

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE — PARIS-3

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

ED 120 Littérature française et comparée
Formes et idées de la Renaissance aux Lumières

et

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Thèse de doctorat en littérature française

Pierre-Olivier BRODEUR

LE ROMAN ÉDIFIANT AUX XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES

Thèse dirigée par
Jean-Paul Sermain et
Ugo Dionne

Déposée le 30 août 2013

Jury :

M. Jean-Paul Sermain, professeur (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3),
directeur de recherche

M. Ugo Dionne, professeur (Université de Montréal), directeur de recherche

Mme Marie-Madeleine Fragonard, professeur (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris
3), membre du jury

M. Jan Herman, professeur (Université catholique de Leuven), examinateur externe

M. Francis Gingras, professeur (Université de Montréal), membre du jury

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 120 Littérature française et comparée
Formes et idées de la Renaissance aux Lumières
17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
Littératures de langue française
Faculté des arts et sciences
3150, rue Jean-Brillant, Montréal (Québec)

Résumé

Les romans édifiants des XVII^e et XVIII^e siècles – des fictions narratives en prose qui affichent clairement leur volonté de transmettre des valeurs chrétiennes et d’influencer le comportement de leurs lecteurs dans le sens de ces valeurs – développent une poétique spécifique, basée sur la recherche et le dévoilement de la vérité chrétienne à travers la fiction mondaine. Ils posent ainsi de front une question qui a hanté les écrivains et les théoriciens de l’Âge classique, à savoir la conciliation du plaisir romanesque et de la moralité. La topique du roman édifiant (personnages, lieux et temps), sa matérialité (titres, divisions internes, ensembles d’œuvres) et sa voix (narrative et rhétorique) concourent à l’élaboration d’effets de sens qui servent la visée persuasive et religieuse des ouvrages tout en créant des récits et des imaginaires propres à satisfaire le goût du lectorat pour le roman. Cette étude vise à réintégrer dans l’histoire du roman un corpus d’œuvres négligées par la critique en faisant apparaître leur contribution à l’élaboration du roman : du roman d’Ancien Régime d’abord, mais aussi du roman à thèse moderne et, par extension, de toute la fiction idéologique.

Mots-clés : littérature française du XVIII^e siècle, littérature française du XVII^e siècle, roman édifiant, christianisme, rhétorique, narration.

Abstract

Edifying novels of the seventeenth and eighteenth centuries - narrative prose fictions that clearly put forth their will to convey Christian values and influence the behavior of their readers in the sense of these values - develop a specific poetics, based on the research and the unveiling of Christian truth through mundane fiction. They therefore emphasize a problem that has haunted writers and theorists of the Classical Age, namely the reconciliation of novelistic pleasure and morality. The narrative topics of the edifying novel (characters, places and times), its materiality (titles, internal divisions, groups of works) and voice (narrative and rhetorical) contribute to the development of significations that serve the persuasive and religious aim of the works while creating stories and imaginary worlds capable of satisfying the taste of the audience for the novel. This study aims to reintegrate in the history of the novel a body of works neglected by literary critics by showing their contribution to the development of the novel: the novel of the Old Regime, but also the modern novel of thesis and by extension, the entire ideological fiction.

Keywords : Seventeenth-century French literature, eighteenth-century French literature, edifying novel, Christianity, rhetoric, narration.

À ma femme Victorine

Remerciements

J'aimerais exprimer ma plus vive gratitude envers mes deux directeurs de recherche, qui m'ont accompagné tout au long de ce projet. Ma reconnaissance va à monsieur le professeur Ugo Dionne, dont les cours à l'Université de Montréal m'ont fait découvrir et aimer la littérature romanesque d'Ancien Régime, dont les travaux m'ont permis de mieux la comprendre et dont l'encadrement m'a été d'une aide précieuse pour réaliser cette thèse. Je tiens également à remercier monsieur le professeur Jean-Paul Sermain, qui m'a accueilli à Paris dans le cadre des nombreux séjours de recherches durant les années de cette cotutelle. Ses conseils inestimables m'ont permis de développer ma réflexion et de lui donner corps d'une manière qui n'aurait pas été possible autrement. Le rôle de deux autres professeurs doit être souligné ici : celui de madame la maître de conférences Nancy Oddo, dont les propositions et les recommandations ont nourri ce travail, et celui de monsieur le professeur Pierre Popovic, dont les encouragements indéfectibles m'ont soutenu dans les moments difficiles du doctorat. Au terme d'un parcours de dix ans à l'Université de Montréal, ma gratitude va également à deux professeurs qui ont eu une influence déterminante sur mon cheminement : monsieur le professeur Benoît Melançon, qui m'a offert une vision critique de l'histoire de la littérature, et madame la professeure Andrea Oberhuber, qui m'a enseigné les bases et les principes de l'analyse littéraire. Je remercie aussi mes parents et mes amis, dont la liste serait trop longue à dresser, qui m'ont encouragé tout au long de ce doctorat.

La réalisation de cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien du Département des littératures de langue française, de la Faculté des études supérieures et postdoctorales, de la Maison Internationale de l'Université de Montréal, de l'école doctorale 120 de l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Table des matières

Introduction.....	1
Délimitation de la période.....	4
Définition du corpus	8
Étendue du corpus.....	15
Chapitre I : Les trois époques du roman édifiant.....	21
Première époque : le jardin d'Éden (1598-1659).....	22
Deuxième époque : la chute (1660-1717).....	30
Troisième époque : la résurrection (1718-1789).....	36
Chapitre II : le roman de la vérité.....	49
Une conception rhétorique du narratif : l'exemple	53
L'imagination édifiante.....	57
Vraisemblance, vérité et moralité	72
Chapitre III : Monstres, vierges, concubines et martyres.....	83
Femmes édifiantes du XVII ^e siècle.....	88
Floriane : de monstre à sainte	88
Jean-Pierre Camus : martyres et séductrices.....	96
L'amazone chrétienne : la problématique « femme forte »	105
Femmes édifiantes du XVIII ^e siècle	108
Uranie : le verbe de la femme édifiante	108
La vertueuse Sicilienne : Mémoires d'une femme édifiante.....	113
Virginie : le roman de la perfection	118
Clarice : la Mélusine édifiante	122
Chapitre IV : L'édification et le monde.....	133
Fuir le monde	134
Le désert comme espace de pénitence	138
Le désert, fin du roman	141
Culture et savoirs du désert.....	145
Raconter au désert.....	150
L'édification dans le monde	155

La ville, espace de vices	157
Les dangers de la sociabilité urbaine	161
Le voyage édifiant	170
Chapitre V : Temps humains, temps divins	185
« Le terrible passage du temps à l'éternité ».....	186
La mort de l'amazone	188
La mort de la vierge.....	192
La mort punitive.....	195
De la confession au roman.....	197
La providence : plan divin ou plan romanesque?	201
Lydéric : la providence nourricière.....	206
Chronotopes de la providence.....	208
Les errances de l'interprétation.....	210
Psychologie de la providence.....	213
Le joug de la providence.....	215
Chapitre VI : Matérialité du roman édifiant	221
Le titre : la face montrée du roman édifiant.....	223
Archidispositif : l'édification en série.....	228
Diviser pour mieux édifier	237
Quand le roman édifiant chapitre.....	243
Chapitre VII : L'ethos édifiant.....	253
De la rhétorique à la narration	253
L' <i>ethos</i> du prêtre.....	261
L'évêque-romancier.....	261
Le romancier-prêtre	267
Le roman édifiant à la première personne.....	272
Narrer la narration.....	277
Chapitre VIII : <i>Pathos</i> et exemplarité.....	283
Plaisirs de l'édification	285
<i>Pathos</i> et exemplarité.....	294
Rhétorique et discours corrupteurs	305
Conclusion	311

Bibliographie.....	331
---------------------------	------------

Introduction

Que peut faire un auteur religieux de l’Ancien Régime pour contrer la popularité toujours croissante du roman? Comment un écrivain convaincu de la vérité du christianisme, ecclésiastique ou non, doit-il réagir devant la propagation d’idées et de valeurs mondaines par une forme qui, en elle-même, questionne le rapport au réel, à l’histoire et à la vérité? Deux voies s’offrent à lui : soit combattre ces fictions narratives de toute la force de sa plume, soit écrire des romans. Le premier phénomène a été abordé par différentes études sur le discours critique prenant le roman pour objet aux XVII^e et XVIII^e siècles : les travaux de Michel Fournier¹, de Camille Esmein-Sarrazin², de Nathalie Kremer³, de Mladen Kozul⁴ ou de Günter Berger⁵ ont ainsi mis à jour les fondations esthétiques, morales et philosophiques qui sous-tendent le discours pour ou contre le romanesque durant l’Ancien Régime⁶. C’est le deuxième phénomène qui fera l’objet du présent travail, soit les romans écrits dans une visée religieuse entre la fin des guerres de religion et l’époque révolutionnaire.

Le vaste territoire du roman d’Ancien Régime réserve encore bien des domaines inexplorés au chercheur avide de découvertes. Ces dernières années, des travaux ont éclairé des corpus jusqu’ici inexplorés : le roman scientifique⁷ et la fiction pédagogique des Lumières⁸ ont fait l’objet d’études détaillées. Le roman édifiant, envisagé comme un ensemble

¹ Michel Fournier, *Généalogie du roman : émergence d’une formation culturelle au XVII^e siècle en France*, Sainte-Foy, Presses de l’Université Laval, coll. « Les Collections de la République des Lettres. Études », 2006.

² Camille Esmein-Sarrazin, *L’essor du roman : discours théorique et constitution d’un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2008.

³ Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2011.

⁴ Mladen Kozul, « Du roman et de la religion au XVIII^e siècle : observations sur les fictions théologiques », dans Philip Stewart et Michel Delon (études présentées par), *Le second triomphe du roman du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « SVEC 2009 :04 », 2009.

⁵ Günter Berger (introduction, choix des textes et notes par), *Pour et contre le roman : anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII^e siècle*, Paris-Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1996.

⁶ On le voit, cette réflexion est surtout le fruit du XVII^e siècle. Le XVIII^e siècle n’est cependant pas en reste, avec des auteurs comme les pères Bougeant (*Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la romancie*, 1735) et Porée (*De libris qui vulgò dicuntur Romanenses*, 1736) qui s’attaquent au genre romanesque.

⁷ Joël Castonguay-Bélanger, *Les écarts de l’imagination : pratiques et représentations de la science dans le roman au tournant des Lumières*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, coll. « Socius », 2008.

⁸ Béatrice Durand, *Le paradoxe du bon maître : essai sur l’autorité dans la fiction pédagogique des Lumières*, Paris, L’Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999 ; Christophe Martin, « Éducatives négatives » :

d'œuvres publiées aux XVII^e et XVIII^e siècles et partageant un certain nombre de caractéristiques spécifiques⁹ fait partie de ces recoins oubliés de l'histoire de la littérature. Certes, de nombreux travaux sur le roman et la religion au XVII^e siècle sont apparus dans les dernières années, à commencer par un numéro spécial de la revue *Littératures classiques*, « Roman et religion de J.-P. Camus à Fénelon », paru en 2012¹⁰, dont plusieurs articles explorent les liens spécifiques entre romanesque et dévotion¹¹; ce lien a également retenu l'attention de Nancy Oddo, dont le travail est une des rares tentatives de synthèse du phénomène sur une période étendue¹². Outre ces études, de nombreux ouvrages se sont intéressés à Jean-Pierre Camus, figure de proue du romanesque dévot du premier XVII^e siècle : à ceux de Max Vernet¹³, de Sylvie Robic-de-Baecque¹⁴ et de Joël Zufferey¹⁵, s'ajoute un numéro spécial de la revue *XVII^e siècle*¹⁶. Sans couvrir toute l'étendue du roman édifiant – ou dévot – au XVII^e siècle, ces travaux ont largement contribué à le faire connaître et à montrer son originalité thématique et poétique.

La situation est tout à fait différente pour ce qui est des relations entre le genre romanesque et la religion au XVIII^e siècle. Comme le fait remarquer Mladen Kozul, le regard que portent les chercheurs contemporains sur le roman du XVIII^e siècle en fait une force essentiellement progressiste, dédiée à la propagation des idées des Lumières et hostile à la

fictions d'expérimentations pédagogiques au dix-huitième siècle, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2010.

⁹ Nous reviendrons sur la définition précise de notre corpus un peu plus loin dans cette introduction.

¹⁰ *Littératures classiques*, n° 79, 2012.

¹¹ Frank Greiner, « Fictions et dévotion au XVII^e siècle : une pédagogie de l'imaginaire », p.95-110; Nancy Oddo, « "Pensez que je parle à des esprits profanes" : Philippe d'Angoumois et la dévotion pour mondains », p.33-52; Anne-Élisabeth Spica, « Le pèlerinage spirituel : une archéologie alternative et une plastique particulière du roman dévot en France au XVII^e siècle », p.53-78; Bruno Méniel, « Les métamorphoses de la charité dans les romans d'Antoine de Nervèze », p.144-158; Marie-Gabrielle Lallemand, « Roman et humanisme dévot : l'exemple de Desmarets de Saint-Sorlin », p.159-176.

¹² Voir Nancy Oddo, *Un chemin de velours vers Dieu : roman et dévotion en France (1557-1662)*, thèse de doctorat de l'Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, préparée sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, et soutenue le 22 décembre 2000.

¹³ Max Vernet, *Jean-Pierre Camus : théorie de la contre-littérature*, Paris-Sainte-Foy, Librairie Nizet-Griffon d'argile, 1995.

¹⁴ Sylvie Robic-de-Baecque, *Le salut par l'excès : Jean-Pierre Camus (1584-1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1999.

¹⁵ Joël Zufferey, *Le discours fictionnel : autour des nouvelles de Jean-Pierre Camus*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2006.

¹⁶ *XVII^e siècle*, n° 251, 2011.

religion¹⁷. Les ouvrages qui cherchent à explorer les rapports entre roman et religion¹⁸ relaient cette perception : « La question qui surgit alors est celle de savoir comment [le roman] en arrive [...] à infiltrer, affaiblir et mettre en cause [la religion]¹⁹ ». En réduisant les relations entre roman et religion à un simple rapport antagonique, ces études laissent justement de côté les romans religieux du XVIII^e siècle, qui sont pourtant trop nombreux pour être passés sous silence. De rares travaux s'intéressent à certains auteurs – Nicolas Brucker sur l'abbé Gérard²⁰, Didier Masseur sur l'antiphilosophie²¹, Robert Grandroute sur le roman pédagogique²², Youmna Charara sur le roman politique²³ – auxquels on peut ajouter des articles ponctuels de Françoise Gevrey²⁴ et de Raymond Trousson²⁵; mais aucun ouvrage ne s'est encore penché spécifiquement sur la question des romanciers religieux au XVIII^e siècle.

À plus forte raison, aucun ouvrage n'a étudié les phénomènes de rupture ou de continuité entre les romans édifiants du XVII^e et ceux du XVIII^e siècle. C'est à combler cette lacune, que nous percevons dans les études sur les liens entre roman et religion durant l'Ancien Régime, que nous nous attacherons dans ce travail. Notre objectif est de constituer un corpus relativement unifié à partir des romans édifiants écrits tant au XVII^e qu'au XVIII^e siècle, afin de pouvoir étudier dans la longue durée les caractéristiques de ce type particulier de roman. Emprunte-t-il des formes spécifiques? Possède-t-il une topique qui lui soit propre? Comment se positionne-t-il face au roman conventionnel? Tente-t-il de s'en distancier ou de l'imiter? Sur quelles composantes du discours religieux s'appuie-t-il dans l'élaboration de ses récits? Arrive-t-il ainsi à contribuer à un certain renouveau du discours apologétique?

¹⁷ Mladen Kozul, « Du roman et de la religion au XVIII^e siècle : observations sur les fictions théologiques », *loc. cit.*, p.227.

¹⁸ Par exemple, Jacques Wagner (éd.), *Roman et religion en France (1713-1866)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », 2002.

¹⁹ Mladen Kozul, « Du roman et de la religion au XVIII^e siècle : observations sur les fictions théologiques », *loc. cit.*, p.230.

²⁰ Nicolas Brucker, *Une réception chrétienne des Lumières : Le comte de Valmont de l'abbé Gérard*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2006.

²¹ Didier Masseur, *Les ennemis des philosophes : l'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 2000.

²² Robert Grandroute, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève, Éditions Slatkine, 1985.

²³ Youmna Charara, *Roman et politique : approche sérielle et intertextuelle du roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, coll. « Moralia », 2004.

²⁴ Françoise Gevrey, « Roman et religion dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans Jacques Wagner (éd.), *Roman et religion en France (1713-1866)*, *op. cit.*, 35-50.

²⁵ Raymond Trousson, « Michel-Ange Marin et les *Pensées philosophiques* », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, vol. 13, n° 13, 1992, p.47-55.

Comment se présente-t-il comme discours d'autorité? Telles sont les questions que nous poserons dans les pages qui suivent et dont les réponses, c'est du moins notre souhait, contribueront peut-être à nous faire mieux comprendre certains éléments poétique, topiques et rhétoriques du roman d'Ancien Régime. Car derrière toutes ces interrogations spécifiques se profile une grande énigme qui a hanté le roman de cette époque : comment la fiction peut-elle transmettre la vérité?

Délimitation de la période

La constitution d'un corpus, d'un groupe d'œuvres envisagées conjointement, est d'abord et avant tout une question de choix de la part du chercheur. Le premier choix est celui de la délimitation temporelle : il s'agit de poser les bornes, en amont et en aval, qui donneront une première unité à l'ensemble des œuvres étudiées. Jean Rohou rappelle comment les choix de périodisation, en histoire de la littérature, construisent l'objet étudié : « Le XVII^e siècle, la littérature, l'auteur du *Phèdre* (distinct du Jean Racine physique), Rodrigue, ne sont pas des réalités empiriques qu'il suffirait de décrire. Ces objets n'existent que par la pensée qui les construit à partir de ses présupposés²⁶ ». Le XVII^e siècle, comme toutes les autres périodes littéraires, est donc un « objet fictif²⁷ » auquel le chercheur donne une existence par le regard critique qu'il pose sur lui. Jean Marie Goulemot n'affirme pas autre chose lorsqu'il s'agit de délimiter le siècle suivant : « le XVIII^e siècle, au sens où l'entend l'histoire littéraire, n'existe pas. Il est un objet construit *a posteriori*. Tout autant que les faits eux-mêmes – œuvres ou auteurs – ce qui importe donc c'est la grille adoptée pour découper, classer, réunir²⁸ ». Délimiter une période, c'est donc toujours déjà l'interpréter à travers une grille d'analyse qui privilégie certaines de ses dimensions et bâtit un objet qui n'est, au final, qu'une des nombreuses constructions possible. Les dates choisies pour délimiter la période ont ainsi un impact majeur sur la constitution du corpus, mais elles dépendent en retour de ce dernier, puisqu'elles seront arrêtées en fonction de ses particularités. Notre objet d'études, le roman

²⁶ Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2000, p.7.

²⁷ *Id.*

²⁸ Jean Marie Goulemot, *La littérature des Lumières*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres sup. », 2002, p.9.

édifiant, est à la fois un objet littéraire et un objet religieux : c'est donc cette double caractérisation qui doit nous guider dans le choix des balises temporelles.

Du point de vue de l'histoire du roman, 1605 est une date forte, avec la parution de la première partie du *Don Quichotte* de Cervantès, un roman que plusieurs considèrent comme fondateur de la tradition romanesque moderne²⁹. Il semble cependant incertain que cet événement littéraire ait été perçu comme capital par les contemporains, d'autant plus qu'il faudra attendre 1614 avant que ne paraisse la première traduction française du *Quichotte*, par César Oudin. Prendre cette date comme borne inférieure aurait surtout comme inconvénient de privilégier une histoire du roman écrite *a posteriori* et privilégiant les valeurs qui sont les nôtres, plutôt que celles d'une (première) modernité en pleine constitution. On comprendra donc que cette date n'est pas assez porteuse de sens dans l'étude d'un objet qui, s'il est littéraire, est également intimement lié au discours religieux de l'époque : si la publication du *Don Quichotte* est un événement dans l'histoire de la littérature, elle ne signifie rien dans l'histoire de la religion et ne saurait, par conséquent, nous fournir une date de fondation du roman édifiant. L'année 1608, qui voit la publication de l'*Introduction à la vie dévote* de François de Sales, serait déjà plus significative du point de vue religieux puisqu'il s'agit d'un ouvrage fondamental dans la définition de la dévotion post-tridentine. Mais justement : s'il s'agit de choisir une date en fonction de l'évolution des doctrines chrétiennes, pourquoi ne pas revenir directement à la source et choisir 1563, qui marque la fin du Concile de Trente, ou 1548, date de la publication des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, dont l'influence sur la pensée salésienne fut majeure? Nancy Oddo place d'ailleurs l'apparition des premiers « romans dévots » à cette époque, avec la publication du *Voyage du chevalier errant* de Jean de Carthey (1557)³⁰. Apparaît alors une difficulté pratique : commencer notre étude au milieu du XVI^e siècle aurait pour conséquence d'augmenter drastiquement le nombre et

²⁹ C'est l'une des hypothèses sur l'origine du roman moderne (avec les nouvelles de Boccace, *La princesse de Clèves* et les romans de Defoe et Richardson) évoquées par Thomas Pavel dans *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003, p.42. Rachel Schmidt (*Forms of modernity : Don Quixote and modern theories of the novel*, Toronto, Toronto University Press, 2011), Cesáreo Bandera (*The humble story of Don Quixote : reflections on the birth of the modern novel*, Washington, Catholic University of America Press, 2006) voient également dans *Don Quichotte* la naissance du roman moderne.

³⁰ Nancy Oddo, *Un chemin de velours vers Dieu*, op. cit., p.15. Son étude couvre la période allant de 1557 à 1662, année de la parution du *Courtisan prédestiné*, de Jacques de Caillières. Ainsi, les bornes temporelles de son étude sont essentiellement dictées par les œuvres étudiées.

l'hétérogénéité des romans étudiés, plusieurs de ceux qu'étudie Nancy Oddo relevant du genre du roman de chevalerie qui, s'il est toujours lu au XVII^e siècle, n'est plus guère pratiqué en tant que tel. Or, si les variations observables dans les romans de notre corpus en constituent une des richesses, leur démultiplication, qu'aurait entraînée l'ajout d'œuvres émanant d'une époque marquée par l'absence de frontières génériques précises³¹, se serait avérée un obstacle aux analyses thématiques, poétiques et rhétoriques qui constituent le cœur de ce travail. De plus, la théorisation du roman ne se développe que plus tardivement, alors que « le concept de "naissance du roman" a lui-même vu le jour au XVII^e siècle³² », à travers la publication de plusieurs ouvrages qui commencent à théoriser la pratique du genre narratif. Il s'agit moins selon Mawy Bouchard de « l'émergence d'un "genre" avec des lois poétiques et un contenu idéologique ou philosophique nouveau³³ » que de l'apparition d'une « nouvelle catégorie générique dans la terminologie³⁴ » poétique de l'époque. Nancy Oddo souligne que dans la théorie poétique du XVI^e siècle, « bien peu d'éléments concernent le roman³⁵ » : le roman, en tant que genre théorisé, naît au siècle suivant. C'est ce que soulignent encore Camille Esmein-Sarrazin, lorsqu'elle affirme que « c'est au cours du XVII^e siècle que le roman se constitue en genre littéraire³⁶ », et Michel Fournier, lorsqu'il considère que le discours sur le roman se développe « d'une façon plus marquée à partir du XVII^e siècle³⁷ », où un « processus de définition et de régulation s'ajoute [...] à la dénonciation du genre romanesque³⁸ », permettant l'émergence de la notion moderne de roman. Or, le roman édifiant est le fruit d'un effort conscient et affirmé de la part d'auteurs qui cherchent à investir ce genre mondain à l'aide d'un discours religieux. Le travail générique et formel que cette démarche suppose étant un des traits constitutifs du roman édifiant, ce dernier ne peut être envisagé que conjointement avec le développement d'une pensée théorique du roman, qui n'est qu'embryonnaire au XVI^e siècle. Remonter trop loin en amont aurait pour effet de couper le roman édifiant du processus

³¹ *Ibid.*, p.10.

³² Mawy Bouchard, *Avant le roman : l'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2006, p.15.

³³ *Ibid.*, p.16.

³⁴ *Id.*

³⁵ Nancy Oddo, *Un chemin de velours vers Dieu*, *op. cit.*, p.5.

³⁶ Camille Esmein-Sarrazin, *L'essor du roman*, *op. cit.*, p.17.

³⁷ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, *op. cit.*, p.4.

³⁸ *Ibid.*, p.4.

de réflexion générique par lequel il se constitue en tant qu'objet littéraire mêlant le discours apologétique à une forme romanesque en pleine émergence.

La date que nous avons finalement retenue est fortement signifiante du point de vue historique autant que religieux, sinon du point de vue littéraire, car elle marque la fin d'une ère et a été perçue ainsi par les contemporains. L'année 1598 voit en effet la fin des guerres de religion avec la signature de l'Édit de Nantes, la défaite des Espagnols en France et le retour à une certaine stabilité politique et dynastique qui, à l'exception de l'épisode de la Fronde, ne sera interrompue qu'à la Révolution. La fin des guerres de religion inaugure véritablement une « nouvelle époque³⁹ » marquée par ce que Jean Rohou nomme le « centralisme⁴⁰ » autour de la personne du roi : les sujets du royaume sont invités à délaisser les conflits confessionnels pour se rallier « au service de l'État monarchique, garant de l'unité nationale⁴¹ ». Si 1598 est d'abord significatif sur le plan politique, la date « marque des changements dans tous les domaines⁴² », incluant la littérature⁴³. Aux armes succèdent les plumes, une fois la pacification du royaume assurée, déplaçant ainsi le combat des champs de bataille aux librairies, comme le montre la très abondante production religieuse de l'époque ; selon Jean Delumeau, le XVII^e siècle voit une véritable explosion de cette catégorie d'imprimés : « après avoir stagné entre 1540-1570, le livre religieux prend un essor remarquable : en 1643-1645, 48% des ouvrages édités à Paris se rapportent à la foi chrétienne⁴⁴ ». C'est dans ce contexte de propagation et de renforcement des valeurs du catholicisme que fleurit le roman édifiant, alors que l'ennemi protestant ne doit plus être abattu mais converti, et que le fidèle catholique doit être raffermi dans sa foi. La date de 1598 constituera donc la limite inférieure de la période étudiée, puisqu'elle inaugure une période de stabilité politique et religieuse pour la France et qu'elle permet également d'aborder le roman dans une période où il est pensé, théorisé et constitué en tant que genre littéraire. Un dernier facteur milite en faveur d'une délimitation temporelle ne s'aventurant pas trop avant dans le XVI^e siècle : la (relative) unité du corpus littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles, en particulier du corpus romanesque. Au-delà des transformations et

³⁹ Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, op. cit., p.12.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ *Id.*

⁴² *Id.*

⁴³ *Id.*

⁴⁴ Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 1971, p. 84.

des changements dont il ne s'agit pas ici de nier l'importance, il reste que « les habitudes d'écriture et de saisie du monde [dans le roman français] prises au cours du XVII^e siècle demeurent vivantes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et rivalisent, souvent au sein d'une même œuvre, avec la nouvelle sensibilité romanesque⁴⁵ ». Retenir 1598, c'est donc privilégier une continuité à même de rendre compte des variations que connaît le roman édifiant au cours de ses deux siècles d'existence.

La limite supérieure nous a posé moins de problèmes, puisqu'est rapidement apparue la nécessité de limiter le corpus aux ouvrages parus avant 1789. La Révolution s'impose comme limite, d'abord parce qu'elle marque la fin de la structure politico-sociale d'Ancien Régime (notamment dans sa dimension religieuse), dont le début constitue la limite inférieure de notre étude. La période révolutionnaire bouleverse également de façon radicale la situation de l'Église par une série de mesures qui diminuent son pouvoir face à l'État : l'Édit de tolérance de 1787, la suppression des dîmes et des privilèges féodaux du clergé, la Déclaration des droits de l'Homme (qui montre « le refus assumé par l'Assemblée nationale de confirmer le catholicisme comme religion d'État⁴⁶ »), la confiscation des biens du clergé et sa constitution civile. On assiste ainsi à « une réelle distinction entre société civile et société chrétienne⁴⁷ ». Les mesures révolutionnaires diminuent la place et le pouvoir de l'Église dans la société, sur le plan symbolique autant que concret. Ce faisant, c'est tout le roman édifiant qui disparaît, pour mieux revenir, significativement, durant la Restauration⁴⁸. La date retenue comme borne supérieure de notre corpus est donc 1789, en accord certes avec une certaine tradition de l'histoire littéraire, mais dans la mesure surtout où cette année marque le réel coup d'envoi des changements radicaux qui annoncent rien de moins que la fin de l'Église d'Ancien Régime.

Définition du corpus

⁴⁵ Thomas Pavel, « Continuité ou rupture ? Considérations sur le roman français du XVII^e siècle au XVIII^e siècle », dans Jean Dagen et Philippe Roger (dir.), *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles : continuités et discontinuités*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p.171.

⁴⁶ Gilles Deregnancourt et Didier Ponton, *La vie religieuse en France aux XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Ophrys, coll. « Synthèse histoire », 1994, p.239

⁴⁷ *Ibid.*, p.230.

⁴⁸ De nombreuses œuvres sont en effet rééditées à partir du XIX^e siècle, parmi lesquelles on peut mentionner les romans de Michel-Ange Marin (publiés entre 1734 et 1770) et *Le comte de Valmont* (1774) de l'abbé Gérard.

