron « instruit en mourant ». Quant à l'élément féminin, il se résume en une anecdote, qui évoque l'aspect boulevardier des premiers contacts d'Hercule et de la Saint-Yves. La première véritable version du texte, rédigée à l'automne 1766, prend appui sur ce canevas et mène le récit jusqu'à l'épisode de la Bastille — jusqu'à la fin, donc, du volet « comique ». Enfin, la version complète, datant du printemps et de l'hiver 1767, introduit l'ensemble de l'élément sensible et pathétique. Tout semble indiquer que Voltaire considérait alors la sensibilité comme une nouvelle arme dans son arsenal : c'est à la fin de 1766, dans le hiatus qui sépare les deux versions, qu'il évoque un « livre qui pût se faire lire avec quelque plaisir, par les gens mêmes qui n'aiment point à lire, et qui portât les cœurs à la compassion<sup>28</sup> ». Misant généralement sur le surplomb critique et la distanciation

parfaites expressions, et qui ne peut, pour des raisons anthropologiques, laisser indifférent ni le lecteur, ni le romancier. « Cette force tragique, dans son déchaînement, semble ignorer tous les brocards et toutes les plaisanteries qui, chez un libertin éclairé comme Voltaire, accompagnent toujours l'évocation d'une valeur aussi décriée que la virginité. Ce libertin maintenant ému semble déjà se situer sur une ligne qui, quelques dizaines d'années après, conduira au tragique épilogue de *Paul et Virginie*, tant goûté par des générations de lecteurs. [...] Voltaire, dans la deuxième partie du conte, revient à des valeurs traditionnelles dont il mesure toute l'importance et presque l'inéluctabilité » (Corrado Rosso, *Les tambours de Santerre : essais sur quelques éclipses des Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pise/Paris, Goliardica/Nizet, 1986, p. 219).

26. Samuel S. B. Taylor, « Voltaire's *L'Ingénu*, the Huguenots and Choiseul », dans W. H. Barber et al. (dir.), *The Age of the Enlightenment. Studies presented to Theodore Besterman*, Londres, Oliver and Boyd, coll. « St. Andrews University Publications », 1967, p. 109 et suivantes.

27. René Pomeau, « Une esquisse inédite de *L'Ingénu* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 61, 1961, p. 58-60.

28. Lettre au pasteur Paul Claude Moulto, octobre/novembre 1766, Besterman D13641.

ironique, Voltaire fait ici une expérience inédite : celle de la proximité émotive, du récit qui prend au corps autant qu'à l'esprit. Il s'autorise, pour une fois, à réaliser cet idéal romanesque que devine Jacques Scherer — ce roman « qui parle au cœur, qui présente des situations aussi vraies que la vie réelle de son lecteur et qui, par ce réalisme supérieur, engage à l'action<sup>29</sup> » — ce roman que l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, et le fameux « dilemme » exposé par Georges May<sup>30</sup>, empêchent le plus souvent d'exécuter. La mort de la Saint-Yves, dans son pathos indigeste même, est ainsi un moyen d'amener le lecteur de roman le plus blasé à l'indignation — indignation devant la justice refusée, devant la vertu sacrifiée aux jeux et aux lubies des puissants.

Pour vraisemblable qu'elle soit, cette promotion du sentiment fournit toutefois une version partielle du texte. Elle se contente de négliger le volet « comique » (dont la présence, il est vrai, n'a pas besoin de justification). En faisant porter tout le poids de l'interprétation sur les derniers chapitres, il dérange l'équilibre (déjà précaire) du texte. De plus, en transformant Voltaire en précurseur de *Paul et Virginie*, sinon en réaliste proto-balzacien, on le retire en quelque sorte à lui-même, au moment où on tente de le comprendre dans sa totalité. Si une lecture de *L'Ingénu* qui rabat la sensibilité sur l'ironie est manifestement fautive, une conception entièrement fondée sur la part sensible ampute l'ouvrage d'une bonne moitié — et justement de cette moitié que le lecteur non prévenu trouvera sans doute la meilleure.

Finalement, dans une dernière stratégie, l'ensemble des données de l'œuvre peut faire l'objet d'une refonte, qui en fait valoir l'ultime cohésion ou la tension productive. En faisant le même constat que les « parodistes » ou les « pathétiques » — celui d'une incongruité apparente, d'une dualité à résoudre —, les « harmonistes » tentent au contraire, dans un mouvement lui-même foncièrement moderne, de dégager la cohérence de *L'Ingénu*, sans sacrifier l'une ou l'autre de ses dimensions.

Dans l'influente interprétation de Haydn Mason<sup>31</sup>, le sens du texte est donné par l'évolution des personnages, par leur transformation dynamique<sup>32</sup>. L'apprentissage, dans *L'Ingénu*, s'opère par la souffrance

29. Jacques Scherer, « "L'univers en raccourci" : quelques ambitions du roman voltairien », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 179, 1979, p. 119-120.