Le choix des œuvres à retenir comme « romans édifiants » procède lui aussi de certaines décisions méthodologiques. Par « roman », nous entendons ici une fiction narrative en prose, excluant les nouvelles réunies en recueil, lesquelles obéissent à une poétique spécifique, notamment caractérisée par leur brièveté⁴⁹. Cette définition minimale peut paraître simpliste en comparaison avec les pratiques de l'époque : de nombreux romans intègrent de la poésie – ils ne sont donc pas *complètement* en prose –, incluent des pièces enchâssées – ils ne sont donc pas *complètement* narratifs – et s'inspirent de faits réels – ils ne sont donc pas *complètement* des fictions. Il n'en demeure pas moins que la narration, la prose, la fiction, ainsi qu'une certaine longueur et une certaine topique sont les traits constitutifs du roman, malgré les exceptions, les cas limites et les œuvres qui jouent ou expérimentent avec les frontières du genre. La prose, la narration et la fiction font d'ailleurs partie des critères retenus par Henri Coulet pour définir le roman, avec l'absence de forme établie et la propension à montrer le concret⁵⁰. Si nous n'avons pas retenu ce dernier trait, c'est que nous jugeons qu'il a tendance à induire une conception téléologique du roman le vouant inévitablement au réalisme, ce qui entraîne une lecture anachronique des œuvres. Les éléments formels que nous avons retenus sous-tendent une définition souple, une approche « coutumière⁵¹ » du roman, pour reprendre l'expression de Tomas Pavel, qui permet de rendre compte de la variété des objets romanesques aux XVII^e et XVIII^e siècles en admettant comme romans toutes les œuvres « qui au long des siècles ont été saluées et lues comme des romans⁵² ». La souplesse de cette définition ne l'empêche pas d'être problématique, en particulier dans le cas des œuvres mineures qui nous occupent ici, pour lesquelles il n'existe souvent aucune preuve de réception. Nous n'avons en général pas d'autre garant de l'inscription d'une œuvre dans le genre romanesque que l'œuvre elle-même, et l'utilisation qu'elle fait de la topique romanesque, marquant par là son appartenance au genre. Même falsifiables, nous pensons toutefois que les critères de la prose, de la narration, de la fiction, de la longueur et de la topique sont suffisants

⁴⁹ Nous avons donc choisi d'exclure l'œuvre de Rosset ainsi que les recueils de Jean-Pierre Camus. Henri Coulet montre bien qu'en tant que recueils ces œuvres se distinguent du roman, notamment par l'importance qu'elles accordent au discours d'accompagnement (Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 1991 (8^e édition), p.154-160).

⁵⁰ Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, p.8-10.

⁵¹ Tomas Pavel, *La pensée du roman*, *op. cit.*, p.44.

⁵² *Id.*

pour délimiter un corpus, tout en restant assez ouverts pour rendre compte de la variété des romans produits à cette époque.

Ces balises définitives, aussi simples soient-elles, ont permis de cerner suffisamment la notion de roman, et d'en exclure les nouvelles et les dialogues. La brièveté des nouvelles⁵³ s'oppose à la longueur des romans retenus, non seulement comme un simple trait formel ou de composition, mais aussi dans la mesure où l'amplitude du roman fait de ce dernier un véritable récit de vie(s) qui approfondit l'existence des personnages, thème particulièrement important pour notre corpus. Quant aux dialogues, si certains d'entre eux sont forts longs⁵⁴ et s'ils présentent souvent une composante narrative, cette dernière reste toujours marginale, et se limite à n'être qu'un cadre nécessaire au dialogue⁵⁵, lequel reste fondamentalement discursif : « Les parties narratives, dira-t-on, sont dans un dialogue l'équivalent de ce qu'est au théâtre la mise en scène⁵⁶ », à cette différence près que la narration n'est pas obligatoire au dialogue⁵⁷, alors qu'on peut difficilement concevoir une pièce de théâtre réalisée sans mise en scène ou en place. Les différentes définitions du dialogue que donne l'époque classique s'entendent pour le considérer comme une conversation mise par écrit⁵⁸; c'est pourquoi lorsque Bernard Beugnot tente de définir le genre, c'est « par rapport au discours, à la dissertation et au traité⁵⁹ » qu'il le situe. Suzanne Guellouz, quant à elle, le distingue de la négociation, de l'interview, du théâtre, de la table ronde, de la lettre, du discours, du traité et de l'essai; la partie différentielle de son étude ne mentionne pas le roman, montrant par cette omission la distance qui sépare les

⁵³ Nous parlons ici des nouvelles réunies en recueils et non pas du « petit roman » qui se développe au XVII^e siècle, et qui prend souvent le nom de nouvelle.

⁵⁴ L'*Alexis* de Jean-Pierre Camus, par exemple, compte six volumineuses parties (Jean-Pierre Camus, *Alexis, où sous la suite de divers pèlerinages sont déduites plusieurs histoires tant anciennes que nouvelles, remplies d'enseignements de piété*, Paris, Claude Chapelet, 1622).

⁵⁵ Suzanne Guellouz ne différencie pas « entretien » de « dialogue », deux termes qui renvoient tous deux selon elle à la même forme écrite. Suzanne Guellouz, *Le dialogue*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1992, p.31.

⁵⁶ *Ibid.*, p.62.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Ibid.*, p.39.

⁵⁹ Bernard Beugnot, *L'entretien au XVII^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Leçons inaugurales de l'Université de Montréal », 1971, p.9.

deux formes⁶⁰. Le dialogue est pourtant un procédé édifiant communément présent dans notre corpus, où il joue un rôle de première importance dans la conversion :

Le roman dévot développe la représentation d'une conversation essentielle à la conversion et au cheminement intérieur de l'individu. C'est dans l'échange verbal que se joue la prise de conscience fondatrice du désir de dévotion et de spiritualité. Le discursif relaie le narratif dès qu'il est question de mettre en lumière le schéma d'accès à la vie dévote, comme si la conversion devait se dire *in fine* à la première personne avant d'être racontée⁶¹.

L'importance accordée par le roman édifiant à l'entretien et à la conversation brouille quelquefois les frontières entre les genres. Là comme ailleurs, nous avons dû nous en remettre à notre jugement et éliminer les dialogues présentant un encadrement narratif⁶², tout en conservant les romans utilisant massivement le dialogue⁶³.

La difficulté la plus grande, sur le plan de la détermination du corpus, est cependant venue du caractère édifiant des œuvres. Les romans édifiants sont des fictions narratives en prose qui affichent clairement leur volonté de transmettre des valeurs chrétiennes et d'influencer le comportement de leurs lecteurs dans le sens de ces valeurs. C'est dans la détermination du niveau de « clarté » nécessaire pour considérer un roman comme pleinement édifiant que sont apparus les espaces flous où résident les œuvres se situant aux limites de notre corpus. Pour certaines, le caractère édifiant ne peut être raisonnablement mis en cause. Elles l'indiquent dans le paratexte (titre, préface, postface) ou thématisent les questions religieuses avec une insistance frappante. Ainsi, un titre comme *Uranie, ou Les secours inopinés de la Providence*⁶⁴, ou une intrigue dont le nœud repose sur les avantages et les

⁶⁰ Elle avance cependant que « le narrateur du dialogue ressemble vraiment au narrateur du roman : il est unique et non présent dans le récit » (Suzanne Guellouz, *Le dialogue, op. cit.*, p.62). Ce que S. Guellouz perçoit comme un point commun nous semble une différence majeure : si le narrateur du dialogue est forcément unique et absent du récit, il se distingue en cela du roman qui utilise des formes de narration extrêmement variées.

⁶¹ Nancy Oddo, « Se convertir en conversant : dialogue et narration dans la fiction dévote », *Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2002, n° 54, p.152.

⁶² Comme l'*Alexis* de Jean-Pierre Camus (1621).

⁶³ Comme le roman de Jacques Dubois de Chastenay, *Arsène, ou la vanité du monde*, Paris, Jean Guignard, 1690.

⁶⁴ Jacques Dubois de Chastenay, *Uranie ou les secours inopinés de la Providence*, Paris, Michel Brunet, 1716. À noter que certains romans sont des feintes ou des parodies de romans édifiants, qui en pastichent les titres pour mieux les tourner en dérision, à l'instar du roman anonyme *La religieuse pénitente*, s.l., 1699. Dans tous les cas, il va sans dire que le titre seul n'est pas un indice toujours complètement fiable et que la lecture de l'œuvre est indispensable.

inconvenients de l'entrée en religion⁶⁵, sont des éléments probants pour déterminer l'édification d'un roman, tant et aussi longtemps que l'on a la précaution d'envisager l'œuvre dans son ensemble. Les ouvrages problématiques sont tous ceux, et ils sont nombreux, qui n'affichent qu'une *certaine* volonté d'édification. Le renoncement de la princesse de Clèves à son amour pour le duc de Nemours, son choix de la retraite religieuse, l'éducation que donne Mme de Chartres à sa fille, les conseils qu'elle lui prodigue avant de mourir : tout cela montre la très forte influence de l'*Introduction à la vie dévote* sur l'œuvre de Mme de Lafayette⁶⁶. Doit-on dès lors considérer *La princesse de Clèves* comme un roman édifiant? Qu'en est-il de toutes ces œuvres dont le sujet principal est la vertu, comme *Le martyre de la fidélité*, de Jean d'Intras⁶⁷, *Le pèlerin étranger*, de Bréthencourt⁶⁸ ou *Le libertin devenu vertueux, ou mémoires du comte D'****, de Louis Domairon⁶⁹? De même, plusieurs ouvrages de Prévost, en particulier *Cleveland* et *Le doyen de Killerine*, présentent un questionnement religieux. Tous ces romans affichent et revendiquent une volonté de transmettre des valeurs, mais jusqu'à quel point s'agit-il de véritables valeurs chrétiennes, et jusqu'à quel point ces valeurs constituent-elles le cœur même de l'ouvrage⁷⁰? On sait que le « dilemme⁷¹ » entre esthétique et moralité auquel est soumis le roman d'Ancien Régime l'entraîne le plus souvent du côté de la morale, à tel point qu'on serait peiné de trouver un seul roman (fût-il libertin) où de telles considérations seraient absolument absentes.

⁶⁵ C'est le cas par exemple du roman d'Henri du Lisdam, *Les saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache*, Paris, Henri Legras, 1619 et de celui d'Antoine de Nervèze, *La victoire de l'amour divin. Sous la description des amours de Polidore et de Virginie*, Paris, Q. du Breuil et T. du Bray, 1608.

⁶⁶ Henry, Patrick, « *La Princesse de Clèves* and l'*Introduction à la vie dévote* », dans Donald W. Tapan et William A. Mould (éds.), *French studies in honor of Phillip A. Wadsworth*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1985, 79-97. Au sujet de la religion dans *La princesse de Clèves*, voir aussi Wolfgang Leiner, « La Princesse et le directeur de conscience : création romanesque et prédication », dans Manfred Tietz et Volker Kapp (éds.), *La pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVII^e siècle en France*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1984, p. 45-68.

⁶⁷ Jean d'Intras, *Le martyre de la fidélité*, Paris, Robert Fouet, 1604.

⁶⁸ Pierre Boulger de Bréthencourt, *Le pèlerin étranger, ou les chastes amours d'Aminte et de Philiride*, Rouen, Jacques Cailloué, 1634.

⁶⁹ Louis Domairon, *Le libertin devenu vertueux, ou mémoires du comte D'****, Paris, Veuve Duchesne, 1777.

⁷⁰ Il semble que beaucoup d'études portant sur un ensemble spécifique de romans se heurtent à cette épineuse question de la définition du corpus et de l'établissement des frontières qui le délimitent. Par exemple, Dominique Hölze remarque dans son étude sur le roman libertin au XVIII^e siècle « qu'il est difficile de démarquer nettement les romans galants des romans libertins » (Dominique Hölze, *Le roman libertin au XVIII^e siècle : une esthétique de la séduction*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « SVEC 2012 :05 », 2012, p.1).

⁷¹ L'expression est empruntée à l'ouvrage de Georges May, *Le dilemme du roman au 18^e siècle : étude sur les rapports du roman et de la critique, 1715-1761*, New Haven, Yale University Press, coll. « Institut d'études françaises de Yale University », 1963.

La question est donc de déterminer comment, dans un contexte où les idées d'honneur, de vertu, de morale ou de religion s'infiltrèrent dans l'écrasante majorité des romans, on peut définir les ouvrages édifiants au sens le plus fort. La réponse que nous avons adoptée a été simple et radicale : nous avons écarté tous les romans pour lesquels un doute subsistait. En ce sens, nous avons fait dans ce travail le pari de l'extrême : ne retenir que les œuvres les plus indéniablement édifiantes, en rejetant toutes celles dont on pourrait questionner l'orthodoxie, la sincérité ou la dimension édifiante elle-même. Le corpus ainsi constitué peut être considéré comme le noyau dur de la littérature romanesque édifiante, autour duquel existent de très nombreuses œuvres qui lui sont apparentées et dont l'étude pourra peut-être bénéficier du présent travail. Une telle constitution du corpus implique une conception particulière du genre littéraire, dans laquelle le roman édifiant n'est pas une classe solidement définie, mais plutôt un ensemble aux « contours flous⁷² », qui forme « a family whose sets and individual members are related in various ways⁷³ ». Plutôt que d'assimiler le genre au concept de classe, nous optons comme Alastair Fowler pour le concept de *type*, où la notion de genre a moins à voir avec l'acte de classer qu'avec celui d'identifier⁷⁴. Le type permet également de conceptualiser le genre non pas comme une catégorie logique avec des frontières délimitées, mais plutôt comme un ensemble de relations multiples entre différents membres, sans pour autant qu'il y ait un trait partagé par tous. La conception de Fowler rejoint en cela celle de Jean-Marie Schaeffer, pour qui la généricité est d'abord formée par les relations textuelles qui lient les œuvres entre elles⁷⁵. Cette approche ouverte du genre nous permet ainsi de conceptualiser les romans édifiants comme un groupe de textes partageant ensemble des parentés formelles et thématiques. Le roman édifiant comme genre⁷⁶ est moins un objet historique constitué comme tel dans l'Ancien Régime qu'une construction *a posteriori* basée

⁷² Les « blurred edges » du genre littéraire selon Alastair Fowler, *Kinds of literature : an introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p.41.

⁷³ *Ibid.*, p.41.

⁷⁴ *Ibid.*, p.38.

⁷⁵ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans Gérard Genette (et al.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1986, p.201.

⁷⁶ Mais le roman édifiant est-il réellement un genre? N'est-il pas plutôt un sous-genre du roman, voire un mode du roman? Nous reviendrons sur cette question dans la conclusion.

sur des ressemblances entre différentes œuvres qui sert d'outil herméneutique pour aborder les textes⁷⁷.

Il nous reste à distinguer les romans édifiants de deux autres types de romans apparentés : les romans dévots et les fictions théologiques. Le corpus des romans dévots tel que le constitue Nancy Oddo est composé d'« ouvrages en prose narrative qui combinent des montages par inclusion ou juxtaposition, qui exhibent une intention apologétique et qui maintiennent une tension permanente entre le profane et le sacré⁷⁸ ». Il s'agit donc d'œuvres qui ont en commun une très forte ambiguïté générique qui fait en sorte qu'ils échappent aux « catégories déjà connues et étudiées du roman grec, du roman pastoral, de l'histoire tragique ou du récit de conversion⁷⁹ ». Ainsi, Nancy Oddo exclut de son corpus des œuvres qui tiennent une grande place dans le nôtre (les romans de Jean-Pierre Camus) car elle les juge, pour simplifier, trop univoquement romanesques. Symétriquement, elle inclut dans le roman dévot des œuvres que nous excluons du roman édifiant car leur part narrative est trop limitée (par exemple *La Florence convertie à la vie dévote* de Philippe d'Angoumois, 1626). Cette différence dans la délimitation du corpus reflète le parti pris de notre étude, qui est avant tout une étude sur le *roman* d'Ancien Régime tel qu'il se révèle à la lumière des tensions et des expérimentations qui habitent nos textes. L'expression « fictions théologiques » est quant à elle forgée par Mladen Kozul dans un article qui cherche à analyser « l'image du romanesque dans le discours critique empreint de valeurs religieuses⁸⁰ » de l'Ancien Régime. M. Kozul ne définit pas clairement ce qu'il entend par « fictions théologiques », le terme étant appliqué tour

⁷⁷ Sylvie Robic-de-Baeque juge inadéquate l'usage de l'expression « roman dévot », pour des raisons qui s'appliquent également au roman édifiant : « Le roman dévot n'existe au XVII^e siècle ni comme réalisation ponctuelle ni comme genre narratif spécifique. [...] Puisque les écrits du XVII^e siècle répugnent à parler de roman dévot, il y a peut-être lieu d'hésiter à employer une catégorie manifestement étrangère – ou, plus exactement, opposée – à leur *épistème* » (« Romans et dévotion au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 39, 2000, p.32). Nous assumons complètement que le roman édifiant n'est pas un genre narratif spécifique défini comme tel par les auteurs étudiés et que son application à la fiction narrative en prose religieuse a un caractère anachronique. Par contre, avancer qu'appliquer une grille de lecture romanesque à ces textes va à l'encontre de leur *épistème* tend selon nous à négliger leur spécificité : la volonté de toucher les lecteurs de romans par les mêmes procédés romanesques que ceux déployés dans le roman profane.

⁷⁸ Nancy Oddo, *Un chemin de velours vers Dieu*, *op. cit.*, p.12. Notons également que Nancy Oddo fait le choix d'inclure dans son corpus des traductions.

⁷⁹ *Ibid.*, p.10.

⁸⁰ Mladen Kozul, « Du roman et de la religion au XVIII^e siècle : observations sur les fictions théologiques », *loc. cit.*, p.231.

à tour à des romans (*Le comte de Valmont* de l'abbé Gérard⁸¹) ou à des ouvrages religieux (*De sancto matrimonii sacramento disputationum*, de Thomas Sanchez⁸²). Son application à notre corpus est problématique pour deux raisons. D'abord, l'expression ne rend pas compte de la nature romanesque des ouvrages étudiés, et pourrait fort bien inclure des pièces de théâtre⁸³. Ensuite, qualifier ces œuvres de « théologiques » implique qu'elles présentent une réflexion développée sur les matières religieuses, ce qui est rarement le cas. En effet, la plupart des romans édifiants se concentrent sur la promotion de valeurs, d'idéaux ou de dogmes chrétiens présentés sous une forme simplifiée : l'amour de Dieu, la chasteté, la providence ou la bonne mort sont souvent réduits à leur plus simple expression⁸⁴, loin de toute ratiocination scolastique.

Étendue du corpus

De nombreuses œuvres écartées auraient ainsi pu être incluse dans le portrait de famille, si le but avait été de tendre vers l'exhaustivité du corpus plutôt que vers les romans qui constituent l'expression la plus forte de l'édification romanesque. Le fait de limiter le corpus à un noyau dur permet de lui conférer une certaine cohérence, mais surtout d'obtenir un ensemble à la fois assez étendu pour exposer la variété du roman édifiant, et assez limité pour donner lieu à un véritable travail d'analyse, appuyé sur des micro-lectures qui seules peuvent rendre compte de la complexité des phénomènes narratifs et discursifs propres à ces étranges hybrides, ainsi que de leurs transformations au cours des deux siècles sur lesquels s'échelonne notre étude. Le pari de l'extrême sert également la dimension « archéologique » de l'étude, puisque les œuvres retenues sont, pour l'immense majorité, des œuvres de circonstances, produites par et dans une époque mais difficilement lisible hors d'elle et, par conséquent, tombées dans l'oubli. Or, en raison de leur caractère extrême, leur étude permet de jeter un regard différent sur l'imaginaire littéraire de l'époque, sur la poétique romanesque ainsi que

⁸¹ *Ibid.*, p.229.

⁸² *Ibid.*, p.241. *De sancto matrimonii sacramento disputationum* (1594) « décrit en détail la pratique sexuelle maritale considérée du point de vue théologique » (*id.*).

⁸³ Notons cependant que M. Kozul ne l'applique qu'à des ouvrages narratifs.

⁸⁴ Les romans de Michel-Ange Marin et de Philippe-Louis Gérard, qui présentent des développements véritablement théologiques, font en ce sens figure d'exception.

sur les riches interactions entre romanesque et religieux, trop souvent réduites à la simple critique de l'un par l'autre.

L'acte de constitution du corpus revêt donc une importance capitale, puisqu'il est déjà une prise de position en faveur de l'étude d'œuvres négligées par la critique, d'œuvres étranges, qui reposent sur une alliance « contre-nature » entre religion et roman. Cela explique que notre corpus ne compte que 76 ouvrages, ce qui, du point de vue de l'histoire du livre, est une quantité négligeable. Maurice Lever mentionne environ 1 200 « fictions narratives en prose » au XVII^e siècle⁸⁵, alors que S. Paul Jones en recense près de 950 entre 1700 et 1750⁸⁶ seulement, auxquelles s'ajoutent les 1 890 titres répertoriés par Angus Martin, Richard Frautschi et Vivienne G. Mylne⁸⁷ pour la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le total des œuvres recensées par ces bibliographes monte donc à plus de 4 000; notre corpus ne représente qu'environ 1,8 % de cette production. Il faut cependant garder à l'esprit que ces chercheurs ont privilégié l'exhaustivité, se réclamant de la définition la plus large possible du « genre romanesque » ou de la « fiction (narrative) en prose », ce qui les amène à inclure des recueils de nouvelles, des recueils d'anecdotes, des collections de lettres fictives, des récits parus dans les journaux et des dialogues, toutes formes que nous avons d'emblée exclues de notre corpus. Si ce dernier paraît aussi restreint, c'est d'abord et avant tout parce que nous nous sommes appuyés sur une définition limitée du roman, afin de constituer un ensemble d'œuvres formellement et thématiquement proches, et que, parmi celles-ci, nous avons encore procédé à un resserrement du corpus pour mettre à jour le noyau dur du roman édifiant. Un repérage basé sur les titres et les auteurs de romans aux XVII^e et XVIII^e siècles à l'aide des bibliographies sur le sujet⁸⁸ a mené à la constitution d'une première liste comptant plus de deux cents titres

⁸⁵ Maurice Lever, *La fiction narrative en prose au XVII^e siècle: répertoire bibliographique du genre romanesque en France, 1600-1700*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1976, p.9.

⁸⁶ S. Paul Jones, *A list of French prose fiction from 1700 to 1750*, New York, The H. W. Wilson Company, 1939, p.xii.

⁸⁷ Angus Martin, Richard Frautschi et Vivienne G. Mylne, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, Londres, Mansell, 1977, p.xxxvii.

⁸⁸ Robert L. Dawson, *Additions to the bibliographies of French prose fiction, 1618-1806*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 1985; Angus Martin, Vivienne G. Mylne, Richard Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, op. cit.; Maurice Lever, *La fiction narrative en prose au XVII^e siècle*, op. cit.; Ralph C. Williams, *Bibliography of the seventeenth-century novel in France*, London, Holland Press, 1964 (New York, Modern Language Association of America, 1931); S.P. Jones, *A list of French prose fiction*, op. cit.; Pierre Conlon, *Prélude au Siècle des Lumières en France: répertoire chronologique de 1680 à 1715*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1970;

d'ouvrages qui auraient pu être considérés comme des romans édifiants si l'objectif de notre étude avait été de tendre vers l'exhaustivité⁸⁹. Mais notre objectif est d'offrir au lecteur une analyse, pas une recension. Nous avons postulé que réduire le corpus sur la base des critères formels et thématiques qui nous ont permis de le définir nous conduirait à mettre de l'avant les textes les plus emblématiques du roman édifiant, comme les plus problématiques. Notre objet d'étude apparaît ainsi marginal. Nous assumons cette marginalité car nous croyons qu'elle fait partie des caractéristiques du roman édifiant, qui se situe à la frange du religieux et du romanesque, au bord de ces deux discours et en même temps à leur point de rencontre. Du reste, nous ne prétendons pas avoir couvert le corpus dans son exhaustivité : certaines œuvres ont forcément échappé à notre enquête. Nous pouvons donc avancer avec confiance que les chiffres sur le roman édifiant présentés ci-haut sont (au moins légèrement) en-deçà de la production réelle pour la période étudiée.

Notre objectif dans ce travail est de présenter un portrait kaléidoscopique du roman édifiant, c'est-à-dire de proposer une série d'analyses portant sur des éléments textuels variés, dans le but de fournir une vision d'ensemble qui rende compte de ses particularités poétiques, topiques, thématiques et formelles. Nous avons opté pour une succession de lectures en profondeur, axées sur des caractéristiques ou des procédés précis, plutôt que d'offrir une recension systématique de ces mêmes procédés à l'intérieur de l'ensemble des œuvres. Nous nous sommes donc arrêtés sur les romans analysés afin de montrer leur richesse et de les traiter non pas comme de simples répertoires d'exemples, mais comme des objets littéraires complexes. Ce choix de méthode a entraîné deux conséquences majeures. D'abord, certaines œuvres de notre corpus ont retenu notre attention plus que d'autres, car nous les avons jugées

Pierre Conlon, *Le Siècle des Lumières: bibliographie chronologique, I: 1716-1722; II: 1723-1729*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983; Pierre Conlon, *Le Siècle des Lumières: bibliographie chronologique, III: 1730-1736*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1985; Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littérature du dix-septième siècle*, Paris, Éditions du Centre national de recherche scientifique, 1965; Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littérature du dix-huitième siècle*, Paris, Éditions du Centre national de recherche scientifique, 1969.

⁸⁹ Un recoupement avec les bibliographies dressées par Nancy Oddo (*Un chemin de velours vers Dieu, op. cit.*) et Frank Greiner (« Préface », *loc. cit.*) permet de constater la portée de la réduction que nous avons opérée pour constituer notre corpus. Ceci étant, nous ne prétendons nullement avoir nous-mêmes atteint l'exhaustivité du noyau dur que nous définissons : il est inévitable que des œuvres aient échappé à notre attention.

particulièrement représentatives des principales tendances édifiantes de leur époque : c'est le cas par exemple de *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort*, de François Fouet⁹⁰ (1601) et des *Mémoires philosophiques du baron de ****, de l'abbé Crillon⁹¹ (1777). À l'inverse, d'autres romans ne font que l'objet d'une mention rapide : ainsi, *Les illustres mal-heureux, ou le triomphe de la foi sur l'amour et la nature*⁹², (anonyme, 1644) et *Le solitaire de Terrason*, de Mme Bruneau de La Rabatellière⁹³ (1733), ne font pas l'objet d'analyses spécifiques. Nous croyons que notre objectif de rendre compte des spécificités du roman édifiant a été mieux servi par l'analyse poussée d'un nombre restreint d'œuvres qu'il ne l'aurait été par des remarques plus superficielles concernant chacun des romans étudiés.

Les analyses que nous proposons dans ce travail ont des objets variés. Dans les deux premiers chapitres, nous présentons un portrait d'ensemble du roman édifiant. Abordé d'abord dans une perspective diachronique qui fait ressortir les transformations de notre corpus au fil du temps, en distinguant trois étapes distinctes, que nous mettons en relation avec l'évolution concurrente du roman et du discours religieux (chapitre I), le roman édifiant est ensuite appréhendé à travers le discours sur la fiction et son rapport à la vérité, afin de saisir les bases théoriques qui sous-tendent l'avènement d'un investissement religieux du romanesque (chapitre II). Les trois chapitres suivants sont consacrés à la topique particulière du roman édifiant. Y sont étudiés les personnages féminins (chapitre III), les espaces (chapitre IV) et la dimension temporelle du roman édifiant (chapitre V) afin de montrer la manière dont tous ces éléments narratifs participent activement à l'entreprise édifiante. Les derniers chapitres tentent quant à eux de cerner les modalités de l'autorité telle qu'elle se manifeste dans les textes, d'abord sur le plan de la présentation matérielle (chapitre VI), puis au niveau de la représentation de *l'ethos* (chapitre VII) et du *pathos* (chapitre VIII), c'est-à-dire de la représentation du narrateur édifiant et du narrataire édifié. Ces deux derniers chapitres nous

⁹⁰ François Fouet, *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort*, Paris, Mathieu, Guillemot, 1601.

⁹¹ Crillon, Louis Athanase des Balbes du Berton, *Mémoires philosophiques du baron de***, grand chambellan de sa majesté l'impératrice reine*, Paris, Charles-Pierre Berton, 1777.

⁹² Anon., *Les illustres malheureux, ou le triomphe de la foi sur l'amour et la nature*, Paris, C. Chenault, 1644.

⁹³ Françoise-Charlotte Bruneau de la Rabatellière, *Le solitaire de Terrason*, Paris, P. Prault, 1733.

permettent ainsi de revenir sur la conception de la fiction édifiante et sur ses rapports avec l'exemplarité.

On le voit, nous avons privilégié l'étude des caractéristiques proprement littéraires et romanesque des œuvres, au détriment d'autres dimensions. Ainsi, si nous gardons toujours à l'esprit la portée religieuse des phénomènes analysés, nous ne prétendons pas fournir un travail d'histoire religieuse, dont le but serait de trouver dans les romans édifiants les traces des courants et querelles théologiques qui ont traversé l'Ancien Régime (quiétisme, mysticisme, jansénisme, etc.). Sans doute ces traces existent-elles et mériteraient d'être examinées; si nous avons choisi de ne pas suivre cette voie, c'est que nous nous sommes refusés à considérer les romans édifiants comme les simples véhicules d'un discours chrétien préalable, pour privilégier une conception plus organique des rapports entre romanesque et religion. Par exemple, notre analyse de la providence dans les romans (chapitre IV) ne tente pas d'établir si les œuvres présentent davantage cette dernière comme une forme de prédestination ou comme un plan qui prend en compte le libre-arbitre de la créature⁹⁴; en lieu et place, nous avons tenté de cerner les impacts narratifs de l'évocation de la providence et son rôle dans le développement du récit. De même, bien que la définition du roman édifiant que nous proposons s'appuie sur leur visée rhétorique manifeste, nous ne nous sommes pas adonnés à un repérage précis des procédés persuasifs ou à un inventaire de l'influence des traités de rhétorique dans les œuvres. Là encore, nous avons préféré nous concentrer sur la manière dont les romans édifiants élaborent en eux-mêmes des stratégies et des conceptions originales pour véhiculer les valeurs chrétiennes et influencer leur lectorat. Le lecteur ne trouvera pas dans ce travail de recension des lieux argumentatifs propres au corpus étudié, même dans les chapitres plus spécifiquement marqués par la théorie rhétorique (VII et VIII). Encore et toujours, c'est à la narration et au récit que nous avons donné préséance.

Un dernier choix méthodologique doit être éclairci avant de poursuivre. Nous avons décidé de moderniser les passages cités, afin de privilégier la cohérence orthographique et lexicale tout au long du travail. Les différences notables entre la langue du premier XVII^e

⁹⁴ On sait que les rapports entre providence et prédestination sont au cœur des disputes théologiques entre protestants et catholiques. Voir Pierre Bühler, *Prédestination et Providence*, Genève, Éditions Labor et fides, coll. « Dossiers de l'encyclopédie du protestantisme », 1999.

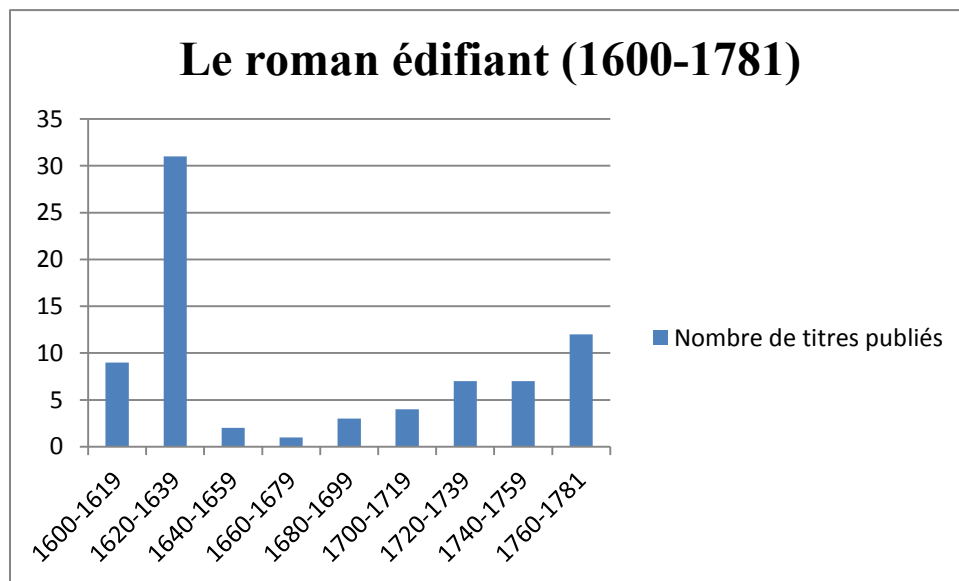
siècle et celle de la fin du XVIII^e siècle nous ont poussé à faire ce choix, afin de faciliter la lecture des extraits et d'assurer une certaine homogénéité linguistique. Si la graphie et le vocabulaire ont été modernisés, nous avons cependant cru bon de conserver la ponctuation d'origine, afin d'éviter de perdre les effets de sens qu'elle véhicule. En sacrifiant les particularités linguistiques historiques des textes à la clarté, nous ne croyons pas en avoir perdu les originalités stylistiques.

Chapitre I : Les trois époques du roman édifiant

L'étude d'un corpus dans la longue durée permet de faire ressortir à la fois certaines constantes et certaines transformations thématiques et poétiques. Il faut garder à l'esprit que les œuvres regroupées sous l'étendard du « roman édifiant » sont loin d'être homogènes. S'il est pertinent et enrichissant d'envisager les XVII^e et XVIII^e siècles comme un long âge classique qui prend ses sources dans le baroque et s'étend jusque dans les poétiques développées par les auteurs des Lumières, cette perspective peut être trompeuse si elle gomme les différences qui ne peuvent manquer de surgir entre des romans écrits à plus de cent ans d'intervalle. Ainsi, le premier regard jeté sur le roman édifiant se doit d'être chronologique, afin de faire ressortir quelques moments forts de notre corpus et de souligner de cette manière les particularités propres aux œuvres de chacun de ces moments. Le lecteur sera ensuite plus à même d'apprécier les constantes qui, durant deux siècles, font l'unité de ce genre.

L'examen de la répartition chronologique de la production romanesque édifiante montre que celle-

et ses
creux



ci a
connu ses
hautes
époques
moments
(voir

graphique). Des 76 romans qui forment notre corpus, 31 sont publiés entre 1620 et 1639. Si on ajoute à ceux-ci les romans publiés immédiatement avant ou immédiatement après cette période, ce sont 42 romans, soit plus de la moitié du corpus, qui sont publiés avant 1660. Cette

évidente prépondérance, dans notre corpus, des romans s'inscrivant à la fois dans le XVII^e siècle baroque et dans la période la plus dynamique de la Contre-Réforme, nous fait considérer ce moment comme l'Âge d'or du roman édifiant. La période qui lui succède (1660-1716) correspond à une transition entre le premier modèle et celui qui s'affirmera au cours du XVIII^e siècle. La dernière période sera en effet caractérisée par un renouveau du genre, qui s'inspire des grands succès du roman sensible et du roman télémaquien pour combattre la philosophie, souvent en s'appropriant son vocabulaire.

Première époque : le jardin d'Éden (1598-1659)

Avant de chercher les raisons socio-historiques qui expliquent l'abondance de la production de romans édifiants durant la première période, il convient de souligner le rôle prépondérant qu'a joué Jean-Pierre Camus¹, évêque de Belley (1584-1652), dans la diffusion de cette forme. Grand ami de François de Sales dont il a contribué à propager les œuvres, cet homme d'église a œuvré à la diffusion de l'idée de dévotion civile, qui forme une part importante de l'héritage tridentin en proposant une laïcisation de la piété, qui pénètre ainsi au cœur de la vie du siècle². Parmi son immense production de plus de deux cents œuvres³ figurent des lettres, des « histoires tragiques », des ouvrages de piété, des sermons et discours divers, et des histoires dévotes, qui nous intéressent particulièrement. Nous avons retenu vingt-quatre romans de Camus, qui est donc en partie responsable du sommet que la production de romans édifiants atteint entre 1620 et 1639. Ce serait cependant une erreur de considérer ce phénomène comme une simple anecdote statistique qui fausserait les données. Tout en admettant l'effet déformant que peut avoir la production de Camus sur la répartition du corpus,

¹ Pour une biographie courte mais synthétique de Jean-Pierre Camus, voir Stephan Ferrari, « L'histoire tragique au service de la cause tridentine. Exemplarité et foi religieuse dans *L'amphithéâtre sanglant* et *Les spectacles d'horreur* de Jean-Pierre Camus », *Littératures classiques*, 2012, n° 79, p.113-117.

² Jacques Le Goff et René Rémond, *Histoire de la France religieuse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1988, tome II, p.354.

³ Max Vernet, dans *Jean-Pierre-Camus, op. cit.*, avance le chiffre de 265 œuvres, en se basant sur le travail de Jean Descrains, *Bibliographie des œuvres de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley (1584-1652)*, Publications de la Société d'étude du XVII^e siècle, s.l., 1971. Mais il omet de considérer que ces 265 titres que cite Descrains comprennent des œuvres faussement attribuées à Camus, ainsi que des traductions. Une étude approfondie de la bibliographie de Descrains permet d'avancer le nombre de 224 titres d'œuvres originales attribuées à Jean-Pierre Camus.

la présence durant cette période d'un auteur aussi prolifique n'est pas accidentelle. Frank Greiner, au sujet des romans édifiants du XVII^e siècle, invite à « prendre la mesure d'un phénomène de grande ampleur⁴ » :

En travaillant à la constitution d'un répertoire analytique destiné à regrouper les fictions narratives en prose de l'âge baroque, nous avons été frappé pour notre part de constater le grand nombre de ces auteurs, particulièrement durant la longue époque tumultueuse séparant les derniers épisodes des guerres de religion et le temps de la Fronde⁵.

La naissance du roman édifiant ne peut être pleinement comprise qu'en tenant compte des efforts de la Contre-Réforme « pour renouveler la piété en la rendant plus personnelle au niveau des élites et plus vivante au niveau du peuple⁶ ». Le renouvellement de la pastorale et de la théologie catholique répond au besoin de réformes multiples pour faire face à la diffusion du luthérianisme⁷ et s'élabore pendant les trois sessions du Concile de Trente (1545-1548, 1551-1552, 1562-1563), un des moments les plus importants de l'histoire de la chrétienté : « À aucun moment de l'histoire de l'Église, un concile n'assuma un programme doctrinal et pastoral aussi total⁸ ». Entre autres, en matière de théologie le concile « proclame l'existence de deux sources de la vérité : l'Écriture et les "traditions"⁹ », reconnaît officiellement « l'existence du péché originel et sa transmission à la descendance d'Adam¹⁰ » dont seul le baptême peut absoudre, affirme l'existence du purgatoire, le bien-fondé du culte des saints et de la Vierge, la vérité de la transsubstantiation, l'importance des sacrements et la supériorité du sacerdoce institutionnel de l'Église sur la condition des laïques¹¹. Ce sont donc certaines

⁴ Frank Greiner, « Préface », *loc. cit.*, p.10

⁵ *Ibid.*

⁶ Jean Delumeau *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, *op. cit.*, p.33.

⁷ René Tavenaux, « Le catholicisme post-tridentin », dans Henri-Charles Puech (dir.), *Histoire des religions, tome II, les religions constituées en Occident et leurs contre-courants*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1972, p.1050.

⁸ *Ibid.*, p.1054.

⁹ *Ibid.*, p.1053. Le terme « traditions » « désigne à la fois l'œuvre des Pères, le magistère conciliaire et pontifical, mais aussi le *consensus* de l'Église universelle assistée par l'Esprit-Saint » (*id.*). Considérer les traditions comme une source de vérité est une réponse claire au luthérianisme, qui ne considère que l'autorité de l'Écriture.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p.1054.

des vérités les plus fondamentales de ce qui deviendra le culte catholique¹² qui sont mises en place par l'assemblée tridentine.

Les affaires traitées au Concile ne sont cependant pas que de nature théologique : parallèlement au corps de doctrines qui est constitué de 1542 à 1563 s'élaborent des moyens concrets de propager le catholicisme et de renforcer la piété et la dévotion des fidèles, si bien que « Trente fut à l'origine du grand essor pastoral et missionnaire du XVII^e siècle¹³ ». Ce grand essor prend de nombreuses formes. Au niveau du clergé, plusieurs mesures sont mises en places. D'abord, l'apparition des séminaires au début du XVII^e siècle assure la diffusion d'un savoir spécifique : théologie morale, liturgie et Écriture sainte forment la base des études religieuses. Les séminaires apportent également une « nouveauté essentielle¹⁴ » dans la formation ecclésiastique : « la prise de conscience de la vocation¹⁵ ». Par là, leur ambition n'est pas que la transmission de connaissances intellectuelles, ils cherchent à « insuffler "l'esprit ecclésiastique", c'est-à-dire une attitude morale portant à envisager toutes choses du point de vue du chrétien¹⁶ ». L'accent mis sur la vocation et « l'esprit ecclésiastique » se retrouve également dans l'épiscopat, qui se renouvelle sur les bases « d'un approfondissement de la théologie de l'épiscopat¹⁷ ». Sous l'impulsion de Charles Borromée, archevêque de Milan de 1564 à 1584, se produit un changement majeur : le passage de « l'évêque grand seigneur à l'évêque chef religieux¹⁸ », marqué notamment par l'accroissement des obligations de résidence et de visites pour les évêques qui marque le nouveau rôle de guide religieux qu'ils doivent assumer auprès des fidèles. Dans le même esprit, le XVII^e siècle voit s'accroître les missions, « une forme exceptionnelle d'apostolat¹⁹ » qui consiste en l'évangélisation intensive d'un territoire donné par un groupe de prêtres. Il s'agit d'apporter la bonne parole aux fidèles et de leur expliquer les pratiques de piété et de dévotion qui sont attendues d'eux. En ce sens, la multiplication des livres religieux peut être perçue comme le prolongement des missions

¹² Le Concile de Trente « illustre la mutation de la chrétienté en catholicité » en confirmant les séparations doctrinales entre catholiques et protestants (*ibid.*, p.1055).

¹³ *Id.*

¹⁴ *Ibid.*, p.1062.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Ibid.*, p.1058.

¹⁸ *Ibid.*, p.1060.

¹⁹ *Ibid.*, p.1064.

catholiques, puisque ces ouvrages visent à procurer aux chrétiens des guides spirituels accessibles dans leurs foyers. L'apparition des premiers catéchismes est à cet égard emblématique. Commandé par Charles Borromée, le premier *Catéchisme romain* (1566) est destiné aux prêtres, mais le genre est largement diffusé et adapté au XVII^e siècle, « lorsqu'il fut possible de prévoir un manuel pour chaque enfant. Alors apparut un nombre considérable de catéchismes, de conceptions différentes selon les régions et les diocèses²⁰ ». L'*Introduction à la vie dévote* (1608) de saint François de Sales est également un ouvrage de toute première importance pour comprendre la vie religieuse du XVII^e siècle. L'évêque de Genève cherchait à répondre aux besoins spirituels du monde séculier en proposant une « spiritualité à l'usage des laïques²¹ ». Il définit dans cet ouvrage une forme proprement civile de dévotion, qui se réalise au quotidien à travers l'amour de Dieu et du prochain. La dévotion devient ainsi mondaine, dans ce sens où le salut peut désormais s'acquérir dans la société, par des pratiques de piété précises qui rapprochent le fidèle de Dieu. Il n'est pas surprenant que le sommet de la production de romans édifiants se situe dans les mêmes années que celles qui ont vu la diffusion des catéchismes et l'apparition de la dévotion civile : la vague des romans édifiants de la première moitié du XVII^e siècle doit être comprise comme le prolongement de cette volonté apostolique de propagation d'une foi catholique renouvelée et réformée par les travaux du Concile de Trente.

Parallèlement aux nouvelles pratiques pastorales se définit également un imaginaire tridentin, dont l'influence est visible dans les parentés thématiques observables dans les romans édifiants de cette époque. Si les romans étudiés ne présentent pas de développements théologiques à proprement parler, ils demeurent fortement marqués par les représentations religieuses et sociales issues de la refonte du catholicisme et de la pastorale au XVI^e siècle. Ainsi l'Âge d'or du roman édifiant reflète-t-il l'importance accordée aux « vies de saints » dans la littérature religieuse contemporaine. Dans la foulée de l'accent mis sur « l'héroïsme chrétien²² » et de la multiplication des figures saintes dans les livres de piété, le roman opère un réinvestissement de la figure du saint. L'exclusion de notre corpus de toutes les vies de saints, qui se situent souvent dans la zone trouble du catéchisme romancé, fait apparaître

²⁰ *Ibid.*, p.1063.

²¹ *Ibid.* p.1072.

²² Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, *op. cit.*, p.87.

l'existence d'un romanesque religieux centré sur la figure du « saint laïc », un personnage qui imite et réactualise toutes les vertus associées à la sainteté, tout en conservant une nature fictionnelle, hors de l'histoire, qui le distingue du saint authentique. Le roman de François Fouet, *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort* (1601) est emblématique de cette tendance. Il met en scène la vie de Floriane, pécheresse, prostituée, puis repentante et pénitente dans sa grotte, dans un récit qui rappelle fortement la vie de sainte Madeleine. L'auteur fait référence à cette figure emblématique de la Contre-Réforme de façon explicite, la qualifiant de « vrai miroir de pénitence²³ », aussi bien qu'implicite, par l'utilisation des thèmes de la prostitution et de la retraite finale, écho à la Sainte-Baume. Fouet va même jusqu'à qualifier Floriane de « bienheureuse pénitente²⁴ » après sa mort, s'octroyant ainsi dans la fiction un pouvoir qui n'appartient qu'à Rome. Cet épisode de sanctification romanesque n'est pas isolé dans le corpus; on en trouve notamment l'équivalent dans *Marianne, ou l'innocente victime*, de Jean-Pierre Camus²⁵. Ce roman, qui se présente comme une histoire vraie²⁶, narre la vie de Marianne, jeune fille catholique persécutée, torturée puis assassinée par son beau-père et sa mère, tous deux protestants. Après la mort de la jeune fille, son cadavre pleure et vomit du sang en présence de sa mère, pour témoigner de la culpabilité de cette dernière, ce qui pousse le narrateur à conclure, au sujet de ce corps, qu'il doit « sans faire le Pape [l']appeler saint²⁷ ». La reconnaissance par Camus de l'usurpation du pouvoir sanctifiant de la papauté n'empêche pas qu'on soit en présence d'une démarche qui s'éloigne de l'orthodoxie, alors que la narration outrepassse ses droits dans l'attribution de la sainteté, tout en faisant appel à l'idéal héroïque chrétien qui constitue un des fers de lance de la pastorale tridentine. Si le roman édifiant, tout au long de l'Ancien Régime, propose aux lecteurs des modèles de piété contemporains, les ouvrages de la première période sont les seuls qui insistent sur la sainteté de leur héros, imbriquant intimement invention romanesque et imaginaire théologique.

À côté de ces modèles inspirés du cadre contemporain, nombre de textes proposent des figures de chrétiens idéaux pseudo-historiques. Il s'agit de romans construits autour de personnages

²³ *Ibid.*, p. 34.

²⁴ *Ibid.*, p.83.

²⁵ Jean-Pierre Camus, *Marianne, ou l'innocente victime. Événement tragique arrivé à Paris au faubourg Saint-Germain*, Paris, Joseph Cottureau, 1629.

²⁶ Par la précision, dans le titre, qu'il s'agit d'un « événement tragique arrivé à Paris au faubourg Saint-Germain ».

²⁷ Jean-Pierre Camus, *Marianne, op. cit.*, p.233.

légendaires ou historiques dont la vie est présentée sous un angle fortement chrétien, faisant de la foi le cœur de leur existence. Cette veine est abondamment exploitée dans la première moitié du XVII^e siècle, puis tombe dans l'oubli avant de reparaître au XVIII^e siècle sous une forme nouvelle, celle des imitations du *Télémaque*. Pour l'heure, les titres qui exploitent les personnages historiques le font à partir de sources variées. Ainsi, le jésuite Jean Dauxiron puise dans la légende mérovingienne pour écrire son *Lydéric, premier forestier de Flandre, ou philosophie morale de la victoire de nos passions, sur le fond d'une noble histoire*²⁸ (1633). Cette légende, que reprendra Alexandre Dumas dans les *Aventures de Lydéric*²⁹, est celle de la fondation de la ville de Lille par le personnage éponyme, dont les parents ont été tués par le seigneur scélérat Phinaërt. Recueilli par un ermite qui lui donne une éducation chrétienne, Lydéric grandit, puis obtient finalement vengeance de Phinaërt dans un duel qui le laissera souverain légitime des Flandres. C'est en insistant sur les vertus chrétiennes de l'ermite et de Lydéric ainsi qu'en plaçant cette histoire sous le signe de la providence divine (l'auteur consacre un chapitre entier à cette question et c'est avec le mot « providence » gravé sur son bouclier que Lydéric affronte son ennemi) que l'édification s'effectue, à partir d'une légende dont le seul trait chrétien, à l'origine, concernait l'ermite qui recueillait le héros. Dauxiron interprète donc largement la légende afin de la rendre plus édifiante. D'autres romans utilisent quant à eux des personnages déjà intimement liés à l'histoire du christianisme, comme Arsacène, prince de Nicomédie converti au christianisme et martyr³⁰, ou Hérode Antipas, roi de Palestine connu dans le Nouveau Testament pour avoir fait décapiter Jean Baptiste³¹. Dans ce dernier cas, c'est à partir d'un personnage fictif, Eusèbe³², que Béroalde de Verville mêle le romanesque à l'histoire biblique. Cela lui permet également de présenter un modèle chrétien à opposer au contre-modèle païen incarné par Hérode. Que ce soit par la thématique du martyr ou par celle des miracles, ces ouvrages s'inscrivent dans l'imaginaire de la sainteté, tout en prenant leur matériau dans un fonds historique qui les distingue clairement de l'hagiographie

²⁸ Jean Dauxiron, *Lydéric, premier forestier de Flandre, ou philosophie morale de la victoire de nos passions, sur le fond d'une noble histoire*, Lyon, C. Larjot, 1633.

²⁹ Alexandre Dumas, *Aventures de Lydéric*, Paris, Dumont, 1842.

³⁰ C'est le héros d'un roman anonyme de 1644, *Les illustres malheureux*, *op. cit.*

³¹ Béroalde de Verville, *L'histoire d'Hérodias tirée des monuments de l'antiquité. Ici se verront les essais de l'impudence effrenée après le vice, attirant les punitions divines sur les esprits de rébellion*, Tours, S. Molin 1600.

³² Prénom probablement inspiré d'Eusèbe de Pamphile de Césarée, né aux environs de 265 ap. J.-C. et auteur d'une abondante œuvre historique et apologétique.

traditionnelle; ce faisant, ils réaffirment l'importance des vies de saints à travers l'exploration de différents modèles d'héroïsme chrétien (martyres, ermites, repentants ou rois).

L'héroïsme chrétien du XVII^e siècle se manifeste également par le renoncement au monde, un enjeu au cœur du christianisme tridentin³³. Cela s'exprime d'abord par le réinvestissement du thème le plus important du roman : l'amour, si intimement lié au genre qu'il en devient un des principes. Pierre-Daniel Huet définit ainsi le roman comme une fiction « d'aventures amoureuses, parce que l'Amour doit être le principal sujet du roman³⁴ » ; un demi-siècle plus tard, Nicolas Lenglet Dufresnoy précise au sujet des romans que l'amour « en est la base » et que sans lui « cette sorte d'ouvrage manquerait de ce qui lui est essentiel pour figurer dans le monde en qualité de roman³⁵ ». Les romans édifiants, tout particulièrement ceux de la première période, opèrent un retournement de la thématique amoureuse en la transformant en amour divin, détaché du monde et prenant Dieu comme objet. Puisant ses sources dans la tradition espagnole (*Selva de aventuras* de Jeronimo de Contreras, 1565) et française (*Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* d'Hélisenne de Crenne, 1538), le renoncement à l'amour est présent dans une grande partie de la littérature d'Ancien Régime³⁶, souvent associé au thème de la retraite, comme dans *La princesse de Clèves*. Lié à la fois au caractère spirituel du roman et à un intérêt croissant pour la psychologie des personnages, ce motif doit également beaucoup à une conception platonicienne de l'amour qui met l'accent sur la qualité spirituelle du sentiment, au détriment de son côté charnel. Jeanne Sassus souligne que, bien que présent dans le roman pastoral et dans le roman sentimental, « [t]he majority of the explicit and complete expressions of renunciation of love are found, as is to be expected, in the religious novel, the *roman pieux*, whose *raison d'être* was precisely to combat the evil influences of the novels considered immoral, especially in the treatment of love³⁷ ». Le renoncement à l'amour est ainsi un motif emblématique du roman édifiant, en ce qu'il opère à l'intérieur de l'œuvre le mouvement qui conditionne son existence même, à savoir le renversement des valeurs mondaines en valeurs spirituelles. Les exemples abondent

³³ Nous aborderons cette question en détail au chapitre IV.

³⁴ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, Paris, N. M. L. Desessarts, 1798 (1670), p.12.

³⁵ Nicolas Lenglet Dufresnoy, *De l'usage des romans*, Amsterdam, Veuve de Poilras, 1734, p.221.

³⁶ Jeanne Sassus, *The motif of renunciation of love in the seventeenth century French novel*, The Catholic University of America Press, Washington, 1963.

³⁷ *Ibid.*, p.15.

dans notre corpus. Par exemple, dans *Les saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache* (1619), d'Henri du Lisdam³⁸, l'histoire des deux amants qui donnent son titre au roman se clôt lorsqu'ils réalisent que tout amour terrestre est vain et lorsque, purifiés par la conversation d'un prêtre, ils renoncent à cet amour pour mener une vie dévote :

Leopolde prit en dédain les vanités aussi bien que Lindarache, se fortifiant l'un l'autre en leurs bons désirs. Ils ne laissèrent à la fin dans leurs âmes que la reconnaissance des faveurs du Ciel [...]. Leopolde s'en alla rendre dans un désert entre Rome et Naples, où s'était retiré Linsara, et Lindarache entra dans un monastère, tous deux glorieux d'avoir emporté des palmes sur le monde³⁹.

La séparation volontaire des amants est donc conçue comme une victoire sur le monde et ses vanités, au profit du « Ciel » qui marque la fin de la narration, son aboutissement, le point au-delà duquel le roman, aussi édifiant soit-il, ne peut plus raconter. Même phénomène dans *Cleothée, ou les chastes aventures d'un Candien et d'une jeune Natolienne, histoire dévote où se voit les effets de l'amour divin* de Jacques Gaffarel (1624)⁴⁰, où les deux amants ne se retrouvent, après d'innombrables péripéties dans le style du roman grec, que pour se séparer : « Nous les verrons faire voile vers la belle Italie, où étant arrivés nous les conduirons l'un dans un couvent de capucins, l'autre dans un cloître de filles du même ordre⁴¹ ». Si le dénouement des œuvres de Gaffarel et de du Lisdam peut paraître quelque peu forcé, bien qu'il soit dans le ton extrêmement pieux des ouvrages, ce n'est plus le cas dans *La victoire de l'amour divin* d'Antoine de Nervèze (1608)⁴². Ce roman, comme son titre l'indique, est tout entier construit autour du conflit entre l'amour divin et l'amour mondain. Bien que l'amour entre Virginie et Polidore, tous deux également dévots, soit présenté comme « tendant à une fin légitime⁴³ », il est incompatible avec les pieux désirs des personnages. Ainsi Polidore déclare-t-il à Dieu dans une prière : « Je réclame bien ton amour, mais il y en a un autre qui occupe ma pensée, dont je le voudrais bannir par le moyen de ta grâce⁴⁴ ». Le roman est l'histoire de ce « bannissement »

³⁸ Henri du Lisdam, *Les saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache*, Paris, Henri Legras, 1619.

³⁹ *Ibid.*, p.635.

⁴⁰ Jacques Gaffarel, *Cleothée ou les chastes aventures d'un Candien et d'une jeune Natolienne, histoire dévote où se voit les effets de l'amour divin*, Paris, s.é., 1624.

⁴¹ *Ibid.*, p.464.

⁴² Antoine de Nervèze, *La victoire de l'amour divin, op. cit.*, 1608.

⁴³ *Ibid.*, p.7.

⁴⁴ *Ibid.*, p.12.

de l'amour, remplacé par le seul amour de Dieu, sous l'influence duquel les héros optent pour la vie monastique.

On l'aura remarqué, le renoncement à l'amour est intimement lié au désir de retraite, tout comme nombre d'ouvrages calqués sur le modèle des vies de saint. La retraite est symbolisée par le désert, au sens que lui donne la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*: « Inhabité, qui n'est guère fréquenté. [...] Il est aussi substantif, & signifie un lieu désert. Désert sauvage. Désert effroyable [...] se confiner, se retirer dans les déserts. Les Pères du désert⁴⁵ ». Il s'agit donc d'un lieu défini comme l'envers du monde et qui sert à opérer un rapprochement entre les romans édifiants et les écrits religieux. L'utilisation du roman, genre mondain par excellence, pour raconter le désert, l'héroïsme chrétien et le renoncement à l'amour est symptomatique de la démarche « antiromanesque » au cœur du roman édifiant tel que le définit Jean-Pierre Camus. Ce dernier forge une poétique du roman édifiant qui est au cœur de la pratique du genre, dont le « programme est celui d'une conversion spirituelle des Belles Lettres, qui mimerait leurs procédures pour retourner en un sens religieux leurs effets sacrilèges⁴⁶ ». Même si peu des auteurs qui le suivent se réclament explicitement de lui, il n'en demeure pas moins que sa définition des buts et des moyens du roman édifiant – la seule qui soit aussi explicite, riche et étoffée – est l'influence la plus importante sur la continuité et le développement du genre jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Ce constat s'applique dans une moindre mesure à l'ensemble de la production de l'âge d'or du roman édifiant, puisque s'y définit, autant dans la pratique que dans la théorie, le projet qui oriente toute la production édifiante des décennies subséquentes : mettre le genre mondain et frivole du roman au service de la religion.

Deuxième époque : la chute (1660-1717)

La deuxième période que nous délimitons dans notre corpus est marquée par une lente transition du modèle du premier XVII^e siècle vers un roman édifiant résolument antiphilosophique. Tout indique l'épuisement du genre entre 1660 et 1680, alors que la

⁴⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, tome I, p.320.

⁴⁶ Sylvie Robic-de-Baecque, *Le salut par l'excès*, op. cit., p.11.

publication de romans édifiants connaît une chute drastique, avec un seul titre publié (*L'amazone chrétienne*, de Jean-Marie de Vernon, en 1678). Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce déclin brutal. La mort de Jean-Pierre Camus, en 1652, marque la disparition de l'auteur le plus prolifique du genre et peut expliquer à elle seule une bonne part de la chute de la production. Au-delà de cette circonstance, il nous semble que cette baisse témoigne de l'épuisement d'une formule narrative reposant sur la combinaison d'un nombre restreint de *topoi* narratifs (retraite, renoncement à l'amour) qui débouchent sur des morceaux d'éloquence mêlant rhétorique religieuse et verve baroque. Le recul du roman édifiant est également constaté par Frank Greiner :

durant la longue époque conduisant de la Fronde vers la fin du XVII^e siècle, il semble que la littérature fictionnelle soit de moins en moins encline à pactiser avec le message chrétien. Les histoires tragiques ou dévotes, les romans pieux deviennent rares et cèdent le pas à la satire et à la polémique durant l'épisode janséniste⁴⁷.