30. Georges Claude May, *Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, New Haven, Yale University Press, 1963.

31. Haydn Mason, « The Unity of Voltaire's *L'Ingénu* », *loc. cit.*

32. Hercule passe ainsi de huron à « excellent officier » ; Mlle de Saint-Yves, ingénue bretonne, est transfigurée en martyre de la vertu ; et Gordon, de janséniste dogmatique

(comme d'ailleurs dans les autres contes de Voltaire — voire dans toute la littérature des Lumières, telle qu'elle s'hypostasie dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*); le bonheur tranquille mais incomplet des premiers chapitres fait place à une sagesse attristée. C'est dans cette optique de contraste dynamique que doit être apprécié l'élément pathétique. Il n'apparaît pas de façon impromptue dans la deuxième partie du roman (comme, du reste, l'ironie et la gouaille voltairiennes ne disparaissent pas après le x<sup>e</sup>, ou même le xix<sup>e</sup> chapitre); des éléments potentiellement tragiques (scènes de larmes, personnages « approfondis ») sont déjà présents dans le premier volet du diptyque, même s'ils restent relativement mineurs, et relèvent plutôt du suspense ou de l'amorce. L'amplification de ce tragique, de la première à la seconde partie, devient ainsi un moyen de marquer la métamorphose des personnages. Quant à la fin dramatique, qui n'était pas absolument nécessaire, Mason en donne une double explication, *génétique* (Voltaire tente d'y réparer l'échec d'une tragédie récente, *Les Scythes*, qui présente plusieurs similitudes avec *L'Ingénu*), mais, surtout, *structurelle* et *polémique* : elle permet à celui qui est déjà l'homme des Calas de signifier son horreur devant l'intolérance et l'arbitraire. La conclusion tragique révèle au lecteur la véritable portée des institutions religieuses et politiques plaisamment placardées dans les dix premiers chapitres : elles sont désuètes, et dès lors ridicules ; mais elles sont aussi dangereuses, et peuvent même être fatales.

De la même manière, David Highnam refuse de considérer la coprésence des modes satiriques et sensibles comme une indésirable dichotomie. La sensibilité n'a pas de valeur en soi, mais contribue à « approfondir l'impact et l'intensité de l'indignation » de Voltaire. *L'Ingénu* parvient à marier l'intellectualisme du conte philosophique et l'immédiateté émotive du drame ou du roman : il « atteint ce sommet rare et admirable de la conscience ironique : l'engagement qui n'aveugle pas et le détachement qui ne confine pas à l'immobilisme<sup>33</sup> ». Enfin, Roger

et militant, se transforme en honnête homme. La conversion parfois un tantinet artificielle de certains personnages — l'abbé de Saint-Yves, le Saint-Pouange — doit être appréciée à la lumière des métamorphoses beaucoup plus méthodiques et progressives que connaissent les personnages principaux ; mais ces conversions de vingt-cinquième heure sont-elles si improbables, puisque c'est ce qu'on attend du lecteur lui-même, qui n'a pourtant perdu ni sa sœur, ni sa maîtresse ?

33. David E. Highnam, « *L'Ingénu* : A Flawed Masterpiece or Masterful Innovation », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 143, 1975, p. 78 et 83. Highnam propose par ailleurs un découpage inédit (bien qu'un peu forcé) du texte, qui appuie son propos : pour lui, les deux derniers paragraphes du roman marquent un retour à l'ironie, après le registre

Pearson occupe une position ambiguë, mitoyenne, par rapport à la mort de la Saint-Yves. S'il propose une lecture largement ludique des passages sensibles de *L'Ingénu*, il écarte la vision trop monolithiquement ironique de Roger Laufer : l'épisode de l'agonie et de la mort de l'héroïne doit être pris au sérieux, au moins en partie. Mais l'hypothèse d'une *erreur* du personnage reste séduisante<sup>34</sup>. Elle permet en tous cas à Pearson de faire de la fiancée de l'Ingénu une sorte de Madame Bovary avant la lettre, qui meurt parce qu'elle a trop lu de romans (et, notamment, parce qu'elle a trop bien assimilé la leçon « sublime » de *La nouvelle Héloïse*) :

Les fictions comme celles de Rousseau créent une pression morale qui, sur une apparente base factuelle, empêche les individus d'apprécier correctement leurs propres actions. *L'Ingénu*, dans les faits, subvertit le roman sentimental pour nous protéger de ses conséquences, si fatales pour Mlle de Saint-Yves<sup>35</sup>.

Ainsi, les épisodes finaux participeraient encore de la démarche antiromanesque, mais en cherchant à réformer « constructivement » la matière du roman, plutôt qu'à simplement la parodier.

Quelle que soit la position adoptée par la critique face à la dualité de *L'Ingénu* — qu'on s'en tienne à un jugement dépréciatif, ou qu'on tente d'unifier l'ouvrage à l'aide de diverses stratégies interprétatives —, elle prend source dans un malaise, dans une irritation devant la coexistence scandaleuse des registres sensible et satirique. Il y a une gêne spontanée du lecteur moderne, si sympathique soit-il à la littérature du passé, devant cette apparente incohérence, cette infraction à la typologie fermée des discours. Même lorsqu'ils valorisent l'épisode sentimental, même lorsqu'ils font du tableau de la Saint-Yves expirante un élément essentiel à la compréhension de *L'Ingénu*, les interprètes se sentent obligés d'*expliquer* — donc d'*excuser* — cette fantaisie voltairienne,

sensible qui domine les trois derniers chapitres. La sensibilité et l'ironie finale agissent de concert pour produire une « ironie suprême », ou « cosmique », sorte de troisième perspective, qui unifie et transcende les deux autres, en les amenant à leur point d'aboutissement.