En effet, ces années qui voient une nette diminution de la production romanesque édifiante sont celles de la querelle janséniste, dont les enjeux se dessinent dès le XVI^e siècle, avec les positions sur la grâce qu'adopte le Concile de Trente, lequel affirme à la fois « le libre arbitre et la nécessité de la grâce, mais sans définir leurs rapports⁴⁸ ». C'est avec la publication de l'*Augustinus*⁴⁹ de Cornelis Jansen (Jansénius), une somme de la pensée augustinienne, que la querelle se met réellement en branle. Ses épisodes les plus célèbres sont la condamnation par Rome de cinq propositions tirées de Jansénius (1653) l'expulsion d'Antoine Arnauld de la Sorbonne en 1656, la publication des *Provinciales* de Pascal (1656-1657) et les luttes entourant l'obligation de signer un « formulaire d'obéissance aux décisions romaines condamnant les Cinq Propositions⁵⁰ ». S'ensuivent trente ans d'accalmie – une période qualifiée de « Paix de l'Église » – avant que ne reprennent les débats en 1696, avec la publication en Hollande de l'*Exposition de la foi catholique touchant la grâce et la prédestination* de Martin de Barcos⁵¹. La querelle trouvera finalement sa conclusion par la

⁴⁷ Frank Greiner, « Préface », *loc. cit.*, p.12.

⁴⁸ Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, *op. cit.*, p.156.

⁴⁹ *Augustinus seu doctrina Sancti Augustini de humanæ naturæ sanitate, ægritudine, medicinâ adversus Pelagianos et Massilienses*, Paris, Michel Soly, 1641.

⁵⁰ Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, *op. cit.*, p.160.

⁵¹ *Ibid.*, p.161.

bulle *Unigenitus* (1713), condamnation sans appel et définitive de la théologie janséniste. La dispute autour de la question de la grâce et les luttes de pouvoir qui l'accompagnèrent s'échelonnent donc de 1641 à 1713. Sans correspondre exactement aux dates qui délimitent l'époque de la chute du roman édifiant, elles s'en rapprochent assez pour qu'il soit permis de penser qu'elle provoque une baisse de la production romanesque édifiante au profit des ouvrages de polémique, comme la *Relation du pays de Jansénie*⁵², du capucin Zacharie de Lisieux. Philippe Martin remarque d'ailleurs une stagnation dans la parution des ouvrages de piété entre 1680 et 1709, incluant une diminution entre 1690 et 1699⁵³, peut-être aussi attribuable à la querelle janséniste.

Une autre explication pour rendre compte de la baisse observable dans la publication des romans édifiants, poétique celle-là, doit être évoquée. Les changements que subit le genre narratif au tournant des années 1660 sont bien documentés⁵⁴ et nourrissent l'hypothèse d'un déclin du roman édifiant baroque causé par son inaptitude à répondre aux nouvelles attentes des lecteurs de roman de la seconde moitié du XVII^e siècle. Bien que les conclusions de Camille Esmein-Sarrazin tendent à démontrer l'absence d'un véritable basculement, chez les théoriciens, du roman baroque vers la nouvelle, ainsi que la difficulté de séparer roman héroïque et petit roman⁵⁵, les chercheurs qui ont examiné la pratique romanesque du XVII^e siècle tendent à avaliser la thèse du « tournant des années 1660⁵⁶ ». Ainsi, Henri Coulet souligne le caractère « démodé » des « romans héroïques et galants de l'époque baroque⁵⁷ », qu'a su si bien investir le roman édifiant. Les raisons de cette perte de faveur sont nombreuses et tiennent aussi bien à la forme qu'à la langue : il s'agit de l'abandon du modèle du roman comme poème, axé sur l'ornementation et l'emphase, en faveur d'un modèle faisant du roman

⁵² Zacharie de Lisieux, *Relation du pays de Jansénie, où il est traité des singularités qui s'y trouvent, des coutumes, moeurs & religion de ses habitants*, Paris, Veuve Denys, 1660.

⁵³ Philippe Martin, *Une religion des livres, 1640-1850*, Paris, Cerf, coll. « Histoire religieuse de la France », 2003, p.134.

⁵⁴ Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, p.208-214.

⁵⁵ Camille Esmein-Sarrazin, *L'essor du roman*, *op. cit.*, p.427. Voir aussi René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux 17^e et 18^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970; Christian Zonza, *La nouvelle historique en France à l'Âge classique (1657-1703)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2007; Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'Âge classique*, Montréal, Didier, coll. « Orientations », 1967.

⁵⁶ *Ibid.*, p.427.

⁵⁷ Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la révolution*, *op. cit.*, p.209.

une histoire, régie par le vraisemblable et la bienséance⁵⁸. Maurice Lever partage ce constat, insistant sur l'allègement des structures narratives et la « plus grande économie de moyens⁵⁹ » du roman après 1660, diminuant ainsi la place des pièces enchâssées (lettres, discours, dialogues) dont use avec tant d'abondance un Henri du Lisdam ou un Antoine de Nervèze. Cela s'accompagne d'un abandon progressif des faits extraordinaires et des prodiges qui abondaient dans le roman édifiant du début du siècle et, plus globalement, de l'adoption de nouveaux principes : « mesure, raison, naturel, bienséance⁶⁰ ». La représentation d'épisodes de martyres ou de miracles, qu'emploient beaucoup les premiers romanciers édifiants, n'est guère compatible avec ces principes renouvelés. Ces changements dans la poétique romanesque sont également en lien avec un autre phénomène qui peut expliquer la chute du roman édifiant durant la décennie 1660 : l'abandon du caractère philosophique du roman, qui s'éloigne de l'instruction pour se concentrer sur le plaisir. Les écrits de Huet et de du Plaisir témoignent d'un « passage d'une perspective politique à une perspective esthétique [qui] s'accompagne d'une définition beaucoup plus précise du roman⁶¹ ». Le roman édifiant tel qu'il se pratiquait au début du XVII^e siècle est ainsi doublement caduc, par son esthétique désuète et par la préséance accordée à la finalité morale.

L'examen des romans édifiants publiés entre les années 1660 et 1690 montre qu'ils ne réussissent pas à prendre le tournant de la nouvelle dite classique, qu'ils ne réussissent pas à s'adapter aux nouvelles formes qui s'imposent dans le champ romanesque. Il est vraisemblable que les lecteurs, tout comme les auteurs, se soient dégoûtés d'un genre caractérisé par des procédés narratifs et stylistiques surannés. Il est d'ailleurs significatif que le seul roman de notre corpus publié entre 1660 et 1690 s'éloigne visiblement du modèle camusien. *L'amazone chrétienne* de Vernon⁶² s'enracine dans un fonds biographique et historique qui fournit la matière du récit: en l'occurrence la vie d'Alberte-Barbe d'Ernecourt, comtesse de Saint-Balmont, personnage historique qui nous est présenté comme tenant à la fois de la dévote et du

⁵⁸ *Ibid.*, p.210.

⁵⁹ Maurice Lever, *Le roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1981, p.167.

⁶⁰ *Ibid.*, p.167.

⁶¹ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, *op. cit.*, p.273.

⁶² Jean-Marie de Vernon, *L'amazone chrétienne, ou les aventures de Mme de Saint-Balmont*, Paris, G. Meturas 1678.

soldat. Le roman édifiant prend alors pour cadre l'histoire récente⁶³, les troubles des années 1630 en Lorraine, en mettant de l'avant les liens entre religion et art militaire, alors que ce dernier est absent des romans de la première période. *L'amazone chrétienne* est par là une tentative d'adapter le roman édifiant, pour le rapprocher de la nouvelle historique des années 1670 (*La princesse de Clèves*, *Les désordres de l'amour*), tentative qui n'aura cependant pas de suite. Les autres romans de la période témoignent d'une certaine forme d'errance de l'édification narrative, qui se cherche de nouveaux modes. On trouve ainsi un récit allégorique dans le style précieux, la *Relation du voyage mystérieux de l'île de la vertu*⁶⁴, paru anonymement en 1684 ; on trouve aussi quelques histoires galantes dans le goût du début du siècle (*La religieuse pénitente*⁶⁵, 1699, et *Les amants cloîtrés ou l'heureuse inconstance*⁶⁶, 1698, également anonymes) qui montrent ces « survivances du roman baroque en plein classicisme⁶⁷ » que signale Maurice Lever et qui mettent en garde contre l'arbitraire de toute forme de découpage historique.

Le roman édifiant se cherche donc de nouveaux modèles. L'hétérogénéité de la production romanesque de cette période témoigne de cette recherche alors que le genre tente de s'adapter à un nouveau public qui ne juge et n'apprécie plus les romans comme le faisait le lectorat antérieur. Les deux œuvres de Jacques Dubois de Chastenay, *Arsène, ou la vanité du monde*⁶⁸ et *Uranie, ou les secours inopinés de la Providence*⁶⁹, sont celles qui nous permettent de saisir le mieux ce moment de flottement entre deux poétiques romanesques. *Arsène* raconte l'histoire d'un ministre « rebuté de la cour par les divers changements de sa fortune, et par les persécutions qu'il y avait souffertes, et [qui] poussé par des sentiments d'une piété, et d'une vertu chrétienne, se retira dans une solitude pour y passer le reste de sa vie⁷⁰ ». *Arsène* fait lui-même le récit de sa vie dans le cadre d'un dialogue avec son ami Erophile. Il s'agit ainsi d'un roman à mi-chemin entre le roman-mémoires du XVIII^e siècle et le roman à tiroirs du XVII^e. L'accent y est mis sur l'action de la providence, qui ne se manifeste que par des événements

⁶³ Il est à noter que plusieurs des romans de Jean-Pierre Camus se donnaient déjà un cadre contemporain.

⁶⁴ Anon., *Relation du voyage mystérieux de l'île de la vertu*, Rouen, Jacques du Mesnil, 1684.

⁶⁵ Anon., *La religieuse pénitente*, op. cit.

⁶⁶ Anon., *Les amants cloîtrés ou l'heureuse inconstance*, Cologne, s.é., 1698.

⁶⁷ Maurice Lever, *Le roman français au XVII^e siècle*, op. cit., p.165.

⁶⁸ Jacques Dubois de Chastenay, *Arsène*, op. cit.

⁶⁹ Jacques Dubois de Chastenay, *Uranie*, op. cit.

⁷⁰ Jacques Dubois de Chastenay, *Arsène*, op. cit., p.2.

naturels, et sur le bien-fondé de la retraite pour un homme du monde. Le roman ne se conclut d'ailleurs pas sur un éloge de la sortie du monde, contrairement à ses prédécesseurs, mais plutôt sur un désaccord entre Erophile et Arsène, désaccord qui ne se résout pas dans le roman :

[Erophile] lui avoua en même temps qu'il lui semblait qu'il outrait les choses, et qu'il y avait un milieu qui pouvait concilier leurs sentiments [...] en satisfaisant aux devoirs de la vie civile, de mener une vie aussi détachée des choses du monde, et aussi innocente que celle d'un parfait Anachorète. Arsène lui répartit, qu'il y avait comme de l'impossibilité à exécuter ce qu'il disait, mais comme il se faisait tard, ils remirent la conversation à un autre jour⁷¹.

En refusant de trancher la question, Dubois de Chastenay montre la transformation de l'idée de retraite à la fin du XVII^e siècle, qui passe d'un idéal exalté avant 1650 à un comportement qui « outre les choses » en refusant les devoirs de la vie civile. Le questionnement de la retraite, un des *topoi* majeurs du premier roman édifiant, est emblématique d'un christianisme qui, alors que le Concile de Trente est de plus en plus éloigné, se cherche un nouveau langage à même de répondre aux attentes du public. Le deuxième roman de Dubois de Chastenay, *Uranie, ou les secours inopinés de la Providence*, continue sur ce chemin. Si le début *in medias res* est utilisé, c'est le seul trait de narration baroque encore présent dans cette œuvre. L'histoire de cette orpheline en proie aux rigueurs d'un monde corrompu et tentateur contre lequel elle ne possède pour seule défense qu'une foi inébranlable en la bonté de la providence est complètement linéaire et caractérisée par une forte unité d'action. La piété qui y est décrite est moderne et conciliée avec le monde, comme le montre l'heureux mariage d'Uranie. Si elle finit tout de même par se retirer dans un couvent, ce n'est qu'à la mort de son époux, moins par dégoût du monde que par souci de fidélité. Tout comme dans *Arsène*, la retraite n'est plus montrée comme l'idéal chrétien par excellence, la seule voie d'accès à Dieu. Dans les deux cas, le choix de la solitude est mis en balance avec les devoirs dans le monde (ceux de l'homme d'état pour Arsène, de la femme mariée pour Uranie), sans que soit exprimé de façon univoque le comportement qui doit être imité. Le changement de regard porté sur la retraite religieuse dans l'œuvre de Dubois de Chastenay est emblématique des transformations qui secouent le roman édifiant durant cette période. Il est encore marqué par l'influence d'un

⁷¹ *Ibid.*, p.22.

modèle antérieur qui impose certains thèmes et *topoi*, mais qui n'est plus apte à répondre aux attentes spirituelles et romanesques des lecteurs.

Troisième époque : la résurrection (1718-1789)

Les œuvres de notre corpus produites au XVIII^e siècle montrent que la chute du roman édifiant après 1660 ne signifie pas, comme l'affirme Greiner, que « le seul premier XVII^e siècle constitua un terrain favorable au développement d'une littérature religieuse, essentiellement catholique⁷² », mais que le roman édifiant est à la recherche d'une nouvelle direction, de nouveaux messages, d'une nouvelle forme, d'une nouvelle façon d'édifier qui soit à même de faire le pont entre le projet élaboré après le Concile de Trente et la société du début du XVIII^e siècle. C'est un roman aux marges de notre corpus principal qui déclenche le renouveau du roman édifiant : *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, paru en 1699. L'impact de ce roman sur la reconnaissance du genre n'est plus à démontrer : il est le seul ouvrage narratif que Voltaire place parmi les chefs-d'œuvre qui distinguent le XVII^e siècle⁷³. En se coulant dans la forme de l'épopée, il fait basculer le modèle de référence du roman et l'éloigne du roman grec, contribuant ainsi à le doter de ses lettres de noblesse. En plus de se placer en filiation directe avec Homère et Virgile, Fénelon, en faisant de la politique et de la gestion d'un royaume un des thèmes principaux de son œuvre, montre que le roman peut ne pas être qu'un genre frivole, comme le considérait Boileau. Il ne s'agit pas ici de surestimer l'importance de *Télémaque* dans le processus de valorisation du roman, qui s'étend sur plusieurs siècles et qui reste toujours dans une position problématique à l'époque ; mais l'œuvre de Fénelon, souvent qualifiée « d'épopée en prose », marque une étape importante dans ce processus. La référence antique sert le travail sur la forme romanesque en dédouanant l'œuvre de l'accusation d'être un roman. Cependant, les nombreuses imitations de *Télémaque*, qui tendent progressivement à s'affirmer elles-mêmes comme romans, montrent que l'œuvre a bien été perçue comme liée au champ romanesque. La référence antique permet également d'aborder de biais de nombreuses questions religieuses, notamment la querelle du pur amour, la nature voilée de la divinité, ainsi que des questions plus générales concernant la place à

⁷² Frank Greiner, « Préface », *loc. cit.*, p.12.

⁷³ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres historiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p.1015.

donner à la religion dans un État⁷⁴. Finalement, *Télémaque* inaugure aussi une forme de roman didactique qui fera école et que Robert Granderoute qualifie de « roman pédagogique », c'est-à-dire de roman thématissant dans la narration la relation didactique entre le maître et l'élève, comme mise en abyme du pacte de lecture qui unit l'auteur au lecteur⁷⁵. Cette formule narrative permet de mettre au premier plan de l'intrigue la question de l'enseignement, c'est-à-dire des modalités de la relation pédagogique, et des enseignements, les contenus qui sont transmis par le mentor (dont l'antonomase est éloquente quant à l'impact de l'œuvre dans la société). Ce bref survol des caractéristiques du roman de Fénelon ne rend pas justice à la richesse de l'œuvre, dont l'étude plus approfondie devrait prendre en compte les dizaines de publications parues à son sujet⁷⁶ et nous entraînerait dans un développement monographique qui risquerait de faire passer au second plan ce qui constitue, dans le cadre de notre étude, son intérêt principal : sa contribution au renouveau du roman édifiant.

Cette contribution est rendue évidente par un simple survol des titres de romans édifiants écrits au XVIII^e siècle, dont plusieurs font explicitement référence à l'œuvre de Fénelon : *Les aventures de Néoptolème, fils d'Achille, propres à former les mœurs d'un jeune prince* (1718), par Pierre Chansierges⁷⁷ ; *Les voyages de Cyrus* (1727), d'Andrew Michael Ramsay⁷⁸ ; *Philoctète, ou voyage instructif et amusant* (1734), par M. Ansart⁷⁹ ; *Le nouveau Télémaque* (1744), de Claude François Lambert⁸⁰. On pourrait ajouter à cette liste *Sethos, histoire, ou vie tirée des monuments et anecdotes de l'ancienne Égypte* (1731), de Jean Terrasson⁸¹ et le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788), de Jean-Jacques Barthélémy⁸², qui se situent aux marges de notre corpus et que nous n'avons exclus de celui-ci que pour laisser davantage de place aux œuvres les plus édifiantes. Mais même sans inclure ces deux

⁷⁴ Sur ces questions, le lecteur peut consulter François Varillon, *Fénelon et le pur amour*, Paris, Éditions du Seuil, 1957 et Henk Hillenaar, « Inconscient et religion dans *Télémaque* de Fénelon », *La pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVII^e siècle en France*, op. cit., p.323-344.

⁷⁵ Robert Granderoute, *Le roman pédagogique*, op. cit., p.3.

⁷⁶ Pour une bibliographie détaillée, voir Henk Hillenaar (études réunies par), *Nouvel état présent des travaux sur Fénelon*, Amsterdam-Atlante, GA-Rodopi, coll. « CRIN », 1999.

⁷⁷ Pierre Chansierges, *Les aventures de Néoptolème, fils d'Achille, propres à former les mœurs d'un jeune prince*, Paris, Claude Robustel, 1718.

⁷⁸ Andrew Michael Ramsay, *Les voyages de Cyrus*, Paris, G. F. Quillaut fils, 1727.

⁷⁹ M. Ansart, *Philoctète, ou voyage instructif et amusant*, Paris, De Poilly, 1737.

⁸⁰ Claude François Lambert, *Le nouveau Télémaque*, La Haye, Pierre Van Cleef, 1744.

⁸¹ Jean Terrasson, *Sethos, histoire, ou vie tirée des monuments et anecdotes de l'ancienne Égypte*, Paris, Jacques Guérin, 1731.

⁸² Jean-Jacques Barthélémy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* Paris, De Bure l'aîné, 1788.

derniers titres, les romans édifiants qui reprennent la formule fénelonienne comptent pour près de 20% du corpus dans les années 1718-1789, soit cinq œuvres sur vingt-six. Ces romans sont importants en raison du poids qu'ils représentent dans la production édifiante de la troisième période et parce que ce sont eux qui donnent l'impulsion initiale aux romans édifiants du XVIII^e siècle, dont la production va aller croissant jusqu'à la Révolution, passant de sept romans pour les années 1720-1739 et pour les années 1740-1759, à 12 pour les années 1760-1789. Ces vingt-six romans représentent une augmentation significative par rapport aux huit romans de la période précédente. Une partie de cette croissance est attribuable à celle de tout le genre romanesque au XVIII^e siècle, qui passe de 950 titres parus entre 1700 et 1750, à 1 890 entre 1751 et 1800. L'accroissement conjoint de la production romanesque et des romans édifiants montre que leurs auteurs retrouvent le chemin qui a fait le succès des Camus et des Nervèze : couler le discours édifiant dans le roman au goût du jour, réinvestir les *topoi* et les formes romanesques du moment pour les faire tendre à l'édification des lecteurs. Roman-mémoires à la *Marianne*, roman sensible à la *Clarissa*, contes de fées et roman épistolaire, le roman édifiant du XVIII^e siècle investit tour à tour ces modèles romanesques pour poursuivre la démarche amorcée par Jean-Pierre Camus et combattre le feu par le feu.

Si *Les aventures de Télémaque* jouent un rôle particulier dans le renouveau du roman édifiant, c'est d'abord parce que c'est l'œuvre qui sera la plus imitée par les romanciers édifiants. Ceux-ci sont loin de s'en cacher, se revendiquant sans ambages de l'œuvre de Fénelon dès le titre, soit par une référence directe (*Le nouveau Télémaque*), soit par une référence thématique à l'antiquité ou à l'errance. Ramsay intitule ainsi son œuvre *Les voyages de Cyrus*, titre qui laisse apparaître en transparence la parenté avec *Les aventures de Télémaque*. Le premier des imitateurs, Pierre Chansierges⁸³, choisit quant à lui d'insister sur son jeune protagoniste pour indiquer la proximité de son œuvre avec celle de Fénelon. Alors que ce dernier choisit comme personnage principal Télémaque, fils d'Ulysse, c'est Néoptolème, fils d'Achille, qui joue ici le rôle de jeune prince élève de la sagesse. Le rapprochement fait entre les deux jeunes héros – tous deux fils de vainqueurs de Troie – se double d'un parallèle entre les destinataires des œuvres : l'œuvre de Fénelon est composée

⁸³ Chansierges explore également quelques-uns des thèmes chers à Fénelon sur la gouvernance dans son traité *L'idée d'un roi parfait, dans laquelle on découvre la véritable grandeur avec les moyens de l'acquérir, suivi du système de l'esprit*, Paris, G. Saugrain, 1723.

pour l'éducation du duc de Bourgogne, celle de Chansierges est dédiée à Louis XV, alors âgé de huit ans. L'auteur ne manque pas d'insister sur le fait que son œuvre « est écrite dans le goût de [celle] qu'un grand prélat composa pour l'instruction de votre auguste père⁸⁴ », explicitant le parallèle entre l'ascendance de son œuvre et celle de son destinataire ; en dédiant son roman à un enfant appelé à régner, Chansierges ne fait que suivre fidèlement Fénelon, comme il le fait presque systématiquement dans toute son œuvre. Car *Les aventures de Néoptolème* est, de tous les romans édifiants dans le style du *Télémaque*, celui qui reste le plus près de son modèle. Son auteur le reconnaît dans la préface, se réclamant sans détours du roman de Fénelon, tout en tentant de se ménager une certaine marge d'originalité : « On me dira peut-être que j'ai trop imité Télémaque ; j'avoue que j'ai donné dans ses caractères ; mais pour ce qui regarde les pensées et les sentiments, on ne verra rien ici de semblable ; et je puis dire qu'en cela je n'ai imité que ce que j'ai cru être la belle nature⁸⁵ ». L'imitation du *Télémaque* s'efface ainsi devant l'imitation noble telle que la concevaient les tenants du classicisme. Dans les faits, Chansierges reste pourtant très près de Fénelon : « Chaque épisode du livre réveille en écho l'épisode correspondant du roman de Fénelon, même si le cadre, les circonstances ou les lieux varient⁸⁶ ». De même, en proposant une morale basée sur une vertu d'inspiration chrétienne, en opposition à la vaine gloire du monde, il reprend une bonne part du message du *Télémaque*. Par contre, on ne retrouve pas dans *Néoptolème* le symbolisme mystique du pur amour de Dieu qui anime l'œuvre de Fénelon ; le contenu religieux est donc plus général que celui du *Télémaque*, puisqu'il se nourrit essentiellement du rejet du monde, de la critique de l'héroïsme traditionnellement entendu et de l'importance de l'introspection au cœur du discours religieux le plus conventionnel. Il s'agit certes d'une certaine forme de dissolution de la réflexion théologique, mais également d'une ouverture du message et de l'œuvre vers un public plus large, moins intéressé par les querelles sur l'amour de Dieu que par les qualités individuelles du bon chrétien.

Le roman d'Andrew Michael Ramsay, *Les voyages de Cyrus*, se démarque beaucoup plus du modèle fénelonien. La proposition centrale du roman reste la même : un jeune prince (Cyrus) parcourt le monde accompagné d'un guide (Hystape) et y trouve des leçons de

⁸⁴ Chansierges, *Les aventures de Néoptolème*, *op. cit.*, s.n.

⁸⁵ *Ibid.*, s.n.

⁸⁶ Robert Grandroute, *Le roman pédagogique*, *op. cit.*, p.211.

sagesse. Ramsay adopte pour cadre la Perse antique, sur laquelle Cyrus est appelé à régner, mais le déplacement est aussi d'ordre intertextuel. En choisissant Cyrus comme héros, l'auteur fait bien sûr référence à une des œuvres romanesques les plus marquantes du XVII^e siècle, *Artamène, ou le grand Cyrus*, de Madeleine de Scudéry, ce qui n'empêche cependant en rien les contemporains d'y voir la trace de l'archevêque de Cambrai : Andrew Michal Ramsay est connu du public français comme le disciple de Fénelon et l'éditeur de plusieurs de ses œuvres, « surtout la première édition authentique des *Aventures de Télémaque*⁸⁷ ». Cyrus n'est pourtant pas qu'un héros de roman, c'est aussi un personnage biblique, qui a libéré les Judéens exilés à Babylone et leur a permis de rentrer à Jérusalem pour y reconstruire le Temple⁸⁸. De plus, la grandeur future de Cyrus étant prophétisée par Daniel, ses victoires et sa gloire deviennent en quelque sorte une démonstration de la vérité du Dieu d'Israël. Ainsi, en prenant pour personnage principal un « oint » de Dieu⁸⁹, Ramsay affirme d'emblée le caractère fortement chrétien de son œuvre. Ce caractère chrétien ne se manifeste cependant pas uniquement par une réflexion sur les vertus chrétiennes et la façon de les vivre, comme c'était le cas dans les ouvrages précédemment traités. Les différentes étapes des *Voyages de Cyrus* sont autant de maillons d'une chaîne d'argumentation qui sert à démontrer la vérité du dieu biblique. S'élabore ainsi une réflexion sur la nature unique de Dieu : « Je fus charmé de trouver que les grands hommes de tous les temps et de tous les lieux, pensaient de même sur la Divinité, et sur la morale⁹⁰ ». Les mythes qui forment la base de toutes les religions sont ramenés à un principe unificateur : « Cyrus comprit par cette histoire d'Hermès, que l'Osiris, l'Orus et le Typhon des Égyptiens, étaient les mêmes que l'Oromaze, le Mythras, et l'Arimane des Perses, et que la mythologie de ces deux nations était fondée sur le même principe⁹¹ », à savoir une nature humaine créée par une divinité bienfaisante (Osiris/Oromaze), puis corrompue par un élément mauvais (Typhon/Arimane) en attendant d'être rétablie par une incarnation humaine de la divinité (Orus/Mythras). Le lecteur aura reconnu le mythe biblique du péché originel et

⁸⁷ *Ibid.*, p.232. Cette célébrité explique sans doute en bonne partie le grand succès de l'œuvre, qui connaît un « très vif succès » dès sa parution.

⁸⁸ Son histoire est rapportée dans le Livre d'Isaïe, lorsque le Seigneur s'exprime en ces termes : « Je dis de Cyrus : "C'est mon berger, / Il accomplira toutes mes volontés / En disant de Jérusalem; Qu'elle soit rebâtie! / Et du temple : Qu'il soit reconstruit!" » Livre d'Isaïe, 44 :28.

⁸⁹ *Ibid.*, 45 :1.

⁹⁰ Andrew Michal Ramsay, *Les voyages de Cyrus*, *op. cit.*, p.95.

⁹¹ *Ibid.*, p.223.

l'annonce de la venue du Messie, explicité dans une conversation entre Cyrus et le prophète hébreux Daniel, à la suite de laquelle le héros « reconnut hautement le Dieu d'Israël⁹² ». *Les voyages de Cyrus* se distinguent ainsi par le passage d'une pastorale de renforcement des valeurs chrétiennes à une apologétique de la religion de la Bible, qui annonce le ton de certains romans qui paraîtront dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, comme *Le comte de Valmont* de l'abbé Gérard et les ouvrages de Mme Leprince de Beaumont.

La réécriture du modèle fénelonien dans *Les voyages de Cyrus* se fait de manière à engager l'œuvre dans les débats contemporains sur la vérité de la Bible et de la religion chrétienne, quitte à négliger les questions relatives à l'art de régner qui occupent autant l'archevêque de Cambrai que son imitateur Chansierges. De même, Ramsay abandonne en grande partie le modèle épique du roman pour se tourner vers un romanesque revendiqué, qui prend ses sources dans le roman héroïque. *Le nouveau Télémaque* de Claude François Lambert poursuit cette réinvention de la formule du *Télémaque* en ne gardant que sa plus simple expression : un jeune noble voyage avec un guide pour parfaire son éducation. Au-delà de la relation pédagogique et du thème du voyage, peu d'éléments du *Télémaque* sont conservés dans cette réécriture du XVIII^e siècle. Lambert délaisse le cadre antique pour placer son histoire dans l'Europe contemporaine, donnant ainsi lieu à d'amples développements sur l'histoire récente des pays et villes traversés. De plus, l'histoire est ici racontée à la première personne par le marquis de ***, descendant « d'une des plus illustres et des plus anciennes familles du Duché de Bourgogne⁹³ », et le rôle du mentor est assumé par son père. La relation pédagogique entre le fils, élevé par les jésuites et plein d'un noble naturel, et le père, « plein de piété et de religion⁹⁴ », donne lieu aux habituels sermons sur la vertu et la religion, mais cette dernière se voit assimilée au concept d'honneur dès la préface, dans laquelle l'auteur affirme que « l'honneur et la religion doivent être inséparables⁹⁵ ». Les règles de la conduite chrétienne et celles de l'honnête homme convergent et s'amalgament, amenant à une condamnation des écarts de conduite, « autant interdits par l'honneur que sévèrement punis

⁹² *Ibid.*, p.224.

⁹³ Claude François Lambert, *Le nouveau télémaque*, *op. cit.*, p.1.

⁹⁴ *Ibid.*, p.7.

⁹⁵ *Ibid.*, sn.

par la Religion⁹⁶ ». En plus de mêler religion et civilité, *Le nouveau Télémaque* opère un rapprochement entre matière romanesque et matière édifiante. À l'histoire du marquis de *** s'ajoutent celles des nombreux personnages croisés en cours de route, dont la vie a été marquée par les péripéties les plus romanesques (enlèvement, travestissements, duels, capture par les corsaires, naufrages, etc.), qui donnent lieu aux réflexions les plus édifiantes. Le romanesque se fait beaucoup plus présent, que ce soit dans le recours aux récits enchâssés ou dans le développement d'une voix subjective qui porte la narration. De ces caractéristiques se dégage l'impression générale d'une œuvre davantage en prise sur le monde contemporain et visiblement tournée vers le lecteur des années 1740.

C'est d'ailleurs la tendance forte du roman édifiant de la troisième période que de se réinventer en restant au plus près des modèles romanesques qui l'inspirent, d'édifier dans le cadre de romans qui s'assument comme tels et jouent sans vergogne de leurs ressorts narratifs. Les romans de Mme Leprince de Beaumont sont de cette sorte. Ils naviguent sur la vague de modes romanesques bien établies, qui se prêtent particulièrement au détournement édifiant. Les *Mémoires de Mme la baronne de Batteville* (1766)⁹⁷ exploitent ainsi la forme des faux mémoires, sans en négliger les ressorts psychologiques, les rebondissements de toutes sortes (reconnaisances, changements soudains de fortune, réapparitions de personnages crus morts) et le regard particulier de la narratrice, qui commente sa propre vie tout autant qu'elle la raconte. L'édification y est narrativisée, à travers des péripéties dans lesquelles se manifeste la main de la providence ou qui testent la piété des héros, et se mêle à des considérations pédagogiques, affirmant par exemple l'intérêt de lire Descartes. *La nouvelle Clarice* (1767)⁹⁸ utilise une formule similaire, reprenant à son compte le canevas du roman de Richardson (et bénéficiant de l'engouement du public pour cette œuvre) en modifiant le caractère de l'héroïne pour en faire une figure d'une piété exemplaire. Mme Leprince de Beaumont accentue encore les vertus de la Clarissa de Richardson en insistant sur leur dimension confessionnelle et en lui

⁹⁶ *Ibid.*, p.158.

⁹⁷ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Mémoires de Mme la baronne de Batteville, ou la veuve parfaite*, Londres, J. Nourse, 1766.

⁹⁸ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La nouvelle Clarice, histoire véritable*, Londres, J. Nourse, 1767.

conférant un rôle actif dans l'édification⁹⁹. Là encore, le modèle d'éducation proposé agence vertus et fermeté chrétiennes à des contenus débordant les frontières de la seule religion : économie, agriculture et organisation sociale y sont tour à tour abordées lorsque Clarice participe à la vie d'une communauté paysanne utopique. À la conformité de ces deux romans de Mme Leprince de Beaumont avec les romans non édifiants les plus populaires correspond une mise à jour de la matière édifiante, dont le contenu autrefois purement religieux est complété par une dimension intellectuelle – comme si le rapprochement, sur le plan poétique, du roman édifiant et du roman contemporain, ne pouvait se faire qu'accompagné d'un rapprochement parallèle de l'édification et des débats plus larges qui traversent la société. Les romans édifiants de Mme Leprince de Beaumont prennent ainsi leur place dans les débats sur la place des femmes, l'éducation des jeunes filles ou l'organisation du travail dans les campagnes françaises. Il s'agit d'ailleurs d'une caractéristique fondamentale des œuvres de l'auteur du *Magasin des enfants* que de tenter de concilier certains des principes chers aux Lumières – notamment l'importance de la science et de la raison – et une éducation foncièrement religieuse, ce qui fait d'elle une figure emblématique des Lumières chrétiennes, ce courant qui prône « une religion qui s'ouvre aux conquêtes de la Philosophie en adoptant les valeurs du siècle¹⁰⁰ ».

Délaissant quelque peu les questions générales de vices et de vertus, le roman édifiant du dernier tiers du XVIII^e siècle se lance dans le combat philosophique. Les *Mémoires philosophiques du baron de ****(1777), de Louis Athanase des Balbes de Berton, abbé de Crillon, véritable brûlot satirique contre la « philosophie » (le *Système de la nature* du baron d'Holbach, publié en 1770, est une de ses cibles de prédilection), joue autant du genre des mémoires que de celui du pamphlet. La narration, qui expose le parcours d'un étranger dans le milieu philosophique parisien, sert essentiellement à mettre en place des dialogues qui visent à critiquer le parti philosophique, voire à le discréditer complètement. Ainsi, l'athéisme devient sous la plume sarcastique de Crillon une « heureuse irrégion, qui bannit des préjugés plus

⁹⁹Clarice refuse par exemple d'épouser un protestant, montrant son attachement au catholicisme et devient, au fil du roman, l'instigatrice d'un renouveau social et religieux qui se manifeste dans le rôle qu'elle joue dans sa communauté.

¹⁰⁰ Didier Masseur, « La position des apologistes conciliateurs », *Dix-Huitième siècle*, n° 34, 2002, p.130.

terribles que la mort même¹⁰¹ » et encourage le suicide. Même si l'auteur recourt aux preuves historiques traditionnelles pour démontrer la vérité du christianisme, les références très précises aux œuvres de Philosophes placent ce roman dans le corpus des écrits antiphilosophiques participant aux grands débats contemporains entourant le terme même de « philosophie ». *Le comte de Valmont, ou les égarements de la raison*¹⁰² (1774), de l'abbé Philippe-Louis Gérard (1774), est aussi un ouvrage édifiant qui s'inscrit dans le courant antiphilosophique; il s'agit d'un volumineux roman épistolaire dont le cœur est composé des lettres que s'échangent le comte de Valmont, jeune homme gagné peu à peu par la doctrine philosophique et par l'irrégion, et son père, qui tente de le ramener dans le giron de l'Église. Ce roman « où l'on parle plus qu'on agit¹⁰³ » est avant tout une exposition des principales thèses antiphilosophiques, à savoir une défense raisonnée de la religion catholique, mais surtout une attaque contre le parti philosophique, autant dans ses doctrines (de très nombreuses pages réfutent les principes du matérialisme) que dans ses agissements. Il relate une série d'intrigues de cour menées par des esprits subversifs gagnés à la philosophie dans le but de démontrer les effets funestes des doctrines qu'ils prêchent. La forme épistolaire y permet de longues expositions théologiques et philosophiques, bien que son potentiel de démultiplication des voix narratives soit peu exploité. En effet, l'abbé Gérard construit son roman de manière à conférer à la voix de Valmont père un statut d'autorité, afin d'assurer la cohérence et « l'efficacité persuasive » de l'entreprise d'édification¹⁰⁴. Si rien ne rapproche, sur le plan romanesque, *Le comte de Valmont* des *Mémoires philosophiques du baron de ****, leur parenté discursive est évidente : tous deux orientent leur message en fonction des polémiques qui déchirent les camps des Encyclopédistes et de leurs adversaires.

L'adaptation du roman édifiant aux modèles romanesques contemporains et aux querelles les plus vives est sans doute la tendance la plus lourde de la troisième et dernière période de notre corpus. Elle permet de rendre compte de la double évolution, poétique et rhétorique, à laquelle est soumis le roman édifiant à cette époque. Certains romans résistent cependant à cette tendance, en prenant le parti d'une forme qui ne soit pas marquée par les

¹⁰¹ *Ibid.*, p.25.

¹⁰² Philippe-Louis Gérard, *Le comte de Valmont, ou les égarements de la raison*, Paris, Moutard, 1774.

¹⁰³ Nicolas Brucker, *Une réception chrétienne des Lumières*, op. cit., p.11.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.129.

modes romanesques du XVIII^e siècle et d'un message qui cherche moins à s'intégrer dans les débats contemporains sur la religion qu'à fournir des modèles chrétiens traditionnels. Ce faisant, ces romans nous rappellent que le XVIII^e siècle n'est pas qu'une époque de contestation de la religion chrétienne, c'est également une époque de réflexions sur le catholicisme et ses dogmes. Ainsi, l'image de l'incrédule dans les sermons change, pour passer de la figure de l'incroyant à une figuration des débats intérieurs de la croyance¹⁰⁵ ; le livre de piété se renouvelle au contact des discours des Lumières¹⁰⁶ ; de nouvelles formes de dévotion apparaissent, dévotion au Christ et au Sacré-Cœur¹⁰⁷. Les données éditoriales montrent elles aussi la vitalité de la religion chrétienne durant tout le siècle : 35% des demandes de privilèges faites entre 1723 et 1727 concernent des ouvrages de théologie et de dévotion¹⁰⁸. Ce chiffre passe à 26% pour la période 1750-1754, puis à seulement 9,5% pour les années 1784-1788. N'en concluons pas à une chute spectaculaire du livre religieux à la fin du siècle, car ces chiffres ne tiennent pas compte des simples réimpressions, parmi lesquelles on compte 63% de livres religieux¹⁰⁹. C'est donc dire que malgré les attaques des Philosophes, le discours religieux conserve une étonnante vitalité dans le monde éditorial du XVIII^e siècle. Les œuvres de Michel-Ange Marin en sont le meilleur exemple, qui visent à définir et promouvoir les vertus et les comportements dévots, particulièrement chez les femmes, rappelant ainsi l'idéal de la dévotion civile du XVII^e siècle. Les titres de Marin, tous formés du nom de l'héroïne et de la condition qu'elle illustre, fournissent déjà une bonne idée du contenu des œuvres ; *Adelaïde de Witsbury, ou la pieuse pensionnaire* (1750)¹¹⁰, *La marquise de Los*

¹⁰⁵ Philippe Lefebvre, « Le regard sur l'incrédule dans les sermons de la deuxième moitié du dix-huitième siècle : évolution », dans Louis Châtellier (textes présentés par), *Religions en transition dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC 2000 :02 », 2000, p.95-108.

¹⁰⁶ Philippe Martin, « Des livres de piété éclairés? », dans Louis Châtellier (textes présentés par), *Religions en transition dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, op. cit., p.109-122.

¹⁰⁷ Stefanie Nanni, « Les formes nouvelles de la dévotion au Christ et la naissance d'une congrégation : les passionistes », dans Louis Châtellier (textes présentés par), *Religions en transition dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, op. cit., p.141-154; Daniele Menozzi, « En réaction aux Lumières : le Sacré-Cœur de Jésus dans les familles chrétiennes (dix-huitième—vingtième siècle) », dans Louis Châtellier (textes présentés par), *Religions en transition dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, op. cit., p.199-212. Au sujet de la dévotion au Sacré-Cœur au XVIII^e siècle, voir aussi René Tavenaux, « Le catholicisme post-tridentin », loc. cit., p.1106-1107.

¹⁰⁸ Dominique Julia, « Des indicateurs de longue durée », dans Jacques Le Goff et René Rémond (sous la direction de), *Histoire de la France religieuse, tome III : du roi Très Chrétien à la laïcité républicaine XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Histoire », 1991, p.178.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.181.

¹¹⁰ Michel-Ange Marin, *Adelaïde de Witsbury, ou la pieuse pensionnaire, avec sa retraite spirituelle de huit jours*, Avignon, A. Giroud, 1750.

Valientes, ou la dame chrétienne (1765)¹¹¹, *Agnez de Saint-Amour, ou la fervente novice* (1761)¹¹², *Virginie, ou la vierge chrétienne* (1752)¹¹³ : autant de titres qui définissent un programme tout en revendiquant clairement leur contenu édifiant. Le modèle narratif est également le même dans tous ces romans : les rebondissements surgissent de fautes dévotionnelles, d'errements qui relèvent de la foi ou du credo, ou de rencontres avec d'autres personnages. Ainsi, l'orgueil de Virginie se félicitant de sa dévotion exemplaire entraîne plusieurs chapitres sur la vanité et les manières de la vaincre ; la rencontre de la marquise de Los Valientes et du patriarche fournit l'occasion de discours sur la sainteté du christianisme. Les notes infrapaginales, les longs discours rapportés et l'insertion de tables des matières précises font de ces ouvrages de véritables livres de dévotion romanesques, qui s'offrent autant à une lecture tabulaire que linéaire. Alors que la plupart des romans édifiants de la période sont d'abord des romans qui tentent de séduire le lecteur par les plaisirs de la narration, les œuvres de Marin sont des hybrides qui tiennent autant du livre de piété que du récit fictionnel. Cela explique sans doute une part de leur succès dans les milieux conservateurs; cela explique aussi que ces livres ne parviennent pas à franchir les limites des cercles catholiques.

L'histoire du roman édifiant est faite de transformations qui s'articulent autour des deux pôles qui le définissent. Le premier de ces pôles est l'histoire du roman : les procédés, *topoi* et schémas narratifs du roman édifiant suivent les évolutions qui traversent la production romanesque, afin de répondre aux nouveaux horizons d'attente du lectorat. Le second de ces pôles est le discours religieux, dont les enjeux passent d'un catéchisme visant à solidifier les bases chrétiennes de la société à une apologétique en faveur d'une religion attaquée par les Philosophes du XVIII^e siècle et qui doit se défendre en se montrant toujours actuelle, en phase avec les idées nouvelles.

¹¹¹ Michel-Ange Marin, *La marquise de Los Valientes, ou la dame chrétienne, histoire castillane*, Avignon, Niel, 1765.

¹¹² Michel-Ange Marin, *Agnez de Saint-Amour, ou la fervente novice*, Avignon, Niel, 1761.

¹¹³ Michel-Ange Marin, *Virginie, ou la vierge Chrétienne, histoire sicilienne pour servir de modèle aux filles qui aspirent à la perfection*, Avignon, Niel, 1752.

C'est la réunion de ces deux pôles en un seul objet qui fait l'intérêt du roman édifiant : dans ce genre, et dans ce genre seulement, peut-on analyser les rapports entre roman et religion, non pas tels qu'ils sont définis dans la théorie apologétique ou poétique, mais bien dans une pratique qui, exception faite du premier XVII^e siècle, ne s'embarrasse guère de théorisations. Saisir sur le vif les rapports parfois conflictuels, parfois collaboratifs, mais toujours dynamiques qui unissent roman et religion, tel sera le but du reste de ce travail.

Chapitre II : le roman de la vérité

Dans la préface de *L'honnête femme*¹, traité de morale et d'éducation religieuse publié en 1632, le moine cordelier Jacques du Bosc formule le problème de l'utilisation de la fiction à des fins religieuses. Il y critique toute pratique de narration pédagogique, dans laquelle l'auteur

n'apporte quasi jamais les raisons de ce qu'il dit, et ne le prouve d'ordinaire que par des fables. Que par ce moyen il rend l'usage des exemples entièrement inutile, puisqu'il les dépouille de l'autorité qu'ils peuvent donner à ses discours, qui est la principale cause pour laquelle on les allègue : Car quelle autorité peut avoir une histoire feinte? Qui est-ce qui voudra prendre pour règle de ses actions un contre-fait à plaisir? Y a-t-il quelqu'un qui se veuille former sur le modèle d'une personne qui ne fut jamais?²

C'est l'efficacité même de l'usage de la narration à des fins édifiantes que du Bosc met ici en question en soulignant le manque d'autorité de la fiction. Selon lui, l'autorité ne saurait provenir que de la véracité historique des exemples narratifs, véracité qui seule peut conférer à ces exemples leur valeur cognitive et persuasive. Le but du traité est de transposer les leçons qui y sont présentées dans la vie des lectrices. Pour se réaliser, cette opération de transposition nécessite un rapport d'analogie entre l'exemple et la vie des lectrices à qui s'adresse le traité, qui permet à l'exemple de passer du livre au monde. Les exemples doivent être reproduits, nous indique du Bosc, mais comment peut-on reproduire ce qui ne fut jamais? « Quel besoin est-il de conformer notre vie sur celle que nous croyons imaginaire, et comment imiterons-nous des exemples que nous croyons faux?³ » Le rapport d'analogie qui assure l'efficacité de la démarche exemplaire implique nécessairement que la situation de l'exemple et celle du destinataire partagent le même plan de réalité, celui du monde, c'est-à-dire celui de la vérité référentielle et historique avérée. De là l'inefficacité rhétorique et pédagogique de la fiction; et si la fiction, qui se situe par définition sur un plan différent que sa lectrice, ne peut avoir une portée exemplaire, il en découle une condamnation complète des romans, qui ne peuvent servir à transmettre les valeurs et comportements souhaitables : « il n'y a rien dans ceux-ci que de

¹ Jacques du Bosc, *L'honnête femme*, Paris, Pierre Billaine, 1632.

² *Ibid.*, iii.

³ *Ibid.*, p.16.

fort mauvais, et de fort dangereux, mêlé avec quelque chose d'agréable⁴ ». Cette position, qui consiste à refuser au roman toute valeur exemplaire, est partagée par de nombreux auteurs, dont Charles Sorel. La ressemblance est frappante entre la position que ce dernier expose dans *De la connaissance des bons livres* et celle de du Bosc sur l'exemplarité du roman. Sorel exclut ainsi du domaine rhétorique tous les événements romanesques, « qui ne doivent jamais être allégu[és] pour autorités, ni pour exemples, puisque ce qui est imaginaire et controuvé à plaisir n'a aucune force dans le Discours⁵ ». Certains vont même plus loin dans la condamnation de l'utilisation morale et exemplaire de la fiction, en affirmant les dangers inhérents à une telle pratique. L'abbé d'Aubignac la fustige en raison de la « confusion » qu'elle provoque dans les modes de lecture⁶. Son argument est simple : les romans religieux font que les « âmes simples⁷ » accordent aux romans la créance qu'ils ne devraient réserver qu'aux textes religieux, alors que les « libertins⁸ » ridiculisent les dogmes comme de simples fictions. La condamnation des romans édifiants par une part non-négligeable de la critique s'explique par le fait que l'immoralité du genre romanesque n'est pas son principal défaut. Comme le souligne Michel Fournier, « au début du XVII^e siècle, les attaques dont le roman fait l'objet ne visent pas seulement l'immoralité du genre, elles portent aussi sur la fausseté de son discours⁹ ». L'entreprise édifiante, qui consiste à moraliser le roman, se bute à un mur ontologique : aussi moral soit-il, le roman est par essence faux. C'est donc moins en raison de son contenu qu'à cause de son discours mensonger qu'il est condamné. Et un discours mensonger ne peut servir à la promotion des valeurs religieuses. Comme le remarque Sylvie Robic-de-Baecque : « quoi de moins conciliable *a priori* que l'idée de la dévotion et celle du roman?¹⁰ » Ne pouvant servir à l'édification des lecteurs, la fiction narrative est-elle par nature condamnée à n'être qu'une peinture agréable des vices humains?

Rien n'est moins sûr. La position résolument hostile à l'exemplarité romanesque, que partagent du Bosc et Sorel, ne reflète pas celle de tous les auteurs. Nombre de romanciers édifiants justifient leur pratique en évoquant au contraire l'efficacité du romanesque, propre à

⁴ *Ibid.*, p.12.

⁵ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, *op. cit.*, p.32.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p.41

¹⁰ Sylvie Robic-de-Baecque, « Romans et dévotion au XVII^e siècle », *loc. cit.*, p.30.

charmer les lecteurs et à leur inspirer le goût de la vertu. Jacques Dubois de Chastenay justifie ainsi le choix de la forme romanesque, pour *Arsène, ou la vanité du monde* (1690), par le plaisir que le roman procure :

Je commençai par composer *Les Entretiens d'Arsène et d'Erophile*, touchant la vanité et le mépris du monde: cet ouvrage me parut trop sec et trop peu divertissant pour le produire; ce fut la raison pour laquelle je fis l'histoire *Arsène*, dans laquelle vous verrez des événements qui font connaître le peu de sûreté qu'il y a dans les richesses, dans les honneurs et dans les amitiés de ce monde¹¹.

L'écrivain, qui publiera une deuxième fiction édifiante vingt-cinq ans plus tard, fonde sa préférence pour le roman, et son rejet de l'entretien, sur des raisons essentiellement esthétiques (l'entretien est jugé « trop sec ») et sur son désir de plaire au lectorat. Ansart, auteur de *Philoctète* (1737), anticipe les critiques dont son projet pourrait être la cible en évoquant l'efficacité rhétorique du roman : « Il pourra paraître absurde à quelques-uns que je parle de la vertu chrétienne en style romanesque; mais elle est si belle et si utile à l'homme, qu'il doit importer peu de quelle manière on en inspire le goût¹² ». La défense d'Ansart repose sur une conception de l'œuvre littéraire selon laquelle la forme s'efface devant le contenu et la visée : le choix du roman est ainsi motivé par la recherche du plaisir du lecteur, propice à « inspirer le goût » de la « vertu chrétienne ». Il ne manque toutefois pas de souligner le caractère contre nature de cette alliance entre vertu chrétienne et roman, qui pourrait paraître « absurde à quelques-uns ». L'auteur de romans édifiants est conscient que son projet risque de se buter à une conception beaucoup plus négative du roman, qui ne voit en lui que le propagateur des vices et l'aiguillon des passions amoureuses, tout juste bon, dans le meilleur des cas, à amuser par des aventures légères. Mais il justifie sa pratique par l'argument de l'utilité morale du roman, qui donne aux exemples une charge émotionnelle qui le rend plus efficace que le traité : « Les critiques qui revendiquent un usage légitime du roman insistent non seulement sur les vertus de l'exemple, mais aussi sur la supériorité qu'il possède sur le discours purement théorique¹³ ». Cette défense est notamment déployée par plusieurs théoriciens du roman au XVII^e siècle : « Dans la conception qui est celle de Fancan, puis de Desmarets et dans une certaine mesure celle de Huet, la fiction et notamment la fiction romanesque est porteuse de

¹¹ Jacques Dubois de Chastenay, *Arsène*, *op. cit.*, s.n.

¹² Ansart, *Philoctète*, *op. cit.*, p.vii.

¹³ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, *op. cit.*, p.173.

vérité, et pour cette raison introduit une dimension morale dans le récit : elle est le moyen d'un enseignement qui peut être mis au service de la vertu¹⁴ ».

La pratique du roman édifiant est donc loin d'aller de soi. D'un côté, elle est condamnée à cause de la nature irréductiblement fautive de la fiction; de l'autre, elle est justifiée par l'efficacité supérieure d'un roman mis au service des valeurs religieuses. Or, ces deux arguments ne se répondent pas, puisqu'ils se situent sur deux plans différents, celui de l'ontologie et celui de l'utilité, aboutissant à une confrontation stérile des positions. Pour que le roman édifiant s'affermisse et perdure tout au long du XVII^e et du XVIII^e siècle, il doit concilier les deux pôles du romanesque et de l'édification, dans une démarche qui suppose une conception particulière du romanesque. Les commentaires de du Bosc, de Dubois de Chastenay et d'Ansart mettent en évidence les enjeux qui sous-tendent la conversion du roman à des fins religieuses, et qui peuvent être ramenés à une question centrale : comment la fiction narrative peut-elle avoir une portée rhétorique¹⁵? Comme nous l'avons montré à partir de Sorel et de du Bosc, il existe une position qui ne reconnaît aucune valeur exemplaire et cognitive au roman, refusant à la fiction toute portée rhétorique¹⁶. Il ne s'agit cependant pas là d'une position consensuelle : les œuvres d'Ansart, de Dubois de Chastenay, de Camus et de tous les auteurs de notre corpus témoignent d'une foi dans l'efficacité du roman pour propager les valeurs chrétiennes et dans sa légitimité à assumer ce rôle. Cette foi doit nécessairement prendre appui sur un travail conceptuel qui réunit, à un niveau théorique, les discours religieux et romanesque. Un certain nombre d'idées fondamentales à la pensée du roman sont ainsi mobilisées afin de fournir aux romanciers édifiants des points d'ancrage théoriques qui légitiment leur pratique. Pour répondre aux doutes émis sur l'efficacité édifiante du roman, trois concepts sont mis de l'avant, que nous aborderons brièvement dans ce chapitre : d'abord

¹⁴ Camille Esmein-Sarrazin, « Fiction et morale au XVII^e siècle : la recherche d'un bon usage du roman », dans Jean-Charles Darmon et Philippe Desan (dir.), *Pensée morale et genres littéraires*, Paris, PUF, coll. « Hors collection », 2007, p.111.

¹⁵ Par portée rhétorique, nous entendons la valeur cognitive (transmettre des savoirs et des valeurs, rôle traditionnel du genre épideictique) et persuasive (qu'il s'agisse de juger un comportement, dans la tradition judiciaire, ou de déterminer une ligne d'action, dans la tradition délibérative) du narratif.

¹⁶ Bien sûr, et on verra là un intrigant paradoxe : il semble que l'incapacité du roman à convaincre ne joue que pour les exemples positifs. Les personnages romanesques n'éprouvent apparemment aucun problème à inciter au vice. Y aurait-il donc un double standard du fonctionnement exemplaire du récit, lequel peut inciter au vice plus facilement qu'à la vertu? Peut-être faut-il y voir davantage une manifestation de la suspicion dont la fiction est généralement l'objet, en tant qu'elle brouille la frontière du vrai et du faux.

l'imagination, faculté au cœur de la fiction, dont l'utilisation légitime est théorisée dès le premier XVII^e siècle; ensuite la poétique de la vraisemblance, qui encadre et définit l'usage romanesque de l'imagination; finalement, le pouvoir moralisant du roman, c'est-à-dire sa capacité à assurer un sens axiologique défini, qui transforme le texte en un discours de vérité morale. Nous ne prétendons pas offrir une revue complète des très nombreuses théories classiques définissant ces trois concepts, mais simplement souligner, à partir de la critique moderne, la contribution de ces concepts à l'avènement du roman édifiant.

Une conception rhétorique du narratif : l'exemple

La condamnation de la fiction narrative se bute à un obstacle de taille. En effet, sa dimension rhétorique a beau être critiquée, voire niée par plusieurs auteurs, cette alliance reste au centre de pratiques discursives nombreuses et fort anciennes, qui s'inscrivent souvent dans un contexte religieux. La Bible fournit de nombreux cas où une parabole est racontée dans le but de transmettre une leçon morale; la parabole du fils prodigue¹⁷, qui enseigne à offrir aux pécheurs un pardon à la hauteur de leur faute, n'est qu'un des exemples les plus connus. Cette pratique est systématisée dans le genre de l'*exemplum*, court texte narratif utilisé pour illustrer une leçon morale au Moyen-Âge et à la Renaissance¹⁸. Ces textes, qui peuvent être autonomes ou enchâssés dans d'autres textes, prétendent explicitement à la vérité: « an example is not merely *any* narrative but a narrative with a claim to a particular form of truth¹⁹ ». Ce rapport à la vérité qui distingue l'exemple d'autres formes narratives est une caractéristique qui permet de poser de front la question qui nous intéresse, à savoir : « Comment une histoire – et de plus une histoire "inventée", donc invérifiable – peut-elle démontrer quelque chose, et en particulier quelque chose qui ait un rapport à la vie réelle de son destinataire?²⁰ ». Ainsi, avant d'examiner les concepts de l'imagination, de la vraisemblance et de la moralité, nous avons cru bon de faire un détour par les théories contemporaines de l'exemple, qui nous fourniront peut-être une première base de réflexion.

¹⁷ Évangile selon Luc, 15 :11-15 :32.

¹⁸ John D. Lyons, *Exemplum : the rhetoric of example in early modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p.9.

¹⁹ *Ibid.*, p.12.

²⁰ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « PUF écriture », 1983, p.37.

Pour Susan Suleiman, la validité démonstrative de l'exemple tient d'abord à la présence d'un « intertexte doctrinal²¹ », qui permet de ramener le récit à certaines valeurs déjà codifiées. Pour que le message soit compris, l'œuvre doit s'inscrire dans un corps de textes qui lui donnent toute sa portée rhétorique. La notion de péché, par exemple, est omniprésente dans le roman édifiant de la première moitié du XVII^e siècle, sans pour autant y être théorisée. Cette notion ne peut prendre son sens dans l'esprit du lecteur que par la mise en relation du roman édifiant et d'un savoir religieux préalable. Le roman édifiant n'est pas un espace de polémique ou de théorisation de notions religieuses, même si certains romans se présentent comme des romans d'apprentissage religieux²². L'intertexte doctrinal n'est donc que très rarement convoqué explicitement; seules des œuvres isolées font référence à des ouvrages religieux précis. Par exemple, les romans du père Michel-Ange Marin accordent une place importante à des dialogues portant sur des questions de foi et de dévotion religieuse; il s'agit là cependant d'un exemple isolé, qui s'explique par le public auquel ces œuvres s'adressent : les « vierges chrétiennes²³ », les « dame chrétiennes²⁴ » ou les « ferventes novices²⁵ ». En général, l'inscription de l'intertexte s'effectue à travers l'omniprésence des notions chrétiennes : le péché, la grâce, la providence, etc. *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort* (1601) est un roman de conversion qui fait appel, notamment par un sermon prononcé diégétiquement dans une église, à tout le discours de la conversion des fautes par la pénitence; *Uranie, ou les secours inopinés de la Providence* (1716) met en scène les interventions répétées de la providence divine en faveur d'une chaste et pieuse jeune fille. Ainsi, même s'il ne l'explique pas, le récit exemplaire convoque un savoir extérieur au texte, sur lequel il s'appuie. Il pointe toujours vers un au-delà du texte : le corpus doctrinal dans lequel il puise sa signification.

Une deuxième caractéristique assure le fonctionnement du récit exemplaire. C'est par l'intégration dans le récit d'une interprétation fixe que l'exemple – parabole, fable ou roman à thèse – se signale comme porteur d'un enseignement doctrinaire²⁶. Par l'analyse des paraboles bibliques, qui lui servent d'exemples paradigmatiques, S. Suleiman décompose le récit

²¹ *Ibid.*, p.72.

²² Les romans de Michel-Ange Marin, entre autres.