34. « [The] idea that Mlle de Saint-Yves is both genuine and wrong is a fruitful one [...] » (« L'idée que Mlle de Saint-Yves est à la fois sincère et dans l'erreur s'avère fructueuse [...] ») (Je traduis.) (Roger Pearson, *The Fables of Reason. A Study of Voltaire's Contes philosophiques*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 183)

35. « Fictions like Rousseau's create a moral pressure, apparently based on fact, which warps the capacity of individuals morally to assess their own actions with accuracy. *L'Ingénu* in effect subverts the sentimental novel to protect us from the consequences which prove so fatal in Mlle de Saint-Yves » (*idem*).



cette soudaine envie d'investir le conte des valeurs et des techniques du drame ou du roman. Mais s'agit-il, vraiment, d'une anomalie? Et le lecteur (ou le critique) d'aujourd'hui n'est-il pas plus sourcilieux, plus attaché à la règle classique interdisant le mélange des genres, que le lecteur « classique » lui-même?

Dans la production narrative de Voltaire, d'abord, cette binarité n'est peut-être pas aussi unique qu'on l'a prétendu. Il y a justement une *tension*, dans l'ensemble de l'œuvre, entre ce que j'ai ailleurs proposé d'appeler le « conte » et le « roman »<sup>36</sup>. Les deux termes sont évidemment employés ici dans une acception très large, et renvoient essentiellement à deux types de structures narratives, auxquelles sont liés des situations, des personnages et des procédés distincts. Le *roman*, même s'il propose une structure complexe, est *linéaire* : son intrigue se déroule jusqu'à la conclusion, laquelle résout les conflits et les tensions posés dans la fiction. Ainsi, l'univers du roman est mobile, mouvant, rapide et « incertain » (dans la mesure où le sort des personnages est laissé, jusqu'au bout, dans une relative incertitude). Le conte, en revanche, met en place un temps élastique, circulaire, fait de « moments » qui sont autant d'épisodes ponctuels, dont l'ordre importe en définitive assez peu : on pourrait intervertir sans peine les premiers chapitres de *Zadig* (ou, *a fortiori*, ceux de *L'homme aux quarante écus*) sans que l'économie du texte en soit radicalement transformée. Le monde du conte est stable, hiératique ; il s'oppose à la précarité dynamique de l'univers romanesque.

Or, tous les récits de Voltaire participent à la fois de ces deux « tendances », de ces deux régimes, même s'ils privilégient l'un ou l'autre. *Zadig* est par exemple constitué d'apologues indépendants, où la sagacité et la perspicacité du héros sont constamment mises à l'épreuve : on est donc, *a priori*, dans le domaine du conte. Ces anecdotes finissent cependant par emprunter une forme qui s'apparente à celle du roman grec, et donc à celle du roman baroque qui en est l'héritier : exilé de la cour, *Zadig* parcourt le monde à la recherche d'Astarté, qu'il ne retrouvera qu'à la toute fin de son périple. S'ils continuent d'avoir une certaine unité centrifuge, les épisodes *s'agencent* de manière à composer un développement « romanesque ». La situation est inversée dans *Candide* : les aventures du héros commencent dès le premier chapitre ; son trajet tient à la fois du roman picaresque (avec sa structure « routière » et

36. Ugo Dionne, « Diviser pour régner. Découpage et chapitration romanesques », *Poétique*, n° 118, 1999, p. 146-147.

voyageuse) et du baroque (puisqu'il s'agit, là encore, de réunir deux amants séparés). En même temps, chaque étape des voyages de Candide est l'occasion d'une leçon, d'une observation « philosophique », qui ramène plutôt le texte du côté du conte et de son essentielle fongibilité dispositive.

Chez Voltaire, donc, le *conte*, avec sa distance ironique, son point de vue olympien, ses personnages caricaturaux, tenant de l'esquisse ou de la marionnette, prend appui sur le roman, avec ses structures et son fonctionnement propres. *L'Ingénu*, s'il pousse à bout cette logique — en accordant aux deux registres un espace précis, en les organisant en diptyque —, ne lui est pas pour autant étranger. Le conflit larvé du conte et du roman, avec leurs exigences et leurs chronotopes contradictoires, qui se résolvait par une oscillation dans *Zadig* (que son cadre oriental et son propos même désignaient explicitement, en fin de compte, comme fantaisie) puis dans *Candide* (où les conventions romanesques, sans cesse exposées au ridicule, agissaient quand même comme principe unifiant), détermine ici un glissement définitif de l'un à l'autre.

Au-delà de l'œuvre voltairienne, toutefois, le paradoxe d'Hercule amène à s'interroger sur la frontière qui sépare, dans la fiction en prose d'Ancien Régime, les domaines théoriquement opposés du roman et de son double antiromanesque. Les diverses contributions du présent dossier ont montré comment le roman, de diverses manières, et même dans certaines de ses manifestations les plus apparemment codifiées, est déjà une réflexion (critique) sur le roman — comment, en somme, tout roman est *déjà* un antiroman. Il est temps de rappeler symétriquement que l'antiroman, dans son principe comme dans ses réalisations les plus canoniques, est *encore* un roman — que sa relation avec son « modèle » ne se limite pas à la caricature, à la charge dépréciative ou à la parodie, et qu'il incorpore souvent de larges pans de roman brut.