²³ Michel-Ange Marin, *Virginie*, *op. cit.*

²⁴ Michel-Ange Marin, *La marquise de Los Valientes*, *op. cit.*

²⁵ Michel-Ange Marin, *Agnez de Saint-Amour*, *op. cit.*

²⁶ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse*, *op. cit.*, p.37.

exemplaire en trois composantes : le récit, l'interprétation et l'injonction. « L'histoire implique ("appelle") l'interprétation, qui à son tour implique –mais est aussi impliquée par – l'injonction finale²⁷ ». Dans le modèle de Suleiman, l'injonction (la « morale » d'une fable ou d'une parabole) incite le lecteur à modifier son comportement, ce qui serait le but ultime de tout récit exemplaire. L'inscription de l'interprétation et de l'injonction dans l'œuvre se fait sur le mode de la redondance, alors que de nombreuses instances narratives, personnages ou narrateurs extradiégétiques, martèlent le « sens » à donner à l'histoire. Ce peut être Jésus dévoilant le sens des paraboles qu'il présente, le narrateur des *Fables* de La Fontaine qui clôt son récit par une leçon, ou Mentor expliquant à Télémaque (et au lecteur) les bienfaits d'un sain culte des dieux. On comprendra l'intérêt d'une telle conception pour l'étude du roman édifiant, qui vise effectivement à modifier le caractère des lecteurs dans le sens d'un comportement religieux. Afin d'assurer une compréhension orthodoxe du message et de limiter les éventuelles errances interprétatives, les romanciers édifiants ont tout intérêt à réitérer les « leçons » romanesques.

Bien que cette conception injonctive de l'exemple permette de rendre compte d'un certain nombre de dispositifs édifiants, elle tend cependant à réduire la complexité de l'exemple en négligeant sa dimension cognitive, comme le montre John D. Lyons. Le modèle suleimanien repose sur une identification du récit exemplaire avec un acte illocutoire, supposant une volonté claire et univoque de transmettre un message, tout aussi clair et univoque, à un narrataire précis. Or, assimiler toute littérature exemplaire à un acte illocutoire, c'est omettre les exemples qui, sans chercher à modifier un comportement, sont porteurs d'un savoir sur le monde. C'est le cas de nombreuses fables de La Fontaine, dont la morale contient davantage un enseignement qu'une injonction²⁸. De plus, l'insistance sur la redondance laisse entendre que l'efficacité du message, de l'acte de communication entre destinataire et destinataire, ne dépend que de sa répétition, sans égard pour les autres qualités de l'œuvre : appels à un imaginaire donné, choix de langue, structure argumentative, etc. En poussant la

²⁷ *Ibid.*, p.46.

²⁸ On pensera, notamment, à la morale de la fable « Le Loup et l'Agneau » : « La raison du plus fort est toujours la meilleure ». Jean de La Fontaine, *Fables*, édition établie, présentée et annotée par Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque », 1985 (1995), p.51.

logique de Suleiman, on arrive à la conclusion que le récit exemplaire le plus redondant est le plus efficace, ce qui est loin d'être évident.

À la question de savoir comment un récit de fiction peut se présenter comme porteur d'une vérité, S. Suleiman apporte donc deux éléments de réponse : par l'inscription dans le texte d'une interprétation à lui donner et par la présence d'un intertexte doctrinal qui lui donne toute sa portée. Le roman édifiant, comme nous le verrons tout au long de cette thèse, fonctionne entre autres en s'appuyant sur ces deux caractéristiques. Nous ne pouvons cependant pas poser une simple adéquation entre roman édifiant et récit exemplaire. Les différences entre les deux types de textes impliquent un fonctionnement et une nature distincts de ceux de l'exemple. La longueur du roman, par rapport aux récits exemplaires qui sous-tendent la conception de S. Suleiman, met à mal l'idée d'un message clair et univoque. Les romans édifiants, bien qu'ils soient fortement déterminés axiologiquement, reposent sur un faisceau de messages et de valeurs qui s'entremêlent et interfèrent les uns avec les autres, rendant plus difficile une signification unique de l'œuvre²⁹. De plus, la compréhension des textes utilisés par Suleiman, notamment les paraboles bibliques, est facilitée par leur enchâssement dans l'intertexte doctrinal sur lequel ils reposent, ce qui n'est évidemment pas le cas des romans édifiants. L'encadrement dont bénéficient les paraboles religieuses entraîne également une différence fondamentale dans la légitimité dont elles bénéficient par rapport au roman. Alors que la parabole fait corps avec l'Écriture et bénéficie ainsi de sa position dominante, le roman est en quête constante de légitimité et fortement décrié. Finalement, le roman doit satisfaire à un horizon d'attente qui lui est propre : il doit répondre à des critères d'ordre esthétique et topique. S'il est un genre narratif qui se rapproche de l'exemplum, il s'agit des histoires tragiques bien plus que du roman. Le discours d'accompagnement des récits, constitutif de leur mise en recueil, joue un rôle fondamental dans « le rattachement du genre à celui de l'exemplum³⁰ » : « On reconnaît dans cet enserrement du récit par un discours auctorial d'escorte le modèle de l'*exemplum*, largement à l'œuvre dans les histoires tragiques, et que le concile de Trente avait précisément tenté, dans le champ de la prédication, de

²⁹ L'idée d'une signification univoque d'une œuvre littéraire, même instrumentalisée au service d'un autre discours, nous semble simplificatrice et se heurte à toute une tradition critique qui, depuis Bakhtine, voit dans l'œuvre littéraire, et dans le roman en particulier, l'expression d'une polyphonie constitutive du langage.

³⁰ Stephan Ferrari, « L'histoire tragique au service de la cause tridentine », *loc. cit.*, p.123.

revivifier³¹ ». La brièveté et la simplicité partagées par l'*exemplum* et l'histoire tragique, « traits essentiels de la prédication post-tridentine³² », sont justement ce qui les distingue du roman, genre par excellence de la longueur et du foisonnement narratif. Pour toutes ces raisons, les théories de l'exemple ne peuvent répondre tout à fait aux problèmes épistémologiques et ontologiques du roman édifiant. Même lorsque son fonctionnement rhétorique se rapproche de celui de l'exemple, le roman édifiant reste avant tout un roman. C'est donc dans la théorie du roman et de la fiction que nous devons maintenant chercher pour répondre à la question d'un éventuel fondement fictionnel de la vérité.

L'imagination édifiante

L'avènement du roman édifiant à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle est indissociable des réflexions sur l'imagination qui prennent place à cette période. Les différentes conceptions de l'imagination sous l'Ancien Régime accompagnent l'émergence du roman édifiant en lui fournissant un cadre conceptuel qui touche autant à la rhétorique qu'à la fiction. L'imagination est une faculté de l'esprit qui se trouve mobilisée dans les deux pôles que tente de concilier le roman édifiant : la fiction narrative en prose et la transmission de valeurs et comportements chrétiens. Ce sont les liens entre l'imagination et ces deux plans que nous voulons explorer ici, afin de mieux cerner les conditions idéelles et culturelles de l'apparition du roman édifiant.

Malgré plusieurs ouvrages consacrés à la question, une histoire culturelle complète de l'imagination, qui saurait mettre en lien les écrits des grands penseurs et les productions littéraires et artistiques, reste encore à écrire. Il s'agit cependant d'une tâche qui dépasse de loin le cadre de ce travail. Nous nous contenterons de faire un bref et parcellaire survol de l'idée d'imagination au début de l'Ancien Régime, moment où elle se développe grâce à l'apport de penseurs comme Montaigne, Descartes, Pascal et François de Sales. Nous soulignerons les critiques adressées à l'imagination, avant de passer à des conceptions qui légitiment son rôle épistémologique. En plus de nous baser sur la littérature critique entourant

³¹ *Ibid.*, p.121.

³² *Ibid.*, p.122.

les travaux des Philosophes, nous convoquerons également des analyses d'œuvres de deux romanciers édifiants, Philippe-Louis Gérard et Fénelon³³, afin de montrer comment l'imagination est thématifiée dans leurs œuvres de fiction. Mais d'abord, il importe d'établir les ponts entre imagination et roman.

La fiction ne saurait se penser en dehors du cadre de l'imagination, puisque c'est par l'imagination seule que le texte peut se réaliser « dans l'esprit du lecteur³⁴ ». Du point de vue de la réception, elle est la faculté mentale sur laquelle repose le roman, et la seule qui lui soit nécessaire. Michel Fournier s'appuie sur des lectures de Marin Mersenne, Juan Huarte, Francis Bacon, Charles Sorel, Pierre Charron et Pierre-Daniel Huet pour montrer la véritable « prédominance que le roman accorde à l'imagination³⁵ ». Ainsi, selon Huet, « il ne faut point de contention d'esprit pour comprendre [les fictions romanesques], il n'y a point de grands raisonnements à faire, il ne faut point se fatiguer la mémoire; il ne faut qu'imaginer³⁶ ». Des trois grandes facultés de l'esprit que constituent l'entendement, la mémoire et l'imagination, seule cette dernière est jugée pertinente pour la compréhension des romans. C'est aussi d'elle que dépend l'appréciation de l'œuvre romanesque : « ce n'est pas avec la raison que le lecteur apprécie les romans, mais en fonction de ce qu'ils flattent ou non son imagination³⁷ ». Lenglet Dufresnoy nous offre un témoignage de ce plaisir d'imagination lorsqu'il affirme que les

³³ Bien qu'il ne s'agisse pas d'un « extrême » du roman édifiant tel que défini au chapitre précédent, il nous semble que Fénelon est assez proche de la mouvance édifiante pour y être ponctuellement assimilé. Son œuvre est marquée par une forte présence du religieux, en particulier par la place accordée aux dieux et à leur culte, qu'on peut considérer comme une transposition du christianisme dans l'univers antique (sur le sujet de la religion dans *Télémaque*, voir entre autres Charles Dédéyan, *Télémaque ou la liberté de l'esprit*, Librairie Nizet, Paris, 1991; François-Xavier Cuche et Jacques Le Brun (éds), *Fénelon mystique et politique (1699-1999) : actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du Télémaque et de la condamnation des Maximes des saints*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Classicisme », 2004; Volker Kapp, *Télémaque de Fénelon : la signification d'une oeuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Tübingen-Paris, Gunter Narr Verlag-Éditions Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », 1982; Bernard Dupriez, *Fénelon et la Bible*, Paris, Bloud et Gay, coll. « Travaux de l'Institut catholique de Paris », 1961; François-Xavier Cuche, *Télémaque entre père et mer*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995). Cette position est justifiée par la lecture que de nombreux contemporains ont fait de *Télémaque*, comme cela apparaît dans certains romans d'imitateurs (*Les voyages de Cyrus* de Ramzay, *Philoctète, ou voyage instructif et amusant* d'Ansart, *Les aventures de Néoptolème* de Chansierges). *Télémaque* inaugure une lignée de romans édifiants qui, en plus d'accorder une grande place à l'éducation religieuse, l'abordent en relation avec l'éducation politique.

³⁴ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, op. cit., p.83.

³⁵ *Ibid.*, p.86. Il ajoute que la prédominance de l'imagination est étroitement liée à la question des passions dans le roman, sur lesquelles nous reviendrons.

³⁶ *Id.*

³⁷ Camille Esmein-Sarrazin, *L'essor du roman* op. cit., p.478. Voir aussi Camille Esmein-Sarrazin, « Fiction et morale au XVII^e siècle : la recherche d'un bon usage du roman », loc. cit., p.111.

romans, loin de l'initier au vice, ont simplement « réjoui [son] imagination, et [l]'ont diverti sans risque et sans péril³⁸ ». L'imagination fait donc plus que réaliser le roman dans la lecture : c'est d'elle que dépend la qualité « romanesque » du roman et, par conséquent, le plaisir romanesque. L'alliance entre roman et imagination sous l'Ancien Régime, dont les exemples cités ici ne sont qu'un faible échantillon, est avérée et constitue un véritable lieu commun de la réflexion romanesque. Derrière ce lieu commun se trouve une conception précise de l'imagination comme faculté qui relie les sens à l'esprit : « There was a broad consensus since the time of Aristotle that imagination is a sense-oriented way of thinking that connects reason, on one hand, to sense perception on the other³⁹ ». L'imagination est donc la faculté mentale qui permet de recevoir, comprendre, combiner, classer et mémoriser les informations qui proviennent des perceptions sensorielles. C'est également elle qui permet de convoquer *in absentia* ces mêmes perceptions, par exemple lorsqu'on se remémore la saveur d'un plat, lorsqu'on tente d'imaginer une odeur que nous n'avons jamais sentie ou lorsqu'un passage osé d'une œuvre littéraire enflamme le lecteur... L'imagination est par là une faculté active, dont le rôle ne se limite pas simplement à celui d'un récepteur, puisqu'elle a aussi le pouvoir de modéliser notre perception du monde par un travail de l'esprit. En ce sens, elle crée littéralement des mondes, elle fait apparaître comme réelles, ou à tout le moins possibles, des choses qui ne le sont pas. C'est par là qu'elle est intimement liée à la fiction, comme le souligne Descartes : « les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point⁴⁰ ». C'est le travail de l'imagination, faculté active assurant le passage entre l'esprit et les sens, qui crée la fiction. Le propre du roman est en effet de montrer ce qui n'est pas là, ce qui n'existe pas et n'a jamais existé.

La parenté entre les concepts de fiction et d'imagination nourrit les critiques adressées au roman⁴¹. L'imagination, en effet, n'a pas toujours bonne presse à l'Âge classique. Pascal est certainement un de ses détracteurs les plus connus. Les études sur la conception

³⁸ Nicolas Lenglet Dufresnoy, *De l'usage des romans*, *op. cit.*, p.4.

³⁹ John D. Lyons, *Before imagination: embodied thought from Montaigne to Rousseau*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p.1. Le présent développement est très inspiré par ce livre.

⁴⁰ René Descartes, *Discours de la méthode*, introduction et notes par Étienne Gilson, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1989, p.52.

⁴¹ Voir à ce sujet Sylvie Robic-de-Baecque, « Romans et dévotion au XVII^e siècle », *loc. cit.*, p.42-29.

pascalienne de l'imagination abondent⁴², si bien que nous nous contenterons d'en souligner brièvement les points les plus importants. Notre analyse se concentrera sur le fragment 41 des *Pensées*, le plus systématiquement cité sur cette question, qui résume la position de Pascal face à l'imagination :

Imagination. C'est cette partie dominante de l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours, car elle serait règle infaillible de vérité, si elle l'était infaillible du mensonge. Mais étant le plus souvent fautive, elle ne donne aucune marque de sa qualité, marquant du même caractère le vrai et le faux. Je ne parle pas des fous, je parle des plus sages, et c'est parmi eux que l'imagination a le grand droit de persuader les hommes. La raison a beau crier, elle ne peut mettre le prix aux choses.

Cette superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses, a établi dans l'homme une seconde nature. Elle a ses heureux, ses malheureux, ses sains, ses malades, ses riches, ses pauvres. Elle fait croire, douter, nier la raison. Elle suspend les sens, elle les fait sentir.⁴³

La dernière phrase citée montre que l'imagination pascalienne est bien la faculté liée aux sens, conformément à la tradition aristotélicienne. Mais ce qui la définit d'abord chez Pascal, c'est la domination qu'elle exerce sur les hommes, « fous » comme « sages ». Dès lors, elle est une faculté dangereuse, tyrannique même, puisqu'elle sort des bornes qui sont les siennes et s'immisce « en toutes choses ». Plus particulièrement, l'imagination est « ennemie de la raison », qu'elle peut « dominer » et « contrôler ». Ce contrôle s'exerce aussi bien dans le domaine du doute que de la créance et entraîne une dissolution des frontières entre le vrai et le faux, que l'imagination marque « du même caractère ». Elle brouille la lecture du monde en mettant « le prix aux choses », c'est-à-dire en leur conférant une valeur, un poids axiologique, indépendamment de la raison. Et ce qui la rend encore plus redoutable, c'est son pouvoir rhétorique, sa capacité à « persuader les hommes ». Par ce relais communicationnel, elle s'assimile à l'opinion, sa contrepartie collective, et détient une emprise totale sur le monde. Pascal opère lui-même le saut de l'imagination à l'opinion dans la suite du même fragment :

⁴² Notamment Matthew W. Maguire, *The conversion of imagination : from Pascal through Rousseau to Toqueville*, Cambridge, Harvard University Press, coll. « Harvard historical studies », 2006; Gérard Ferreyrolles, *Les reines du monde : l'imagination et la coutume chez Pascal*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières classiques », 1995; Gérard Bras et Jean-Pierre Cléro, *Pascal : figures de l'imagination*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1994.

⁴³ Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Michel Le Guern, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2004, p.76.

« L'imagination dispose de tout; elle fait la beauté, la justice et le bonheur qui est le tout du monde. Je voudrais de bon cœur voir le livre italien dont je ne connais que le titre, qui vaut lui seul bien des livres, *Dell'opinone regina del mondo*. J'y souscris sans le connaître, sauf le mal s'il y en a⁴⁴ ». Matthew W. Maguire souligne le caractère radical de cette pensée de l'imagination :

The proposal that beauty, justice, and happiness are at the disposal of imagination brings Pascal to his most radical formulation – that the imagination "makes" them, and by making and sustaining them, imagination rules the relational world of human beings, in itself or through its collective concrescence in opinion⁴⁵.

Comment ne pas voir dans les attaques contre le roman un écho de cette dénonciation du pouvoir tyrannique de l'imagination ? Les liens intimes qui unissent roman et imagination nourrissent la position d'hostilité à l'égard des romans de plusieurs auteurs, dont certains romanciers édifiants. Les conceptions négatives de l'imagination sont encore très présentes au XVIII^e siècle. On les retrouve chez l'abbé Philippe-Louis Gérard, qui publie en 1774 la première édition du *Comte de Valmont, ou les égarements de la raison*⁴⁶, roman épistolaire voué à un brillant avenir éditorial, comme en témoignent ses 35 éditions entre 1774 et 1857⁴⁷. L'œuvre de l'abbé Gérard est un volumineux ensemble, qui compte 5 tomes de plus de 400 pages chacun⁴⁸. À travers ces milliers de pages qui abordent de nombreux sujets (philosophie, théologie, histoire, arts) se tisse une trame narrative de conversion, celle du jeune comte de Valmont. Celui-ci, à la cour avec sa femme, tombe sous l'influence d'aristocrates libertins, qui l'entraînent dans toutes sortes d'intrigues politiques et amoureuses. Révolté par le cours des choses terrestres, il en vient à renier la providence et le christianisme. Il confie ses incertitudes à son père, le marquis de Valmont, exilé de la cour et absorbé à la campagne par une vie simple et vertueuse. Le marquis réussit à force d'argumentation et de contre-argumentation à faire redécouvrir à son fils la vérité du christianisme. Le jeune comte, transformé, devient au fil des années non seulement un fervent et distingué officier du roi, mais aussi un ardent et

⁴⁴ *Ibid.*, p.79.

⁴⁵ Matthew W. Maguire, *The conversion of imagination*, *op. cit.*, p.20.

⁴⁶ Philippe-Louis Gérard, *Le comte de Valmont*, *op. cit.* Les citations sont cependant tirées de l'édition publiée à Paris, Chez Belin-Mandar, en 1826 et qui possède l'avantage de fixer le texte en intégrant les ajouts subséquents qu'il a subis jusqu'en 1805.

⁴⁷ Nicolas Brucker, *Une réception chrétienne des Lumières*, *op. cit.*, p.323.

⁴⁸ Auxquels de nombreuses éditions, dont celle de 1826, ajoutent un sixième volume composé d'écrits divers de Gérard.

efficace défenseur des vérités chrétiennes. Sur cette trame narrative viennent se greffer une panoplie d'intrigues secondaires et d'échanges épistolaires entre différents protagonistes, qui sont autant d'occasions de pourfendre la « philosophie nouvelle » et de promouvoir un modèle chrétien d'éducation, de vie et de vérité. L'auteur affirme à travers la narration une position résolument hostile aux romans et à la culture qu'ils propagent, en s'appuyant sur les critiques qui lui sont traditionnellement adressées. Mais plutôt que de faire porter sa critique uniquement sur le vice propagé par les romans ou sur leur médiocrité littéraire, Gérard porte son regard sur ce qu'il perçoit comme étant la racine du mal : l'imagination. Il lui impute les effets pernicioeux des romans, parce que son exploitation conduit inévitablement à l'erreur.

La critique de Gérard est formulée dans une longue lettre du premier tome du *Comte de Valmont*, que le marquis de Valmont, voix d'autorité dominante dans les échanges épistolaires, adresse à la femme de son fils. Il y condamne bien sûr les romans pour le dérèglement des mœurs que leur lecture suscite et pour leur peu de valeur littéraire, mais sa critique ne se cantonne pas à ces lieux communs. Elle se fait plus précise en pointant du doigt spécifiquement la distorsion de la perception de la réalité que les romans entraînent chez leurs lecteurs et qui est cause des autres maux dont sont affligés ceux qui les fréquentent :

Les romans changent presque en tout le véritable point de vue; ils apprennent à voir les choses comme on les imagine, et portent bientôt à les croire telles qu'on les désire; [...] ils embellissent les préjugés; ils peignent le vice sous des couleurs agréables qui le déguisent; ils effacent par le brillant coloris des fausses vertus, l'éclat des vertus réelles, et mettent un honneur chimérique à la place du véritable honneur qu'ils rendent méprisables⁴⁹.

Reprenant à son compte la position pascalienne, Gérard affirme que l'action vicieuse des romans réside dans leur mouvement de remplacement de la vérité par l'erreur, comme le montre l'opposition entre ce que le roman promeut (« fausses vertus », « honneur chimérique ») et le « véritable point de vue » (« vertus réelles », « véritable honneur »). Cette distorsion opérée par le roman repose sur l'exploitation de l'imagination, faculté intellectuelle dangereuse en ce qu'elle instaure la confusion entre le réel et l'esprit du lecteur, qui « voit les choses comme [il] les imagine ». Gérard décrit en détail ce processus. D'abord,

⁴⁹ Philippe-Louis Gérard, *Le comte de Valmont*, op. cit., tome I, p.276.

les romans « amollissent notre âme⁵⁰ » et lui ôtent la « rigidité de principe⁵¹ » nécessaire à la vertu. Ils inspirent ensuite « une sensibilité vague et incertaine⁵² », qui prépare l'esprit au travail de l'imagination, puisque le cœur du lecteur « n'attend qu'un objet pour se fixer⁵³ ». Cet objet sera d'abord imaginaire, avant d'être trouvé dans le réel :

Une douce et séduisante rêverie l'attache à des objets imaginaires dans l'absence d'un objet réel; l'objet s'annonce; et sans plus de choix le cœur se détermine. [...] L'imagination s'échauffe, toutes les passions s'allument; les sens même acquièrent une activité dangereuse et précoce; et l'on devient coupable d'après la lecture de ces livres⁵⁴.

Gérard donne à l'imagination une fonction centrale, celle de prolonger les rêveries du lecteur dans le monde réel. C'est en effet elle qui « détermine » le cœur du lecteur, qu'elle a préparé en lui présentant des « objets imaginaires » qui l'auront séduit. C'est aussi par elle que naissent les passions et que s'excitent les sens. La lecture du roman est conçue par Gérard comme le premier pas sur une pente fatale qui, en plongeant le lecteur dans la rêverie, stimule son imagination, laquelle va entraîner à sa suite les passions et les sens. C'est de cette manière que l'imagination est le pont entre les rêveries purement internes à l'esprit du lecteur et ses comportements, qui en sont les manifestations externes.

Le travail de Gérard consiste également en une attaque frontale qui nie la valeur cognitive de l'imagination, c'est-à-dire les connaissances qu'elle permet d'acquérir. Pour lui, l'imagination ne peut mener à la connaissance des vérités les plus élevées, celles qui relèvent du religieux. Comme chez Pascal, elle constitue même un obstacle au sain exercice de la raison, qui seul peut mener à la reconnaissance de la vérité du christianisme et de ses préceptes. Ainsi en est-il du problème de « la création du monde, incompréhensible à notre imagination [mais] sensible à notre raison⁵⁵ », de celui de l'infini « dont les bornes échappent à l'imagination sans échapper à la raison⁵⁶ » et, plus généralement, de tous les mystères de la

⁵⁰ *Ibid.*, tome I, p.274.

⁵¹ *Id.*

⁵² *Id.*

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Ibid.*, tome II, p.211.

⁵⁶ *Ibid.*, tome I, p.30.

foi, « mystères qui, au premier coup d'œil, effraient l'imagination bien plus que la raison⁵⁷ ». Selon Gérard, la raison et l'imagination peuvent toutes deux être utilisées dans la recherche de la vérité, mais avec des résultats tout à fait opposés : la raison mène au savoir, l'imagination à l'ignorance et à l'erreur. La critique de l'imagination est en ce sens un appel à la raison, auquel renvoie le titre de l'œuvre, *Les égarements de la raison* : la raison « égarée », c'est celle qui s'efface devant la force de l'imagination.

L'opposition de l'imagination et de la raison n'est pas située par Gérard uniquement sur le plan cognitif, puisqu'elle a des implications morales déterminantes. En effet, ce premier antagonisme se double d'un second, opposant vice et vertu, la vertu étant associée à la raison tandis que le vice découle de l'imagination. Si les vices se répandent si facilement, c'est en premier lieu à cause du pouvoir persuasif de l'imagination sur les hommes : « Tu en conviendras sans peine, l'homme est en général bien moins frappé des charmes extérieurs de la vertu que des avantages apparents du vice. Ceux-ci parlent à l'imagination; ceux-là n'ont presque pas de prise sur eux et ne parlent qu'à la raison⁵⁸ ». C'est à cause du caractère séduisant des vices, qui « nous sollicitent et nous offrent les plaisirs du moment⁵⁹ », que l'imagination tend à pencher vers eux. Les vertus ne peuvent quant à elles toucher que l'esprit rationnel car elles « se font beaucoup plus sentir par les conséquences et par les suites⁶⁰ ». La morale révélée par Jésus-Christ est aussi du côté de la raison et échappe à la compréhension de l'imagination : « elle effraie les sens, elle étonne l'imagination; et, cependant, depuis la pente de l'homme au péché, elle est fondée en raison⁶¹ ». Dans son *Traité du bonheur*, publié à la suite du *Comte de Valmont*, Gérard précise sa pensée sur les dangers de l'imagination en la rendant responsable des pires erreurs, en particulier l'athéisme :

les esprits peu éclairés que l'imagination domine, ne voyant pas l'éternité qui ne se découvre que par la raison, et non par les sens, ne croient pas qu'elle puisse exister. C'est à ce genre d'illusion que se laissent aller ceux-mêmes qui se piquent le plus de force d'esprit : ils ne voient que la nature, parce que Dieu ne nous est

⁵⁷ *Ibid.*, tome II, p.127.

⁵⁸ *Ibid.*, tome I, p.345.

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Ibid.*, tome I, p.346.

⁶¹ *Ibid.*, tome III, p.102.

visible ici-bas que par ses ouvrages; et la nature [...] devient leur unique divinité; ou plutôt il n'est point de Dieu pour eux⁶².

C'est dire que la lutte contre l'imagination est à la source même du combat contre l'impiété et « l'esprit philosophique » que livre Gérard.

Les positions de Gérard sur l'imagination renvoient directement à la question du roman. Ce dernier est condamnable parce qu'il repose sur l'exploitation de l'imagination du lectorat et que cette imagination est un obstacle à l'atteinte des vérités les plus importantes, qu'elle conduit au vice et qu'elle est directement responsable de l'athéisme. Pourtant, c'est par le roman que Gérard développe ses idées, c'est en exploitant cette forme littéraire qu'il tente de contrecarrer son influence. Y aurait-il donc un roman – et une imagination – qu'il serait légitime d'employer ? Pascal lui-même semble pencher vers cette option lorsqu'il indique que l'imagination est « d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours ». C'est également la position de Descartes, dont la philosophie rationaliste ménage une place légitime à l'imagination comme outil de connaissance.

On imagine mal Descartes en défenseur de l'imagination, puisque le rationalisme présenté dans ses ouvrages a souvent été un fondement pour les détracteurs de l'imagination, de Pascal à Malebranche⁶³. Pourtant, le père du rationalisme « a cherché à montrer quel était l'apport spécifique de l'imagination, son rôle dans la connaissance, plutôt que de la considérer comme un obstacle dans la recherche de la vérité⁶⁴ ». L'imagination dans les *Méditations métaphysiques* exerce une fonction jusque dans le domaine rationnel par excellence de la géométrie, puisque c'est par elle que l'esprit peut se représenter les figures géométriques⁶⁵. Le travail de l'imagination est différent et complémentaire de celui de l'entendement – qui permet de concevoir les figures d'une manière uniquement conceptuelle – et contribue ainsi à la connaissance, à la recherche de la vérité. L'imagination peut également rapprocher certains objets en les rendant présents à l'esprit. Pierre Guenancia affirme que, pour Descartes, l'attention portée à des objets de contentement par le travail de l'imagination est l'activité de l'esprit la plus à même d'apporter le bonheur dans des temps difficiles. Le but est de

⁶² *Ibid.*, tome VI, p.188.

⁶³ Pierre Guenancia, « La critique cartésienne des critiques de l'imagination », dans Cynthia Fleury (coordonné par), *Imagination, imaginaire, imaginal*, PUF, coll. « Débats philosophiques », 2006, p.50.

⁶⁴ *Ibid.*, p.55.

⁶⁵ *Ibid.*, p.95.

« [l]ibérer l'esprit des objets captateurs d'attention, lourds, trop lourds plutôt que de chercher à s'occuper à tout prix⁶⁶ ». En tant que médiatrice entre les sens et l'esprit, l'imagination a le pouvoir de proposer à l'entendement des objets qui n'existent pas; ce faisant elle peut aussi influencer la perception de la réalité de celui qui la guide et déterminer son bonheur. Gérard souligne aussi toute l'étendue de ce pouvoir : « ce qui fait presque toujours les joies et les misères de la vie, c'est l'imagination; et ce qui devient ainsi entre les mains du sage le principe secret de sa félicité, c'est le soin qu'il prend à la régler⁶⁷ ».

Cette imagination qu'il est possible de contrôler s'oppose à l'imagination pascalienne étendant sa domination sur le monde. Avant Gérard, Descartes insiste sur le fait que l'utilisation thérapeutique de l'imagination, « diversion plus que divertissement⁶⁸ », est dirigée par la volonté. L'imagination est pensée comme une faculté active que le sujet peut diriger, si bien que dans la philosophie cartésienne, « nul acte de l'esprit n'est plus libre que celui de l'imagination, puisqu'il dépend de son effort de rendre présent l'objet de pensée⁶⁹ ». Acte de liberté de l'esprit, « l'imagination est une fonction de l'esprit et non une puissance de l'âme⁷⁰ ». Non seulement n'est-elle pas « ennemie de la raison », mais elle peut même être dirigée par celle-ci pour jouer un rôle épistémologique légitime, complémentaire à celui de l'entendement. Pour Descartes, l'imagination est un outil nécessaire à la recherche de la vérité et du bonheur.

La conception cartésienne de l'imagination ouvre la voie à sa récupération édifiante. Dès lors que l'on admet la légitimité épistémologique de l'imagination conçue non plus comme puissance mais bien comme faculté de l'esprit, elle peut jouer un rôle majeur dans l'élaboration d'une philosophie de vie, d'une éthique et d'une morale. C'est déjà le rôle qu'elle jouait chez Montaigne. Davantage que dans le chapitre XXI du premier livre des *Essais*, « De la force de l'imagination » (qui présente à travers une liste d'anecdotes humoristiques et scabreuses les effets physiques de l'imagination), c'est dans le chapitre précédent que Montaigne montre comment l'imagination peut régler notre vie. Cet essai,

⁶⁶ *Ibid.*, p.66.

⁶⁷ Philippe-Louis Gérard, *Le comte de Valmont, op. cit.*, tome I, p.208.

⁶⁸ Pierre Guenancia, « La critique cartésienne des critiques de l'imagination », *loc. cit.*, p.66.

⁶⁹ *Ibid.*, p.62.

⁷⁰ *Ibid.*, p.73.

intitulé « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », est d'une importance remarquable dans la philosophie de Montaigne, puisqu'il y présente rien de moins que sa conception du rapport à la mort, dans la tradition stoïcienne qui marque les livres I et II des *Essais*. Il affirme que la mort étant l'aboutissement certain de la vie, tous nos efforts doivent tendre à nous y préparer. Or, c'est par un usage dirigé de l'imagination que Montaigne se prémunit contre cet ennemi : « Et pour commencer à lui ôter son plus grand avantage contre nous, prenons voie toute contraire à la commune, ôtons-lui l'étrangeté, pratiquons-le, accoutumons-le, n'ayons rien si souvent en la tête que la mort : à tous instants représentons-la à notre imagination⁷¹ ». En s'entretenant toujours « des imaginations de la mort⁷² », Montaigne cherche à redéfinir son rapport à la mort et à la redécouvrir au-delà des émotions qui lui sont associées par le monde. C'est parce que l'imagination est nourrie de certaines images de la mort qu'elle nous semble horrible : « Je crois à la vérité que ce sont ces mines et appareils effroyables, de quoi nous l'entourons, qui nous font plus de peur qu'elle⁷³ ». Si l'imagination est à la source des maux causés par la mort, c'est l'imagination seule qui peut nous en délivrer. Puisqu'elle nous masque la vérité, « Il faut ôter le masque aussi bien des choses que des personnes : ôté qu'il sera, nous ne trouverons au-dessous, que cette même mort, qu'un valet ou simple chambrière passèrent dernièrement sans peur⁷⁴ ». « Ôter le masque » ne veut pas dire écarter l'imagination, passage obligé des sens à l'esprit. L'image terrible du mourant « assiégé de médecins et de prêchers⁷⁵ » ne peut être supplantée que par une autre image, celle du simple domestique emporté naturellement dans la solitude. Comme le dit Pierre Guenancia à propos de Descartes : « on ne remplace pas des représentations [de l'imagination] par des vérités, mais par d'autres représentations⁷⁶ ».

L'idée d'utiliser l'imagination pour lutter contre ses dérèglements mêmes est le fondement de « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », et se trouve dans de nombreux textes de philosophes stoïciens, de Zénon à Marc Aurèle⁷⁷. Cette idée est également, par

⁷¹ Michel de Montaigne, *Essais I*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009, p.228.

⁷² *Ibid.*, p.229.

⁷³ *Ibid.*, p.240.

⁷⁴ *Ibid.*, p.241.

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ Pierre Guenancia, « La critique cartésienne des critiques de l'imagination », *loc. cit.*, p.64.

⁷⁷ John D. Lyons, *Before imagination, op. cit.*, p.5.

analogie, celle qui guide le roman édifiant, lequel veut substituer au roman corrompé un roman vertueux. Jean-Pierre Camus déclare sans détour que son « dessein est d'amuser des gens de séjour, et les divertir insensiblement d'une lecture pernicieuse à une plus utile, versant le bien dans leurs âmes avec les mêmes agencements et les mêmes attraits dont se servent les mauvais livres, qui insinuent le mal⁷⁸ ». L'analogie entre l'utilisation du roman chez Camus et celle de l'imagination chez Montaigne repose sur une vision essentiellement utilitariste, qui au lieu de stigmatiser l'imagination comme faculté ou le roman comme forme, les envisage en tant qu'outils. Ce n'est donc pas l'imagination ou le roman en tant que tels qui sont condamnables, mais l'investissement qui en est fait. Les « mêmes agencements et les mêmes attraits » peuvent avoir des effets opposés et porter au vice aussi bien qu'à la vertu, montrant ainsi la malléabilité axiologique de procédés qui peuvent être mobilisés pour toutes les causes.

Lorsque nous affirmons que l'imagination (comme le roman) est malléable sur le plan axiologique, nous ne voulons pas dire pour autant qu'elle est neutre. Au contraire, nous voulons justement souligner sa participation à la qualification axiologique des objets, événements et phénomènes. Pour reprendre les termes de Pascal, c'est l'imagination seule qui « peut mettre le prix aux choses ». Si elle est source d'erreur lorsque prix et choses ne concordent pas, elle peut aussi permettre d'accéder à la vérité en restituant la juste valeur. Faire de l'imagination la faculté qui détermine la valeur, c'est forcément lui donner un rôle axiologique prédominant, c'est en faire une faculté centrale dans l'évaluation morale et éthique du monde. Il n'est donc pas surprenant de la trouver utilisée à des fins religieuses, notamment chez François de Sales, qui à la suite d'Ignace de Loyola en fait un des piliers de la dévotion. L'imagination n'est pas chez lui qu'une capacité négative qu'il s'agit de limiter; il s'agit d'une véritable voie d'accès à la dévotion mondaine qu'il présente dans *l'Introduction à la vie dévote*, « a guide to spiritual self-improvement that calls upon the reader to develop her or his "inner life" through regular, structured use of imagination⁷⁹ ». Dans *François de Sales : une poétique de l'imaginaire*, Philippe Legros souligne l'importance des représentations

⁷⁸ Sylvie Robic-de-Baecque, *Le salut par l'excès*, op. cit., p.120.

⁷⁹ John D. Lyons, *Before imagination*, op. cit., p.61.

visuelles dans la dévotion salésienne et le « rôle primordial⁸⁰ » que joue l'imagination dans le rapport du fidèle avec Dieu, en particulier dans l'extase⁸¹. L'évêque de Genève encourage l'utilisation de l'imagination comme outil de repentir (revisiter nos péchés et les méditer) et comme partie intégrante de la prière. Lorsque, dans la septième méditation de la première partie de l'*Introduction à la vie dévote*, François de Sales indique les préparations pour cette méditation qui porte sur l'enfer, il a bien soin de souligner : « Imaginez-vous une ville ténébreuse, toute brûlante de souffre et de poix puante, pleine de citoyens qui n'en peuvent sortir⁸² ». De même, la méditation suivante, qui porte sur le paradis, débute par cette injonction : « Considérez une belle nuit bien sereine, et pensez combien il fait bon voir le ciel avec cette multitude et cette variété d'étoiles⁸³ ». Le vocabulaire sensuel utilisé montre bien que c'est avant tout à un exercice d'imagination que l'apprentie dévote est convoquée. Les métaphores utilisées par François de Sales dans la prière sont également évocatrices de l'importance accordée au « mode de pensée orienté par les sens » (« sense-oriented way of thinking ») qui caractérise l'imagination selon Lyons. Il engage Philothée, l'interlocutrice fictive à qui s'adresse l'ouvrage, à prier en transposant dans l'univers spirituel le vocabulaire des sens : « soyez attentive et ouvrez les oreilles de votre cœur pour ouïr en esprit la parole de votre absolution⁸⁴ ». L'imagination est de cette façon utilisée pour la construction d'un véritable sanctuaire mental à l'abri des tentations mondaines, qui permet au lecteur de réaliser la démarche que lui propose François de Sales : assurer son salut dans le monde. L'imagination ainsi employée permet de contrôler les tentations (notamment sexuelles), mais elle doit être fermement guidée. Les prières et exercices contenus dans l'*Introduction* sont fortement directifs, décrivant précisément au lecteur les images qu'il doit appeler à son esprit. Dans la lignée des stoïciens, mais dans une perspective religieuse, François de Sales insiste sur le contrôle que l'on doit exercer sur son imagination et sur l'utilité de cette dernière dans la démarche de perfectionnement personnel. En composant un ouvrage destiné à être lu

⁸⁰ Philippe Legros, *François de Sales : une poétique de l'imaginaire. Étude des représentations visuelles dans l'Introduction à la vie dévote et le Traité de l'amour de Dieu*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2004, p.33.

⁸¹ *Id.*

⁸² François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, texte intégral révisé et présenté par Étienne-Marie Lajeunie, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Livre de vie », 1962, p.47.

⁸³ *Ibid.*, p.48.

⁸⁴ *Ibid.*, p.59.

directement par les fidèles au lieu d'un manuel de direction à l'usage des ecclésiastiques, François de Sales remet entre les mains du lecteur les moyens d'assurer son propre salut. Cependant, il met également en place une véritable relation de direction spirituelle qui vise à assurer le respect des pratiques de dévotion prônées dans l'ouvrage, à travers la structure énonciative entre le narrateur, qui guide la pratique spirituelle, et Philothée, qui aspire à la parfaite dévotion.

Le contrôle de l'imagination du lecteur par des procédés discursifs sous-jacents à *l'Introduction à la vie dévote* est également présent dans *Télémaque*, à tel point que l'œuvre de Fénelon revêt un caractère prototypique et nous servira à illustrer la position du roman édifiant face à l'imagination. Comme l'évêque de Genève, l'archevêque de Cambrai présente l'imagination comme une faculté extrêmement puissante, mais non déterminée axiologiquement, en ce sens qu'elle peut aussi bien développer les vertus que les vices. Il s'agit donc de la réguler, sous la supervision d'un directeur chevronné ou d'un pédagogue attentionné, afin d'éduquer le lecteur, de lui transmettre un savoir et de développer chez lui les vertus chrétiennes. Le résultat est une œuvre qui exploite sans cesse les ressources de l'imagination dans une fiction où abondent les descriptions et les hypotyposes les plus aptes à émerveiller et à stimuler le sens de l'imaginaire, mais dans laquelle l'imagination est thématiquement présentée comme une faculté dangereuse, qui doit être soumise à l'âme et ne jamais la dominer⁸⁵. Le danger que représente l'imagination est justement de nature axiologique : elle peut fausser les jugements moraux et donner de la valeur à ce qui n'en devrait pas avoir. Ainsi Arcésius, l'arrière-grand-père de Télémaque, le met en garde contre « l'argent et toutes les richesses artificielles, qui ne sont richesses qu'en imagination, qui tentent les hommes de chercher des plaisirs dangereux et qui les détournent du travail, où ils trouveraient tous les biens réels, avec des mœurs pures, dans une pleine liberté⁸⁶ ». Les « richesses en imagination », aussi qualifiées de « fausses richesses », sont celles dont la valeur ne repose que sur un vice de l'esprit qui leur attribue, par l'abus d'une imagination mal guidée, des qualités qui n'existent qu'en apparence. Elles s'opposent aux « biens réels » que sont le travail, la vertu et la liberté.

⁸⁵ John D. Lyons, *Before imagination, op. cit.*, p.190.

⁸⁶ Fénelon, *Les aventures de Télémaque*, édition de Jeanne-Lydie Goré, Paris, Éditions Dunod, coll. « Classiques Garnier », 1994, p.472.

L'imagination est également au cœur d'un des passages les plus forts du roman sur la puissance de Dieu :

Ensuite [Hasaël] s'entretenait avec Mentor de cette première puissance qui a formé le ciel et la terre, de cette lumière simple, infinie et immuable, qui se donne à tous sans se partager; de cette vérité souveraine et universelle qui éclaire tous les esprits, comme le soleil éclaire tous les corps. « Celui - ajoutait-il - qui n'a jamais vu cette lumière pure est aveugle comme un aveugle-né; il passe sa vie dans une profonde nuit, comme les peuples que le soleil n'éclaire point pendant plusieurs mois de l'année; il croit être sage, et il est insensé; il croit tout voir, et il ne voit rien; il meurt n'ayant jamais rien vu; tout au plus il aperçoit de sombres et fausses lueurs, de vaines ombres, des fantômes qui n'ont rien de réel. Ainsi sont tous les hommes entraînés par le plaisir des sens et par le charme de l'imagination. Il n'y a point sur la terre de véritables hommes, excepté ceux qui consultent, qui aiment, qui suivent cette raison éternelle: c'est elle qui nous inspire quand nous pensons bien, c'est elle qui nous reprend quand nous pensons mal. Nous ne tenons pas moins d'elle la raison que la vie. Elle est comme un grand océan de lumière: nos esprits sont comme de petits ruisseaux qui en sortent et qui y retournent pour s'y perdre⁸⁷.

L'imagination décrite ici est bien cette faculté classique qui assure le lien entre les sens et l'esprit, comme le montre la juxtaposition du « plaisir des sens » et du « charme de l'imagination ». La dérive de l'imagination, qui consiste à ne pas connaître la « première puissance qui a formé le ciel et la terre », se traduit encore en des termes opposant vérité et fausseté. Le « soleil » et la « vérité souveraine et universelle » que connaissent les « véritables hommes » qui seuls « [pensent] bien » s'opposent à la « profonde nuit », aux « fausses lueurs » et aux « fantômes qui n'ont rien de réel » de ceux qui « [pensent] mal ». Cette condamnation de l'imagination n'a en soi rien de très original, rappelant la fameuse « maîtresse d'erreur » pascalienne. Cependant, sa formulation montre qu'une telle condamnation ne saurait être absolue et univoque, puisqu'elle se fait par les ressorts de l'imagination. L'opposition de la vérité et de l'erreur est rendue par la métaphore de la lumière et de la nuit; cette métaphore est elle-même filée dans le registre de la vue, aboutissant à une définition du sujet ignorant comme aveugle : « celui qui n'a jamais vu cette lumière pure est aveugle comme un aveugle-né ». La compréhension de cette métaphore repose sur une opération très précise de l'imagination, consistant à modifier le rapport des sens à l'esprit. Fénelon invite son lecteur à procéder à une disjonction imaginaire de la vue et de l'esprit afin

⁸⁷ *Ibid.*, p.190. Hasaël est un personnage de philosophe vertueux.

de lui faire réaliser le handicap que représente la non-connaissance de Dieu. En même temps, il insiste sur l'importance d'une saine imagination. Car celui qui ne voit pas la lumière, c'est-à-dire celui dont les sens ne peuvent communiquer avec l'esprit par le truchement de l'imagination, ne peut accéder à la vérité. La position qu'adopte Fénelon en regard de l'imagination se développe ainsi sur deux plans. D'abord, il dénonce explicitement l'imagination, conçue comme faussant l'appréciation du monde et substituant aux vraies valeurs de fausses richesses. Il s'agit donc, pour le roman édifiant, de guérir l'imagination de ses lecteurs afin qu'ils puissent voir la lumière de la vérité. Cette guérison (c'est le deuxième volet de la position fénelonienne) ne peut cependant s'opérer que par l'imagination, mise cette fois au service de la piété. Il s'agit là d'une utilisation avant tout d'ordre rhétorique : Fénelon mobilise le pouvoir de persuasion de l'imagination – dénoncé par Pascal et Gérard – dans un but édifiant. En soumettant la faculté imaginante aux impératifs moraux de la religion, le roman édifiant tente de la soustraire aux principales accusations qui pèsent sur elle : propager le faux, le vice et les passions. Mais pour ce faire, il doit lui-même se poser comme porteur de la vérité et de la moralité.

Vraisemblance, vérité et moralité

L'imagination a une implication cognitive positive ou négative, selon qu'elle est considérée comme une puissance (c'est la définition pascalienne) ou une faculté (c'est la définition plus nuancée de Descartes, Montaigne, François de Sales et Fénelon). En tant que puissance, elle ne peut conduire qu'aux errements, en particulier dans le domaine romanesque. En tant que faculté, elle rend possible dans le roman la construction d'un discours philosophique, éthique, politique ou religieux, à condition d'être encadrée par un dispositif qui, à la manière de la raison chez Descartes ou de la piété chez François de Sales, guide l'imagination et la garde contre ses excès. Dans la fiction narrative, ce dispositif est fourni par un concept critique central de la poétique romanesque de l'Ancien Régime : la vraisemblance. La vraisemblance est d'autant plus importante pour comprendre la place de l'imagination dans la fiction édifiante qu'elle intervient aussi bien en amont qu'en aval. En amont, c'est elle qui justifie et légitime le recours à l'imagination. En aval, c'est elle qui permet de transformer la

fiction – dont sa part imaginaire – en un discours de vérité morale. Nous ne pouvons donc clore ce chapitre sur les assises théoriques du roman édifiant sans un détour par l'idée de vraisemblable dans le roman. Notre but n'est pas de rendre compte de cette idée dans toutes ses nuances et ses complexités; les nombreuses et très riches études parues sur cette question durant les dernières années montrent que non seulement cette tâche excéderait de beaucoup les cadres de ce chapitre, mais qu'en plus elle a déjà été menée par d'autres, et de brillante façon⁸⁸. Nous nous contenterons donc de nous référer à ces travaux dans le but de souligner comment imagination, vraisemblance et moralité s'articulent et convergent pour donner naissance au roman édifiant.

Nous avons vu que l'imagination nourrit la fiction puisqu'elle est la faculté qui rend présents à l'esprit des objets inexistants. Le recours à l'imagination est d'autant plus important dans le cadre d'une poétique romanesque caractérisée par le vraisemblable. En effet, Aristote distingue deux modes de représentation, le premier selon « ce qui a eu lieu réellement », le deuxième selon « ce qui pourrait avoir eu lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire⁸⁹ ». Camille Esmein-Sarrazin souligne la « dualité conceptuelle » sous-jacente à cette distinction : « on peut peindre soit à l'identique, soit selon l'idée⁹⁰ ». La peinture selon l'idée, qui est la tâche du poète et sera celle du romancier, implique un traitement de l'événement à l'opposé du travail de l'historien. Alors que celui-ci doit retracer le « vrai », donc la singularité de l'événement, le poète doit au contraire en faire ressortir l'universalité⁹¹. Cette universalité est le résultat de l'imitation aristotélicienne du singulier qui permet à la copie de « surpasser le modèle⁹² » grâce à la nécessaire médiation de l'imagination. Car c'est cette faculté seule qui permet d'interpréter, de combiner et de réorganiser les données

⁸⁸ Soulignons en particulier les études récentes de Camille Esmein-Sarrazin, *L'essor du roman, op. cit.*; Anne Duprat, *Vraisemblances : poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la littérature générale et comparée », 2009; Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2011.

⁸⁹ Aristote, *Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2002, p.33.

⁹⁰ Camille Esmein-Sarrazin, *L'essor du roman, op. cit.*, p.285.

⁹¹ Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle, op. cit.*, p.107. Cela n'empêche cependant pas l'histoire d'avoir des prétentions morales, seulement ces dernières sont basées sur l'interprétation des faits avérés (donc « vrais ») tandis que, comme nous allons le voir, la portée morale des ouvrages de fiction repose sur une vision idéalisée du réel, grâce au recours à la vraisemblance.

⁹² *Ibid.*, p.105

sensorielles pour proposer une vision du monde qui, dans le cas de la poétique de la vraisemblance, vise à l'universalité. Ainsi, par la distinction conceptuelle qu'implique la vraisemblance aristotélicienne, l'imagination se trouve à l'origine même du travail du poète.

Les abus de l'imagination ont cependant nourri les critiques adressées au roman, en particulier celles qui concernent son irréalisme. On sait que le grand roman du premier XVII^e siècle est caractérisé par des ressorts narratifs rapidement dénoncés comme artificiels. Camille Esmein-Sarrazin résume les attaques esthétiques auxquelles est confronté le roman à cette époque : « Le principal point sur lequel porte la critique est le caractère topique des aventures qui reviennent d'un ouvrage à l'autre, mais également leur invraisemblance »; « narrations étendues et non justifiées par le contexte ou la présence d'interlocuteurs, reconnaissance miraculeuse : les principaux procédés éprouvés sont dénoncés comme facilités narratives⁹³ ». Cette veine critique traverse tout le XVII^e pour se poursuivre au XVIII^e siècle, comme le souligne Georges May, en précisant que les critiques esthétiques du roman dénoncent « leur grossière invraisemblance, l'impossibilité physique et morale de leurs aventures, leur parti pris d'idéalisme outrancier, voire d'irréalisme, sans oublier leur jargon ridicule ou incompréhensible⁹⁴ ». Idéalisme, irréalisme, impossibilité, manque de justification interne des situations : toutes ces critiques pointent vers l'utilisation abusive d'une imagination en décalage complet par rapport à la réalité. Dès lors, elle perd son efficacité, car si l'imagination a la faculté de recevoir, d'interpréter, de combiner et de créer des perceptions sensorielles, encore faut-il qu'elle le fasse de façon persuasive; et pour persuader, elle doit être en prise avec le monde du lecteur. Voilà où intervient la vraisemblance, laquelle vise explicitement à assurer le lien entre le monde de l'œuvre et celui de sa réception : « les critiques et les romanciers présentent la vraisemblance comme étant liée à une nécessité interne de l'œuvre, cette dernière devant être respectée afin que le lecteur puisse croire à la fiction proposée⁹⁵ ». La vraisemblance est certes interne à l'œuvre, puisqu'elle est le produit d'un ensemble de règles poétiques que l'écrivain doit respecter⁹⁶, mais elle concerne directement le rapport (au moins partiellement externe) qu'elle établit avec le lecteur, complexifiant ainsi la notion de

⁹³ *Ibid.*, p.106

⁹⁴ Georges May, *Le dilemme du roman au 18^e siècle*, *op. cit.*, p.20.

⁹⁵ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, *op. cit.*, p.247.

⁹⁶ Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p.114.

critère interne en l'ouvrant à un au-delà du texte. Elle est dans ce sens une vraisemblance « sociale [...], régissant l'accord entre l'œuvre d'art et le public⁹⁷ ». Pour Chapelain, par exemple, la liaison essentielle entre le monde de l'œuvre et celui du public est créée par le vraisemblable. Il « prolonge, comme le faisait le Tasse, dans l'ordre des choses humaines, les conséquences de cette saisie de l'universel par la poésie [qu'implique la vraisemblance], qui ne s'exerce au départ que dans l'ordre du discours⁹⁸ ». La vraisemblance devient au XVII^e siècle une véritable condition de croyance pour le lecteur⁹⁹ et, à ce titre, elle acquiert une importance capitale dans le roman. Le grand changement du roman, qui délaisse les modèles pastoral, héroïque, galant de la première moitié du XVII^e siècle au profit des « histoires », entraîne un nouvel idéal romanesque¹⁰⁰. Ce dernier repose sur la simplification du récit, la condensation dramatique, la précision des lieux, des temps, etc. Ces changements produisent des effets nouveaux de vraisemblance, alors que le roman tirait autrefois sa valeur de la perception de ses artifices¹⁰¹. Ce changement est également perceptible dans les écrits théoriques sur le roman qui accordent une place croissante à la vraisemblance. L'analyse que propose Anne Duprat de la théorisation de Huet aboutit ainsi à la convergence totale du roman et de la vraisemblance : « le roman, autrefois genre de toutes les extravagances, est bien défini par son lien au vraisemblable¹⁰² ». C'est donc non sans raison que nous pouvons nous ranger à la position de Michel Fournier, qui considère la vraisemblance comme un des critères constitutifs de la poétique romanesque dès le XVII^e siècle.

Le roman soigne sa vraisemblance alors que les genres non-fictifs (comme l'histoire) recourent au langage poétique, entraînant un renversement du rapport au réel dans les genres littéraires, si bien que « l'impression de vérité [devient] l'apanage de la fiction¹⁰³ ». Le roman s'attache donc à deux domaines où cette impression de vérité fonctionne : l'histoire et les mœurs. L'histoire, c'est la fable, le *plot* anglo-saxon, les faits relatés qui doivent donner

⁹⁷ *Ibid.*, p.95.

⁹⁸ Anne Duprat, *Vraisemblances*, *op. cit.*, p.314.

⁹⁹ « La vraisemblance assure la "créance" du poème, sans laquelle la poésie ne gagne pas l'esprit du public », Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p.86.

¹⁰⁰ Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730) : la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2002, p.57-58.

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² Anne Duprat, *Vraisemblances*, *op. cit.*, p.341.

¹⁰³ Jean-Paul Sermain, *Métafictions*, *op. cit.*, p.58.

l'impression non pas de leur réalité, mais de leur possibilité, de leur réalité potentielle. Nous entrons là dans le domaine du réalisme, que May identifie comme une des tendances les plus fortes qu'adopte le roman au XVIII^e siècle pour se soustraire aux accusations d'extravagance. Du même coup, le texte romanesque se pose comme un prolongement du monde du lecteur, position essentielle à l'entreprise d'édification qui repose sur une identification du lecteur au monde fictionnel qui lui est proposé. C'est la raison pour laquelle de nombreux romanciers édifiants prennent très tôt le parti du réalisme. Jean-Pierre Camus emprunte ainsi au discours des histoires tragiques en situant nombre de ses romans dans un cadre contemporain : ici Paris¹⁰⁴, là la Province¹⁰⁵.

Aussi fondamentale qu'elle soit, la vraisemblance de l'histoire n'est pourtant pas l'assise principale du dispositif édifiant. Ce dernier repose en effet davantage sur la vraisemblance morale qui soustrait le roman au domaine de la fiction pour le présenter comme porteur d'une vérité idéalisée. Il existe une distinction fondamentale entre vraisemblable doxal et vraisemblable axiologique¹⁰⁶. Le vraisemblable doxal a trait aux opinions communément admises dans la société ; c'est en son nom que les critiques condamnent les invraisemblances narratives de la première moitié du XVII^e siècle comme les valeurs idéalisées du roman héroïque. Le vraisemblable axiologique a plutôt trait aux valeurs véhiculées dans le roman, qui doivent être idéalisées. Ainsi, même lorsqu'il est situé dans un cadre « réaliste », le roman conserve une dimension idéalisante, en présentant des actions parfaitement morales, ce qui le distingue de l'histoire. Cette distinction essentielle ne peut reposer sur les poétiques respectives du récit de faits (vrai, histoire) et du récit de fables (vraisemblable, fiction)¹⁰⁷. Depuis le XVII^e siècle, en effet, l'histoire emprunte au discours poétique des procédés rhétoriques, et le discours romanesque récupère les effets de réel du discours historique (en particulier dans le paratexte). De plus, la critique des sources provoque un sentiment d'incertitude épistémologique face au discours historique, si bien que la frontière entre récit de fait et récit de fiction devient de plus en plus poreuse. C'est dans ce contexte de brouillage des frontières génériques que la fiction redéfinit son rapport à la vérité, en mettant de l'avant la

¹⁰⁴ Par exemple, *Marianne, ou l'innocente victime*, *op. cit.*

¹⁰⁵ Par exemple *Élise, ou l'innocence coupable. Histoire tragique de notre temps*, Paris, Claude Chapellet, 1621.

¹⁰⁶ Camille Esmein Sarrasin, *L'essor du roman*, *op. cit.*, p.288.

¹⁰⁷ Anne Duprat, *Vraisemblances*, *op. cit.*, p.327.

vraisemblance comme réponse au problème du faux dans la fiction¹⁰⁸. Dès lors, la fiction ne prétend pas au vrai référentiel, mais en faisant œuvre de morale, elle « compense son renoncement à la réalité des faits par une vocation toujours réaffirmée à découvrir le vrai au-delà du faux¹⁰⁹ ». Le roman ne tente plus d'échapper aux accusations de mensonge qui planent sur lui. Au contraire, il réclame sa nature fictionnelle qui lui ouvre la voie à la représentation d'un monde moral, dans lequel les vilains sont punis et les bons récompensés.

La portée de cet argument en faveur du roman moral dépasse de bien loin la seule idée de « l'utilité » du roman, abondamment utilisée pour le valoriser vis-à-vis de l'histoire. Le roman édifiant, fidèle au vraisemblable axiologique, n'est pas qu'utile; en tant que représentation littéraire de la morale chrétienne, il est aussi vrai qu'elle. Il y a là un passage conceptuel fondamental pour le roman, qui n'est plus simplement légitimé par l'efficace d'une parole promouvant les valeurs chrétiennes, mais par le rapport au monde qui s'y écrit et qui se revendique d'une vérité allégorique.

Tout d'abord conçu en fonction de son efficacité idéologique, de sa capacité à orienter les passions vers des fins légitimes, le roman est ensuite appréhendé en fonction de critères épistémologiques, comme discours véridique figuré. De parole affective, puis efficace, le roman devient, en étant pris en charge par ce dispositif, un discours de vérité¹¹⁰.