Il ne s'agit pas d'énumérer toutes les modalités d'inscription du romanesque dans l'antiroman (ou dans ses différentes variétés : histoire comique, conte philosophique, roman libertin, roman « excentrique », etc.). J'évoquerai tout au plus quelques grands modes de présence, en me fondant sur une poignée de « classiques » du genre (ou de l'anti-genre), s'échelonnant sur l'ensemble des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles : l'*Histoire comique de Francion* de Sorel (1623-1633), la *Première journée* de Théophile de Viau (1623), *Le roman comique* de Scarron (1651-1657), *Le roman bour-*

geois de Furetière (1666), *Le diable boiteux* de Lesage (1707-1726), *Le sofa* de Crébillon fils (1742) et *Jacques le fataliste* de Diderot (1771 à 1783 env.). Ces ouvrages, contrairement à l'opinion reçue, ne composent pas l'intégralité de ce qui se conçoit, à l'âge classique, comme antiroman ; la littérature burlesque et parodique a aussi sa cohorte de tâcherons, de faiseurs, qui secrètent leurs textes mineurs ou médiocres. (L'apologie de la veine antiromanesque à laquelle procède notre modernité a tendance à se concentrer sur les *Quichotte*, les *Shandy* ou les *Jacques le fataliste*, en négligeant complaisamment les *Atalzaïde*, les *Momus François* et autres *Aventures philosophiques*, qui ne sont souvent guère moins éprouvants, à la lecture, que les romans « conventionnels » qu'ils singent et fustigent. La parodie érigée en système produit d'abord l'amusement, puis la lassitude, puis l'ennui — un ennui d'autant plus irréversible qu'il ne peut plus être égayé par la pointe parodique.) Toutefois, qui peut le plus peut le moins : ce que l'on dit ici de la présence romanesque dans les antiromans réputés s'applique, *a fortiori*, aux ouvrages du second rayon.

Il faut premièrement rappeler, au risque de le négliger, que les éléments expressément caricaturés par l'antiroman assurent déjà, en eux-mêmes, une certaine persistance du romanesque dans le milieu hostile de l'histoire comique ou du conte libertin. Le roman et l'antiroman sont d'autant plus proches, à l'âge classique, qu'ils sont soumis au même régime, aux mêmes conditions narratives, aux mêmes possibilités (et impossibilités) représentationnelles — acceptées plus ou moins tacitement par l'un, critiquées par l'autre, mais néanmoins actives, et aussi contraignantes dans les deux cas.

Ainsi, tout en s'opposant à la grandeur déréalisante du roman héroïque (qui restera jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré d'importantes transformations, la figure même du roman, celle à laquelle se référeront anachroniquement critiques et satiristes), l'antiroman lui emprunte plusieurs de ses procédés. Cette imitation s'inscrit, bien sûr, dans un projet parodique : la définition traditionnelle de l'antiroman en fait, on le sait, une vaste entreprise de sape métatextuelle, visant à discréditer les conventions romanesques, soit en dévoilant et en commentant leur facticité (comme le feront Sorel, Scarron, Furetière), soit en les humiliant par leur application à un objet ignoble (sur le mode, contemporain, de la transposition burlesque)<sup>37</sup>. Mais le réinvestissement des

37. Voir, parmi bien d'autres, Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, coll. « Thésosothèque », 1980 ; Aron Kibedi Varga, « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, t. 12, n<sup>o</sup> 48, décembre 1982, p. 3-20 ; Daniel Sangsue, *Le récit*

techniques du roman ne se réduit pas à cette ironique mise à nu. La « réforme » comique ou antiromanesque cherche aussi — comme, plus tard, la révolution romantique — à retrouver l'efficace originelle des procédés, en les débarrassant de leur bagage rhétorique et galvaudé. Chez Voltaire, des contes comme *Zadig*, *Candide* ou *La princesse de Babylone* épousent la structure cyclique du roman grec et baroque, pour organiser à moindres frais leur matière épisodique et satirique. Le canevas romanesque devient une espèce de trame neutre, que l'on stigmatise gentiment au passage, mais dont on sait exploiter la plasticité.

À cette reconnaissance des bénéfices pragmatiques de la convention héroïque correspond du reste une impossibilité historique, épistémique, de la dépasser : l'antiroman relève *forcément* d'un régime romanesque en dehors duquel il ne saurait se concevoir lui-même (et, par conséquent, être conçu). Qu'il origine de « Haute » ou de « Basse » Romancie (pour reprendre la dichotomie suggérée en 1735 par le père Bougeant dans le *Voyage du prince Fan-Férédin*), le roman de l'âge classique est soumis aux mêmes limites et aux mêmes incapacités. Pour ne prendre que cet exemple sans doute un peu convenu, il est aussi impensable pour un Furetière que pour un Gomberville ou une Scudéry de poursuivre le récit au-delà des bornes « naturellement » clausulaires du mariage<sup>38</sup>. C'est le principe même de la topique narrative, de ce fond commun aux romanciers et à leurs lecteurs, qui se prête à tous les investissements, et dont l'emploi ludique ou iconoclaste ne constitue jamais qu'une (autre) forme de circulation.

Cette communauté s'étend au plan formel : les procédés du roman « baroque » sont, d'abord, les procédés *du roman*, tel qu'il peut alors être

*excentrique*, Paris, José Corti, 1987; Martine Debaisieux, « L'histoire comique, genre travesti », *Poétique*, n° 74, 1988, p. 169-181; Jean-Paul Sermain, *Le singe de Don Quichotte : Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1999, et *Métafictions (1670-1730) : la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2002.

38. « S'ils vécurent bien ou mal ensemble, vous le pourrez voir quelque jour, si la mode vient d'écrire la vie des femmes mariées. » Au-delà d'une manifeste différence de ton, cette phrase, la dernière de la première partie du *Roman bourgeois* (éd. Antoine Adam, dans *Romanciers du xvii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1024), aurait tout aussi bien pu être extraite de *Polexandre* ou de *Clélie*; les considérations architextuelles et thématiques qu'elle invoque ne connaissent alors guère d'exception dans le champ de la fiction en prose. Ce n'est qu'à partir du dernier tiers du xvii<sup>e</sup> siècle que se développeront des genres « sérieux » — la nouvelle historique, l'histoire galante — où le mariage, loin de constituer l'aboutissement de l'intrigue, en marquera la malheureuse amorcée. Et c'est alors bien souvent l'*autre* grand thème canonique de clausule — la mort — qui assurera, comme dans la tragédie, la conclusion du récit.

envisagé ; l'antiroman les réemploie, parce qu'il *ne saurait ne pas les employer*. C'est donc dire qu'on retrouve, dans ce corpus, la plupart des caractères structurels du roman dont il se voudrait l'antidote. Par exemple, en accord avec les préceptes aristotéliens, et en conformité avec le modèle des *Éthiopiennes* d'Héliodore, le roman baroque commence *in medias res*, en pleine action, sur un événement saisissant qu'il s'agira ensuite d'élucider. Ce trait sera aussi présent dans l'antiroman : le récit débute brusquement dans l'*Histoire comique de Francion*, dans *Le roman comique*, dans *Le diable boiteux* et dans *Jacques le fataliste* (mais pas dans *Le roman bourgeois*, la plus conséquente de toutes ces charges antiromanesques, qui refuse obstinément d'« écorcher l'anguille par la queue, c'est-à-dire commencer [l']histoire par la fin<sup>39</sup> »). Ces épisodes inauguraux sont manifestement parodiques, se concentrant sur un événement banal ou ridicule (un « bain de minuit » ésotérique, chez Sorel ; l'entrée d'une pitoyable troupe de comédiens dans une ville de province, chez Scarron ; la fuite d'un jeune galant sur les toits de Madrid, chez Lesage), qui n'a parfois rien à voir avec l'intrigue du roman (comme dans *Francion*, où le personnage sur lequel se focalise d'abord le récit n'est que l'un des nombreux maris cocufiés par le héros) ; mais ils ont aussi une valeur intrinsèque : comme leurs pendants « sérieux », ils accrochent le lecteur, ils suscitent son intérêt, ils l'amènent à poursuivre sa lecture, ne serait-ce que pour comprendre ce qu'il vient de lire et qu'il ne peut saisir sans s'aventurer plus avant. De la même manière, les *unités* de temps et de lieu — imposées au roman par les théoriciens du xvii<sup>e</sup> siècle, sur le modèle du poème épique — sont généralement (quoique fort inégalement) respectées par les antiromanciers. Les Livres I à VII de *Francion* (qui correspondent à la première rédaction, celle de 1623) se déroulent sur une période de quelques jours, et se cantonnent dans un espace restreint, borné par les châteaux d'Alidan et de Raymond ; même « courte » durée pour *Le roman comique*, dont l'action se concentre géographiquement dans la région du Mans. L'intrigue principale du *Diable boiteux*, elle, est restreinte à deux nuits, et une seule ville.

Tant sur le plan thématique et topique que structurel ou narratif, donc, le roman et l'antiroman participent d'un même régime — celui en dehors duquel est inconcevable l'exercice même de la fiction. Si la spécularité fait partie de la définition du roman dès ses origines, un

39. Furetière, *Le roman bourgeois*, éd. cit., p. 903.

certain caractère conventionnel est également inséparable de l'antiroman, dans l'ensemble de ses avatars.

Les particularités structurelles ci-haut mentionnées en entraînent une troisième, qui à son tour permettra au roman de s'inscrire — *directement* cette fois — au sein de l'entreprise antiromanesque. Le commencement *in medias res* exige une reconstitution des faits antérieurs, laquelle ne pourra avoir lieu — unités obligent — que dans les récits insérés des principaux personnages, ou dans ceux de leurs confidents. Les contraintes spatiotemporelles qui s'imposent tant au roman qu'à son doublon parodique entraînent ainsi la création d'ouvertures, de brèches respiratoires, par lesquelles le récit peut se projeter vers un *avant* et un *ailleurs*. Les récits insérés constitueront par conséquent une part importante de l'histoire comique et de l'antiroman, malgré leur opposition de principe à l'héroïsme romanesque et à ses marqueurs formels — dont la structure « à tiroirs » fait clairement partie, depuis *L'Astrée* jusqu'au *Cyrus* et à *Clélie*<sup>40</sup>. La première moitié de *l'Histoire*

40. La présence de récits métadiégétiques dans l'antiroman est en outre favorisée par certains caractères spécifiques à l'antiroman lui-même. Le roman « traditionnel » ne présentait guère qu'un seul type d'humanité — noble et magnanime — dont il déclinait les quelques variétés. À ce type humain correspondait une langue laborieuse et ouvragée, que partageait le narrateur lui-même, ainsi placé à hauteur de ses personnages (ou les élevant jusqu'à son niveau); le roman héroïque défilait une trame verbale monolithique, dont aucune parole hétérogène ne rompait le solennel diapason. L'antiroman, au contraire, se veut polylingue et dialogique; la normalisation stylistique est l'une des idoles qu'il s'est donné pour tâche de déboulonner. À défaut de reproduire fidèlement les socio- et les idiolectes des différents personnages (le « réalisme » n'est pas encore là...), il leur confie au moins la parole, leur délègue le narration de leur propre histoire, et fait ainsi entendre des voix, stylisées certes, mais personnelles, et jusqu'alors à peu près inouïes. Par ailleurs, les velléités iconoclastes de l'antiroman passent aussi par un dynamitage de la rhétorique unifiée que préconisait encore le roman baroque, malgré l'entropie manifeste de sa structure narrative et anthologique. Pour l'histoire comique, la fragmentation du texte permet de dévoiler la caducité, la rigidité d'un récit fondé sur un enchaînement (à peu près) causal. À la surface lisse que promeuvent les poétiques « organiques » — celle du roman héroïque, comme celle de la future nouvelle classique —, il oppose un morcellement qui touche tous les niveaux de la cohérence textuelle: pulvérisation physique, commentée ou non (dans la *Première journée*, *Le page disgracié* de Tristan l'Hermite, ou *Le roman comique*), pouvant aller jusqu'à une complète dissociation des segments narratifs (comme dans *Le roman bourgeois*); imposition d'une structure narrative parataxique, épisodique, refusant toute unité d'action — sauf celle, métaphorique, que crée la répétition (la *Première journée*); conception « horizontale » et statique du personnage et de la chronologie (ce qu'on retrouvera, bien sûr, dans le « conte » voltairien, mais qui est déjà présent chez Scarron ou Furetière); mélange des formes et des genres; etc. (Voir Joan DeJean, *Libertine Strategies. Freedom and the Novel in Seventeenth-Century France*, Columbus, Ohio State University Press, 1981, p. 93-95.) Dans cet arsenal libertin, le récit métadiégétique est une arme de choix: il dilue et diffère l'intrigue principale, ou ce qui en tient encore lieu; il complique volontairement le réseau narratif; il brise l'unité de l'énonciation, en faisant

*comique de Francion* est dominée par les narrations personnelles de Francion et de la vieille maquerelle Agathe : leurs récits combinés occupent 78 % de la surface textuelle, selon Hervey Béchade ; la seconde moitié du roman — les livres IX à XI de la version « finale » de 1633 — inverse toutefois la proportion, avec 88 % de narration d'auteur, contre 12 % seulement de narrations personnelles<sup>41</sup>. *Le roman comique* est à son tour partagé entre un récit principal et plusieurs types d'histoires insérées, avec une légère dominance de celles-ci — soit, selon les données compilées par Jean Serroy, 57 % de narrations secondaires dans la première partie, et 54 % dans la seconde<sup>42</sup>. De semblables statistiques n'existent pas pour *Le diable boiteux*, *Le sophia* ou *Jacques le fataliste*, mais elles sont presque superflues : les trois ouvrages n'existent justement que pour favoriser la prolifération narrative et digressive. Chez Lesage, les pérégrinations de l'étudiant Cléofas et du diable Asmodée sont le tronc chétif sur lequel se greffent anecdotes, « choses vues » et nouvelles autonomisées<sup>43</sup>. La masse du roman de Crébillon est occupée par les récits d'Amanzéi, qui relate, pour le profit du sultan Schach-Baham et de sa concubine, ses différentes incarnations mobilières. Chez Diderot, enfin, l'impossibilité pour Jacques de raconter sa propre histoire (selon le principe shandien de la différence perpétuelle du récit) n'empêche pas la multiplication des développements narratifs parallèles, assumés par le valet, par le maître, ou par tout autre personnage qui croise leur chemin.

Or ces histoires insérées constituent souvent, dans la trame comique, de petits îlots romanesques indépendants, où réapparaissent, sans crier gare, le personnel, les poncifs, les procédés mêmes de la fiction traditionnelle. C'est ce qu'on observe par exemple dans *Le roman comique*, dont le premier niveau narratif raconte le séjour au Mans d'une troupe dramatique, et s'appesantit volontiers sur les frasques de personnages burlesques. Deux types de récits s'ajoutent toutefois à ce fonds commun :

intervenir des voix autonomes ; il impose ses propres indices visuels (intertitres, marquage typographique des débuts et des fins de récit), quand il n'investit pas, en le creusant, un dispositif préexistant. Sa fonction sera encore la même, de façon tout à fait explicite, dans *Jacques le fataliste*.

41. Hervé D. Béchade, *Les romans comiques de Charles Sorel. Fiction narrative, langue et langage*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1981, p. 85-88.

42. J. Serroy, *op. cit.*, p. 467-470.

43. Sur la formule narrative du *Diable boiteux* (et, accessoirement, sur celle du *Sophia*), on consultera mon article « Le spectacle et le récit. Petite poétique du roman asmodéen », *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, vol. 22, 2003, p. 135-148.

d'une part, des «Nouvelles espagnoles», complètement étrangères à l'intrigue, et dont deux au moins (celles de la Seconde partie) sont résolument romanesques; d'autre part, les récits rétrospectifs qui complètent analeptiquement la narration première, et qui se caractérisent, eux aussi, par leur tonalité héroïque. Certains personnages, comme le «héros» Le Destin, se trouvent ainsi à occuper une position vertigineuse, entre un présent comique, assumé par Scarron, et un passé de roman, qu'ils relatent eux-mêmes, sans que jamais ces deux univers ne se rejoignent — mais sans que jamais, non plus, ils entrent en conflit ouvert. Dans *Le diable boiteux*, on doit faire une distinction entre les nouvelles *insérées* — qui ne sont jamais que des anecdotes étendues sur quelques paragraphes, et n'ont donc pas droit à leur propre chapitre — et les nouvelles *autonomisées*, qui occupent une ou deux unités complètes. Alors que les premières restent dans le ton plaisant des observations d'Asmodée, en présentant de petites saynètes satiriques (un garçon d'auberge se déguise en fantôme, un bourgeois est trompé par des aventurières...), les secondes introduisent un romanesque exacerbé, fait d'amour passionné, de duels, d'abordages et d'enlèvements. Dans *Le sophia*, si certains des épisodes narrés par Amanzéi relèvent du registre comique (histoires de Fatmé, d'Amine et Abdalahtif, d'Almaïde et Moclès), d'autres ne sont pas contaminés par l'élément parodique, et donnent de l'amour une image presque exaltée (histoire de Phénime et Zulma, puis de Zéïnis). Toutes les nouvelles de Crébillon, qu'elles soient grasses, tendres ou douces-amères, doivent du reste être appréciées en fonction du contrepoint que leur fournissent les remarques intempestives du Sultan, lequel interrompt constamment le narrateur pour lui imposer sa vision et ses valeurs burlesques. Enfin, tout lecteur de *Jacques le fataliste* peut constater la disparité qui existe entre le ton amusé du narrateur principal et la relative gravité de l'histoire de Mme de La Pommeraye — gravité d'autant plus incongrue que le récit est assumé par l'un des personnages les plus grossiers du roman, cette solide aubergiste chez qui se réfugient les voyageurs harassés.

Dans tous ces cas (et on pourrait facilement allonger la liste, en l'étendant à des ouvrages moins automatiquement associés à la veine antiromanesque<sup>44</sup>), on assiste à une double suspension du roman. C'est

44. Jean-Paul Sermain s'attache, ici même, à démontrer le caractère profondément (et diversement) antiromanesque de *La vie de Marianne*. Il est dès lors remarquable que, à l'histoire de Marianne elle-même, s'en greffe une autre, celle de Tervire, qui occupe les trois «dernières» parties du roman — et qui se distingue de la première par son romanesque



d'abord le genre romanesque tout entier, dans son intégrité conventionnelle, qui est « suspendu » par les épisodes parodiques du premier niveau, lesquels prennent allégrement le contre-pied des solennités héroïques ; mais ce sont aussi de véritables morceaux de romans qui restent *en suspension*, dans une sorte d'apesanteur, au deuxième (ou, éventuellement, au troisième, au quatrième) niveau de la narration. Ainsi relégué dans son propre territoire, une zone franche, encerclée et protégée par l'« ennemi », le roman n'est plus inquiété ; il peut prospérer, s'abandonner à toute sa mécanique ridicule et sublime.

Non que la répartition des registres s'effectue toujours selon cette stratification des niveaux narratifs. Même pour *Le roman comique*, on ne saurait proposer un modèle où, à un premier niveau purement antiromanesque, correspondrait un second niveau strictement héroïque. En effet, si les épisodes manœuvrés mettant en scène La Rancune et Ragotin, personnages « comiques », relèvent manifestement de la *burla*, les aventures du héros, Le Destin, restent romanesques, même sous leur forme non rétrospective. La narration principale se présente donc d'emblée comme un hybride, où l'élément burlesque peut tout au plus prétendre à une certaine prédominance. Les narrations insérées jouent elles aussi sur les deux tableaux : si les récits rétrospectifs sont globalement héroïques, il n'en est pas de même des nouvelles espagnoles, qui oscillent entre un ton plaisant (dans la Première partie de 1650) et un registre plus sombre (pour les nouvelles de 1657, « Le juge de sa propre cause » et « Les deux frères rivaux »). La distribution modale est plus problématique encore dans le *Francion*, dont la première moitié (dominée par les récits rétrospectifs insérés) peut se rattacher, par son réalisme embryonnaire mais énergique, à la veine antiromanesque, et dont la seconde, plus « fantaisiste » dans son ensemble, mélange les épisodes burlesques, les interludes pastoraux, les aventures sentimentales et les développements proprement « romanesques ». Du reste, d'une moitié à l'autre, le lecteur ne perçoit aucune véritable solution de continuité : le narrateur « omniscient » des derniers livres ne fait que reprendre en aval un récit que Francion lui-même a complété en amont ; il se contente de poursuivre sur le même ton, sans véritable élargissement de la focalisation et sans transformation spectaculaire de la compétence narrative.

tragique, plus proche de *Cleveland* que du *Paysan parvenu* (à moins qu'on ne considère l'outrance même des aventures de la religieuse comme un signal de parodie, à l'instar de la lecture « ludique » des développements sensibles de *L'Ingénu*). Ici encore, le roman et l'antiroman partagent les différentes zones d'un même espace, sans problème et sans conflit.

Roman et antiroman ne se côtoient plus : ils s'entremêlent, fusionnent, sans qu'il soit toujours possible de déterminer leurs domaines respectifs. Par rapport à l'intégration qu'on observe dans le *Francion* ou dans *Le roman comique* — ou, de façon encore plus prononcée, dans la *Première journée* ou *Le page disgracié* —, la compartimentation de *L'Ingénu* semble en définitive plutôt rudimentaire, et ne prête plus vraiment à commentaire, si ce n'est justement par son caractère trop grossièrement tranché.

Peut-il y avoir, en France, un antiroman « pur », pugnace, réfractaire à toute forme de romanesque ? On pense à l'exemple, inimitable et inimitié, du *Roman bourgeois*, dont on ne saurait surestimer l'étrangeté, le caractère unique — mais qui se construit néanmoins sur une négation systématique de la cohérence narrative et romanesque, donc *tout contre* le roman<sup>45</sup>. *Jacques le fataliste* a pu être assimilé à un *Tristram Shandy* français, mais il ne partage pas l'éclatement absolu, la parfaite iconoclastie de son modèle ; quelle que soit la frustration que l'antiroman diderotien provoque chez les étudiants qui y sont inopinément exposés (et elle est étrangement prononcée, à une époque où la réflexivité postmoderne semblerait pourtant être devenue, pour toute une génération, une sorte de seconde nature), le texte reste plus éminemment *lisible*, plus limpide que celui de Sterne — ne serait-ce qu'en raison de la coulée du texte, de la fluidité du récit, que n'arrêtent pas les violentes ruptures de la disposition shandienne.

Or, avec le Charles Nodier de *Moi-même* (1800, publ. 1921) et le Xavier De Maistre du *Voyage autour de ma chambre* (1794), apparaît à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une sorte de « contre-roman » radical, où ne se retrouvent plus la topique et les tensions de l'antiroman antérieur. Abandonnées, les pérégrinations baroques ou picaresques de Sorel, de Scarron, de Voltaire ou de Diderot : le récit est désormais occupé par les errances intérieures ou domestiques d'un personnage unique, joyeusement et résolument autarcique. Disparues, les narrations insérées, au profit de ruminations gambadeuses et de remémorations plus ou moins volontaires. Quant aux jeux formels et aux métalepses de l'antiroman classique, ils sont désormais affranchis de toute intrigue, et investissent des

45. Sur la réception médusée du *Roman bourgeois* (comparée à celle des premiers « Nouveaux romans » de Robbe-Grillet), et sur les diverses stratégies antiromanesques de Furetière, voir Michèle Vialet, *Triomphe de l'iconoclaste. Le roman bourgeois et les lois de cohérence romanesque*, Paris/Seattle, Tübingen, coll. « Papers on French Seventeenth-Century Literature », 1989.

espaces (la mise en page, la ponctuation, la typographie) qu'ils n'avaient jusqu'alors à peu près pas explorés. L'antiroman aurait-il réussi, à l'aube de l'ère contemporaine, à se débarrasser du roman, à s'ériger en genre indépendant ?

On aurait tort de croire que les liens autrefois indissolubles entre les deux modes se désagrègent soudain, à la jonction de l'Ancien et du Nouveau Régime. C'est, en fait, le roman lui-même qui a changé. Si les modèles baroque, classique ou sensible sont absents des œuvres de De Maistre ou de Nodier (je dis bien *s'ils le sont* — ce qui n'est pas assuré, au moins dans le dernier cas), une autre forme de roman, personnelle, analytique — la forme qu'empruntent le Chateaubriand de *René*, le Constant d'*Adolphe*, le Senancour d'*Oberman* — se trouve, elle, manifestement visée. Le repli sur soi des personnages (pré-)romantiques est le même, en somme, que celui des narrateurs de *Moi-même* et du *Voyage*, obnubilés par les recoins de leur chambre ou les replis de leur conscience ; la gravité des premiers laisse simplement place — dans le plus pur mode antiromanesque — à une distance amusée, réfléchie, qui n'est pas elle-même dénuée de mélancolie. Encore une fois, comme à l'âge baroque, à l'époque classique ou au siècle des Lumières, le roman et l'antiroman renvoient à un même imaginaire, et occupent un même lieu ; encore une fois, bien malin sera celui qui déterminera où commence l'un, où s'arrête l'autre, où se dresse la frontière entre ces deux « genres » qui n'en constituent peut-être, de toute origine, qu'un seul.