C'est par la revendication d'être un discours de vérité que le roman peut se présenter légitimement comme ayant une portée exemplaire. L'utilisation du roman comme exemple suppose une démarche littéraire particulière qui influence la poétique générale du genre et s'insère dans le processus de récupération culturelle du roman qui se met en place au XVII^e siècle. Ce processus d'encadrement de la pratique et de la lecture romanesque, qui fait l'objet du travail de Michel Fournier dans *Généalogie du roman*, prend de nombreuses formes. Nous nous arrêtons ici seulement sur la question du roman comme exemple, qui s'insère dans le courant plus large de récupération du roman par la culture rhétorique classique. On assiste alors à une « insistance sur la capacité des romans à transmettre des exemples¹¹¹ ». Le roman

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.351.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.328.

¹¹⁰ Miche Fournier, *Généalogie du roman*, *op. cit.*, p.180.

¹¹¹ *Ibid.*, p.165.

devient le vecteur d'un « contenu moral ou philosophique¹¹² », qui sert à en légitimer la pratique en donnant naissance à un nouveau paradigme de lecture, la lecture allégorique. Le discours critique sur le roman exemplaire se construit sur le modèle de la fable et de la parabole¹¹³, dont la lecture nécessite un acte d'interprétation : « En insistant sur la présence d'un savoir ou d'une morale dans le roman, le discours critique propose une certaine lecture, voire encadre l'expérience romanesque d'un commentaire où la philosophie et la morale sont effectivement présentes¹¹⁴ ». Il n'est pas étonnant de constater qu'un des théoriciens qui développent le plus cette conception de la lecture romanesque est également l'un des plus prolifiques auteurs de romans édifiants : Jean-Pierre Camus. Ce dernier se revendique explicitement de la parabole chrétienne pour justifier sa pratique romanesque¹¹⁵, fusionnant ainsi le roman à la tradition du récit exemplaire et lui conférant une légitimité sur deux plans : la moralité et la vérité. Tout en respectant la poétique doxale du roman, il se réfère au modèle de la parabole et de la lecture allégorique, qu'il utilise afin de reconsidérer la notion de fiction. Cette dernière ne s'oppose plus à la vérité, mais est au contraire le vecteur d'une vérité plus haute, la vérité morale. Camus explique que dans son œuvre « ce qui n'est pas historique est parabolique, si bien qu'il n'y a rien en tout le cours de mon œuvre qui ne soit vrai, soit en fait, soit en allégorie, ou moralité et dont on ne puisse tirer instruction¹¹⁶ ». Françoise Lavocat montre à quel point la distinction du fait et de la fiction s'avère problématique dans l'œuvre de Camus, laquelle puise à de nombreuses sources : événements contemporains, histoire ecclésiastique, histoire séculaire. L'amplification narrative qui relève de l'invention de l'auteur induit cependant un brouillage ontologique entre vérité et fiction qui met à mal les prétentions historiographiques de l'évêque : « Si la référence à la réalité est douteuse, que devient la différence entre fait et fiction?¹¹⁷ ». Le caractère « indiscernabl[e]¹¹⁸ » du fait et de la fiction dans plusieurs romans¹¹⁹ de Camus nous semble incompatible avec l'idée que

¹¹² *Ibid.*, p.181.

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p.182.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.181. Voir aussi Sylvie Robic-de-Baecque, *Le salut par l'excès, op. cit.*, p.137-145.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.184. Jean-Pierre Camus, *Agatonphile, ou les martyrs siciliens*, Paris, Claude Chapelet, 1620, p.852.

¹¹⁷ Françoise Lavocat, « Fait et fiction dans l'œuvre de Jean-Pierre Camus : la frontière introuvable », *XVII^e siècle*, 2011, n° 251, p.266.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.268.

¹¹⁹ Françoise Lavocat avance que l'insistance de Camus quant à la vérité de ses histoires, l'utilisation constante de ce terme et le dénigrement des romans par l'évêque font en sorte que « Parler des "romans" de Camus

« Camus conditionne la portée morale de l'œuvre par sa référence au réel, ce qui revient à rendre caduc l'ancien dispositif de l'allégorie¹²⁰ ». Certes, les histoires de Camus ne sont pas des allégories à proprement parler, mais réduire leur rapport à la vérité au seul rapport au réel nous semble restreindre la pensée de l'auteur. Lavocat avance ainsi que « la dichotomie entre le fait et la fiction, la viande et la sauce, la broderie et le tissu, la chair et le squelette, ne laisse aucune place à un troisième terme¹²¹ ». La nature parabolique des récits de Camus (que l'auteur expose dans l'extrait de l'« Éloge des histoires dévotes » cité plus haut) se réduit à une « relation métaphorique entre deux ordres de faits (réel et fictionnel)¹²² » ou à un « synonyme de fiction morale¹²³ ». Or, nous croyons que c'est justement ce concept de fiction morale qui constitue le troisième terme entre réel et factuel sur lequel repose la poétique camusienne. Car comme il l'écrit lui-même, ses histoires sont vraies soit par une référence au réel, soit par la transposition dissimulée d'une histoire réelle dans l'univers diégétique¹²⁴, soit par leur « moralité ». Par conséquent, les faits imaginés, qui ne sont pas réels et n'ont aucune valeur référentielle, n'impliquent plus que le roman ne soit que mensonge. Par leur valeur allégorique, que Camus prend soin d'associer à leur moralité, ils cessent d'être tout simplement faux. Le roman édifiant n'est donc pas une fiction, il est une vérité.

La conception d'une fiction rendue vraie par sa moralité résout le problème soulevé en ouverture de ce chapitre. La question de Jacques du Bosc, « quelle autorité peut avoir une histoire feinte? », trouve sa réponse dans la reconfiguration des catégories du vrai et du faux.

implique en tout cas un parti pris théorique totalement indifférent à l'intention de l'auteur » (*ibid.*, p.270). Il est vrai que Camus insiste souvent sur la vérité de ses récits (vérité qui n'est pas seulement de l'ordre de la référence au réel et qui par ailleurs n'est pas incompatible avec les nombreux épisodes qu'il avoue avoir inventés) et s'inspire de l'histoire (comme le fera également Madeleine de Scudéry dans *Artamène ou le grand Cyrus*, pour ne citer qu'un exemple). Cela n'empêche pas que ses œuvres soient très fortement marquées par la poétique romanesque baroque (qui se manifeste entre autres par les rebondissements, le début *in medias res*, les récits en tiroir et les longues descriptions qu'emploie Camus). Le projet de substitution des histoires dévotes aux romans qui se trouve à l'origine des récits camusiens implique lui aussi une proximité poétique et un désir de réformation du roman que l'on trouve également à l'œuvre chez Charles Sorel. Or, dira-t-on que *Francion* ou *Le berger extravagant* ne sont pas des romans ? Si considérer les œuvres narratives de Camus uniquement comme des romans au détriment de leur hybridité entraîne une méconnaissance de certaines de leurs particularités les plus intéressantes, leur refuser ce statut de roman comporte en retour le risque de négliger leur dimension narrative et topique.

¹²⁰ *Ibid.*, p.263.

¹²¹ *Ibid.*, p.266.

¹²² *Id.*

¹²³ *Id.*

¹²⁴ C'est le cas du récit de Phylargirippe dans *Agathonphile* (Jean-Pierre Camus, « Éloge des histoires dévotes », dans *Agathonphile*, *op. cit.*, p.854).

Car lorsque du Bosc demande « Quel besoin est-il de conformer notre vie sur celle que nous croyons imaginaire, et comment imiterons-nous des exemples que nous croyons faux?¹²⁵ », il pose une équivalence entre imagination, roman (ou fiction narrative) et fausseté. Cette équivalence n'est pas prise en compte dans les théories de l'exemple développées par Lyons et Suleiman, qui décrivent les fonctionnements des différents dispositifs exemplaires. Certes, l'encadrement des récits exemplaires par des interprétations, narrativisées dans le récit ou non, joue un rôle fondamental dans la transmission de la valeur cognitive de l'exemple et dans son identification en tant qu'exemple. Mais pour que l'exemple fonctionne pleinement, il doit créer chez le lecteur une forme d'identification qui met en place les conditions épistémologiques du relais de la moralité dans la vie. L'exemple le mieux interprété, le mieux encadré et le mieux intégré dans un corpus doctrinaire reste toujours vulnérable à la critique de du Bosc : « Qui est-ce qui voudra prendre pour règle de ces actions un contre-fait à plaisir? »

La réponse à cette question est amenée par les théories de la fiction du XVII^e siècle, qui rompent l'équivalence entre imagination, roman et faux qui sous-tend la position du religieux. Dès lors que l'imagination est définie non plus comme puissance, mais comme faculté ayant un rôle légitime dans la recherche de la vérité, il ne reste plus qu'à mettre au point un cadre assurant qu'elle joue ce rôle. Le roman fournit un tel cadre, avec la vraisemblance : vraisemblance doxique d'abord, qui établit la créance du lecteur en bannissant ce qui n'est pas communément admissible; mais surtout vraisemblance axiologique, qui positionne le roman comme discours de vérité légitime dès lors qu'il est basé sur des valeurs morales vraies et incontestables, comme la piété ou la charité. Les romans édifiants ne sont plus « crus faux » dès lors qu'ils font la promotion du « vrai », puisqu'ils relèvent d'une vérité morale universelle qui se fait jour sous les figures que sont les événements et les personnages du récit. Il s'agit de ce que Nathalie Kremer nomme « la conception ontologique de la vraisemblance », qui « vise à légitimer un ordre de l'apparence qui ne se réduit pas au

¹²⁵ *Ibid.*, p.16.

mensonge ou à l'erreur, mais qui transcende le vrai réel pour atteindre le vrai universel et moral¹²⁶ ».

Plusieurs modèles romanesques adoptent cette perspective, en particulier le roman héroïque du début du XVII^e siècle¹²⁷. Cependant, aucun ne le réalise aussi pleinement que le roman édifiant, qui se veut le porte-étendard des valeurs les plus idéales et les plus absolues : les valeurs religieuses. Une fois défini le cadre conceptuel dans lequel le roman édifiant s'insère afin de légitimer sa pratique, il s'agit maintenant de voir quels éléments de la fable sont mobilisés, ainsi que la manière dont ils sont investis afin de narrativiser les vérités idéales au fondement du projet édifiant.

¹²⁶ Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p.113. Il s'agit là de la conception aristotélicienne de la fiction, qui s'oppose à la conception néo-platonicienne, laquelle est une « condamnation irrémédiable de l'ordre de la semblance comme trompeuse, parce que détournant l'homme de la vérité » (p.115).

¹²⁷ Camille Esmein-Sarrazin, *L'essor du roman*, *op. cit.*, p.290.

Chapitre III : Monstres, vierges, concubines et martyres

Les romans édifiants enjambent les deux domaines du romanesque et du persuasif. Leur étude doit tenter de les saisir dans cette spécificité, en observant tout particulièrement les lieux du discours où se cristallisent des enjeux relevant autant de la dimension narrative que de l'aspect rhétorico-religieux. Dans cette perspective, nous avons choisi d'aborder une série de composantes topiques du récit édifiant. Ainsi, le chapitre IV abordera la représentation des lieux dans le roman édifiant et le chapitre V analysera les temporalités qu'il développe. Dans le présent chapitre, nous avons voulu nous concentrer sur les personnages du récit édifiant et la manière dont ils assument un rôle de premier plan, à la fois dans l'entreprise apologétique et dans l'intrigue narrative. Trois grandes figures sont présentes dans notre corpus : la (jeune) femme, l'apprenti et le mentor. Ces trois types de personnages permettent de rendre compte de la grande majorité de nos romans, à tel point que nous pouvons diviser notre corpus en deux : d'un côté, les romans qui mettent de l'avant le couple apprenti-mentor, dont les personnages principaux fonctionnent ensemble en créant une structure discursive pédagogique par laquelle se réalise l'édification ; d'un autre côté, les romans mettant en scène des jeunes femmes, vertueuses ou non. Le premier type de roman demande une approche énonciative et rhétorique, qui sera l'objet des chapitres VII et VIII, puisque l'édification s'y fait davantage par le discours que par le réinvestissement d'une topique largement disséminée dans le domaine romanesque. Dans le présent chapitre, comme dans ceux qui suivent, notre but est de faire une étude d'abord thématique, afin de rendre compte des phénomènes de récupération religieuse de la topique romanesque qui forment une des pierres d'assises des romans édifiants. C'est pourquoi, contrairement aux prochains chapitres qui analysent une série de lieux et de temporalités, nous avons choisi de nous concentrer ici sur une seule figure, celle de la femme, qui est au cœur du roman comme de la religion.

Nous ne proposerons pas ici une étude complète des rapports entre femmes et littérature à l'Âge classique, qui dépasserait largement le cadre du présent travail¹. Nous

¹ Sur le sujet de la femme et de la culture sous l'Ancien Régime, voir l'ouvrage magistral de Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2005 (coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 1993).

savons qu'elles jouent un rôle important dans la vie de lettres, qu'il s'agisse des « femmes cartésiennes² », des précieuses³, des salonnières⁴, ou des femmes écrivains et des intellectuelles⁵. Notre but n'est pas d'évaluer leur(s) place(s) dans la société ni leur(s) position(s) face aux différents discours savants, mais d'analyser les représentations de personnages féminins que proposent les romans édifiants. Ces représentations émergent avant tout de la conception religieuse de la femme, à partir de laquelle nos romans travaillent tous. Il nous faut donc poser quelques jalons pour tenter de définir les principales composantes qui définissent l'imaginaire religieux de la femme aux XVII^e et XVIII^e siècles. Nous ne prétendons pas offrir un panorama exhaustif des complexes rapports entre femme et religion à cette époque; nous nous contenterons de quelques rapides observations, qui épauleront ensuite nos analyses.

La Bible fait de la femme l'actrice principale du péché originel, celle qui s'est laissée séduire par le serpent, a désobéi aux commandements et a provoqué l'éviction de l'homme du paradis terrestre, puis son errance dans un monde de faim, de souffrances et de mort⁶. L'exégèse qui a été faite de ce récit

a revêtu dans la tradition chrétienne une importance considérable [...], parce qu'elle fournissait un argument magnifique pour justifier l'antiféminisme : d'abord elle faisait retomber principalement, pour ne pas dire uniquement, la responsabilité de la faute originelle sur la première femme; ensuite en un illogisme ahurissant, elle rendait les autres femmes solidaires de la première, et ce jusqu'à la fin des temps, en attribuant au sexe féminin dans son ensemble une radicale débilité, celle de la première femme⁷.

² Erica Harth, *Cartesian women: versions and subversions of rational discourse in the Old Regime*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, coll. « Reading women writing », 1992.

³ Voir Myriam Maître, *Les précieuses : naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1999.

⁴ Voir notamment Jean de Viguerie, *Filles des Lumières. Femmes et sociétés d'esprit à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Dominique Martin Morin, 2007; Anne E. Duggan, *Salonnières, furies, and fairies : the politics of gender and cultural change in absolutist France*, Newark, University of Delaware Press, 2005; Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*

⁵ Roland Bonnel et Catherine Rubinger, *Femmes savantes et femmes d'esprit : women intellectuals of the French eighteenth century*, New York, Peter Lang, coll. « Eighteenth Century French Intellectual History », 1994; Nancy K. Miller, *French dressing : women, men and Ancien Régime Fiction*, New York, Routledge, 1995; Colette Cazenobe, *Au malheur des dames : le roman féminin au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2006.

⁶ Genèse, 3 :1-19.

⁷ Jean-Marie Aubert, *La femme : antiféminisme et christianisme*, Paris, Cerf-Desclée, 1975, p.93.

Le récit biblique de la chute nous montre deux facettes de la femme : vulnérable face aux séductions « la femme est devenue elle-même tentatrice, c'est-à-dire intermédiaire entre le démon et l'homme⁸ ». Le discours religieux de l'Ancien Régime relaie cette image de la femme tentatrice, la considérant comme un complice de Satan, facilement séduite par lui, qui l'assiste dans la propagation du mal sur terre⁹ : « Ainsi, le sermon, moyen efficace de christianisation à partir du XIII^e siècle, a sans répit diffusé et tenté de faire pénétrer dans les mentalités la peur de la femme¹⁰ ». Le discours de la peur de la femme instrument du démon se double d'un argumentaire provenant des pères de l'Église. Les écrits de saint Paul, en particulier, fondent un discours résolument « antiféministe » au sein de l'Église catholique, qui « les commentera et en absolutisera nombre d'arguments exploités contre la liberté et finalement la dignité de la femme¹¹ ». La théologie de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle et les manuels d'instruction aux confesseurs insistent sur la nature démoniaque et tentatrice de la femme: « pour l'Église catholique d'alors, le prêtre est un être constamment en danger et son grand ennemi est la femme¹² ». Les discours littéraires, médicaux, et juridiques ne sont pas en reste, puisqu'ils relaient une abondante littérature misogyne dépeignant la femme comme un être dépensier, bavard, lubrique, trompeur, et considèrent même bienheureux le mari qui a perdu la sienne¹³. Le XVIII^e siècle demeure l'héritier de cette image de la femme : « Contrairement aux époques précédentes, le siècle des Lumières ne brûle pas les sorcières et ne perçoit pas la paillardise comme un premier pas vers l'accouplement avec le diable. La peur de la femme maléfique passe dans le subconscient. Néanmoins, elle persiste¹⁴ ».

⁸ *Ibid.*, p.94.

⁹ Jean Delumeau, *La peur en Occident : XIV-XVIII^e siècles, une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, p.335. Ce discours atteint son paroxysme dans les procès de sorcellerie, qui ont résulté dans la mort de plus de 100 000 femmes en Europe au cours des XVI^e et XVII^e siècles (Anne E. Duggan, *Salonnières, fairies, and furies, op. cit.*, p.33).

¹⁰ Jean Delumeau, *La peur en Occident, op. cit.*, p.414.

¹¹ Jean-Marie Aubert, *La femme, op. cit.*, p.45. La femme se voit notamment subordonnée à son époux dans le mariage et restreinte à des figures soit maternelles, soit virginales, soit marginalisées. Voir aussi Jean Delumeau, *La peur en Occident, op. cit.*, p.405.

¹² Jean Delumeau, *La peur en Occident, op. cit.*, p.423.

¹³ *Ibid.*, p.424-443.

¹⁴ Alexandre Stroev, « Les Amazones des Lumières », *Dix-Huitième siècle*, n° 36, 2004, p.29. Voir aussi du même auteur « La "gynécophobie" : les Lumières russes et françaises face à la femme », *Pinakothéké*, n° 13-14, 2002, p.112-119.

Cependant, la femme peut également atteindre à la perfection, comme le prouve la vie de nombreuses saintes. La Bible possède son lot de femmes héroïques : Deborah, Esther, Judith ou Marie-Madeleine, figure forte de la Contre-Réforme. Ainsi, la conception religieuse de la femme n'est pas que dénonciatrice, puisqu'à côté des représentations misogynes il existe des figures positives, montrant par-là l'ambivalence de la femme qui peut pencher vers le bien comme vers le mal¹⁵. La théorisation de la vertu, du sentiment et de la nature qu'opère le XVIII^e siècle témoigne de cette ambivalence : « Si la femme semble à première vue particulièrement disposée à la vertu de par son penchant naturel au sentiment, c'est ce même sentiment qui la fait pencher vers le vice¹⁶ ». Dès lors, la question féminine est, du point de vue religieux, une question d'éducation, puisque c'est en instruisant les femmes qu'on peut les tourner vers le bien : « Il est donc de l'intérêt de la société chrétienne comme de celui du mari que la femme soit instruite car [...] elle n'en sera que plus honnête¹⁷ ». L'éducation des femmes est par conséquent un sujet qui alimente les réflexions et mène à de nombreux écrits sur la question depuis la « Querelle des femmes » au XVI^e siècle¹⁸. Parmi ceux-ci, citons le traité *De l'éducation des filles* (1687) de Fénelon ainsi que *l'Introduction à la vie dévote* (1608) de François de Sales, écrit à l'intention d'un public féminin, représenté par la destinataire fictive du traité, « Philotée¹⁹ ». Puisqu'il s'agit de toucher les femmes et de leur inculquer le sens du devoir, quel meilleur véhicule que le roman? Le roman et la femme sont en effet intimement liés chez les détracteurs du genre romanesque, comme le montre Georges May dans le chapitre qu'il consacre à la question²⁰. Le discours contre le roman en fait le genre de prédilection des femmes : « le sexe faible est voué au genre faible²¹ ». Le goût des femmes pour l'écriture et la lecture de romans est considéré comme un fait avéré, découlant de

¹⁵ À ce titre, il faut noter que selon Jean-Marie Aubert, la restriction de la femme dans des rôles spécifiques (religieuse, mère, vierge) est également une forme d'idéalisation de la nature féminine « en une sorte de sublimation rendant indigne d'elle les tâches temporelles » et contribuant ainsi à sa marginalisation (Jean-Marie Aubert, *La femme, op. cit.*, p.109).

¹⁶ Rotraud Von Kulesa, « "Vertu" et "sensibilité" dans les romans de femmes », *Dix-Huitième siècle*, n° 36, 2004, p.211. Voir aussi Lieselotte Steinbrügge, *The moral sex : woman's nature in the French Enlightenment*, New York, Oxford University Press, 1995.

¹⁷ Dominique Godineau, *Les femmes dans la société française, 16^e-18^e*, Paris, Armand Collin, coll. « U. Histoire », 2003, p.124.

¹⁸ Voir Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime, op. cit.*

¹⁹ Sur la littérature de dévotion consacrée aux femmes, voir Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime, op. cit.*, p.393-487.

²⁰ Georges May, *Le dilemme du roman au 18^e siècle, op. cit.*, « Chapitre VIII. Féminisme et roman ».

²¹ *Ibid.*, p.234.

la faiblesse intellectuelle qu'on leur suppose²². À cela s'ajoute une composante morale : le sujet de prédilection des romans, l'amour²³, est aussi celui qui est le plus à même de corrompre les femmes. Le discours médical du XVIII^e siècle est à ce sujet révélateur, qui met l'accent sur les dangers de la lecture féminine, en particulier des romans. L'analyse que présente Alexandre Wenger dans son ouvrage *La fibre littéraire* montre que la lecture est considérée comme productrice d'effets pathologiques, en particulier chez la femme dont la « fibre [...] est plus grêle, plus fine et plus courte que celle des hommes²⁴ », résultant en une sensibilité plus vive et en une imagination plus facilement emportée par les ouvrages de fiction. La femme apparaît donc comme particulièrement vulnérable aux effets pernicioeux du roman, de par sa prédilection pour le genre et sa fragilité nerveuse. Mais le contraire est également vrai : le roman est la forme la plus efficace pour édifier les femmes, puisqu'il s'appuie sur leurs faiblesses afin de transmettre des enseignements de vertu, là où le roman mondain encourage au vice.

Le contexte discursif religieux dans lequel l'étude des personnages féminins du roman édifiant prend place est donc double. D'une part, la femme est largement dévalorisée, pour ne pas dire diabolisée, pour sa vulnérabilité et sa capacité de séduction. D'autre part, les femmes fortes, les vierges et les mères trouvent grâce aux yeux des penseurs chrétiens, puisqu'elles s'intègrent dans des rôles précis qui sont généralement des rôles de soumission²⁵. Nous verrons à présent comment les romans de notre corpus utilisent et travaillent ce contexte discursif pour créer des personnages féminins soit vertueux, soit vicieux, en tout cas résolument édifiants. Il serait à la fois irréalisable et infructueux de faire porter ce chapitre sur toute l'étendue du corpus, d'autant qu'il ne nous semble pas judicieux d'analyser sur le même

²² Au sujet des femmes lectrices, voir entre autres Jean Mainil, *Don Quichotte en jupons ou des effets surprenants de la lecture : essai d'interprétation de la lectrice romanesque au dix-huitième siècle*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2008 et Suellen Diaconoff, *Through the reading glass : women, books, and sex in the French Enlightenment*, Albany, State University of New York Press, 2005.

²³ Reprenant une expression de Jean Sgard, Laurence Vanoflen considère qu'au milieu du XVIII^e siècle, « le roman est par excellence le "roman de la femme" », indiquant par là l'importance thématique qu'il lui accorde, à côté du thème traditionnel de l'amour. Laurence Vanoflen, « Réécrire l'histoire de la femme. Un roman de Mme de Puisieux », *Dix-Huitième siècle*, n° 34, 2004, p.223.

²⁴ Alexandre Wenger, *La fibre littéraire : le discours médical sur la lecture au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », 2007, p.149.

²⁵ Voir Jean-Marie Aubert, *La femme, op. cit.*, p.92.

plan des personnages secondaires et des personnages principaux, qui se trouvent au cœur des romans. Ainsi, la question ne sera pas tant de déterminer quelle image de la femme le roman édifiant projette, que d'étudier les figures de femmes édifiantes de quelques romans qui leur accordent une importance particulière. Pour ce faire, nous avons choisi des œuvres dont le titre marque d'emblée l'intérêt porté à la femme. Nous nous assurons ainsi de limiter notre étude aux femmes qui jouent un rôle manifestement édifiant (même en tant que contre-exemples) et autour desquelles se développe la narration. Ces romans sont analysés chronologiquement, afin de saisir les diverses transformations de la femme édifiante au fil du temps et de montrer comment son évolution correspond, ou non, avec celle du roman. Nous tenterons de saisir cette évolution en portant une attention particulière à l'articulation de la femme et du mal mise en lumière par le récit biblique, à travers sa vulnérabilité et son pouvoir de propagation du mal. Ainsi, nous analyserons les menaces qui planent sur la femme, notamment sous la forme du *topos* des « épreuves de la vertu²⁶ ». Nous serons également attentif aux modes d'action de la femme édifiante sur le monde, à sa puissance (ou son impuissance).

Femmes édifiantes du XVII^e siècle

Floriane : de monstre à sainte

Le premier personnage emblématique de femme édifiante apparaît dans un roman du rouennais François Fouet, paru en 1601, *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort* (1601). L'auteur est à peu près inconnu : on sait seulement qu'outre ce roman, il a aussi publié *Les amours infortunées de Doris*²⁷ et *Les amours de Philinde*²⁸. Bien que ces deux autres ouvrages soient imprégnés d'un esprit chrétien, seul *Floriane* adopte une intention manifestement

²⁶ Stéphane Pujol, « Les "épreuves de la vertu": un *topos* romanesque, un débat esthétique et moral », dans Marc Escola (éd), *Morale et fiction aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Revue des sciences humaines (Lille), n° 254, 1999, 107-127.

²⁷ Paris, M. Guillemot, 1601.

²⁸ Paris, M. Guillemot, 1600.

édifiante en annonçant dès la préface qu'il s'agit d'une « histoire religieuse, et pie²⁹ », celle de la descente abrupte dans le vice et le péché d'une prostituée, suivie de sa violente rédemption.

Floriane est une jeune fille « autant douée de beauté qu'on pouvait désirer pour la rendre agréable : et semblait que la nature eut amoncelé dans ce corps tout ce qu'elle avait de plus rare, pour en former une perfection³⁰ ». Cette beauté provoque le désir de son père, bientôt en proie à « une humeur monstrueuse, inspirée du diable³¹ » qui le pousse à séduire sa fille pour assouvir son « infâme convoitise³² ». À partir de la nuit fatidique où se commet le crime, une passion incestueuse se noue entre les deux amants. Ils deviennent complices de la séquestration puis du meurtre de la mère de Floriane qui, ayant découvert la relation, veut les forcer à y mettre fin. Le crime a des résultats opposés chez la fille et le père : alors que ce dernier est pris de remords et veut réformer sa vie, le matricide confirme la plongée dans le vice de Floriane. Elle décide en effet d'assassiner ce père devenu gênant et de s'enfuir en bateau. Seule survivante d'une tempête, Floriane est rejetée sur une île déserte où vit un ermite. Les quelques jours qu'ils partagent revêtent un caractère proleptique, alors que l'héroïne nous est donnée à voir sous les vêtements qui seront les siens à la fin du roman : « voilà Floriane revêtue en ermite, mais qui gardait encore en dedans un esprit vagabond, et gâté, la voilà ceinte en pénitente, non pas encore sainte, et sanctifiée, mais bien impénitente³³ ». Après quelques hésitations, Floriane quitte l'île de l'ermite pour se rendre à Naples, préférant à la vie religieuse – qui l'a un moment tentée – la carrière de courtisane :

Quelque fois la douceur d'une solitaire vie, la faisait pencher vers cette opinion de charger la haire, & de changer de vie, & de jurer un éternel divorce avec le monde [...], mais soudain sa beauté, sa jeunesse & son naturel ennemi de la solitude, faisaient un contrepois qui l'emportait de l'autre part, & la poussaient à suivre ses fortunes, & à se jeter en proie à mille affections infâmes [...] elle résout en ses irrésolutions de regagner la terre ferme, afin de se perdre dans ses inconstances, & volages humeurs qui la portaient toujours à des actions étranges, & cruelles.³⁴

²⁹ François Fouet, *Floriane*, op. cit., p.7.

³⁰ *Ibid.*, p.10.

³¹ *Id.*

³² *Id.*

³³ *Ibid.*, p.31.

³⁴ *Ibid.*, p.37.

Par ces hésitations et « irrésolutions », Fouet indique la présence chez l'héroïne d'un esprit de religion et de pénitence, qui annonce la deuxième partie du roman. Si Floriane est « non pas encore sainte », c'est qu'elle est dominée par les instruments du vice que sont sa jeunesse, sa beauté et son naturel, qui tous la poussent vers Naples. Sa vie y est celle d'une courtisane à succès, qui joint à son activité principale une certaine dose de sorcellerie, s'aidant de préparations à base de lézards et d'eau de soufre pour faire succomber les hommes³⁵. La valeur diabolique de la prostitution est ainsi renforcée par les références à la sorcellerie. « Attrayante envers ceux qui ne l'avaient pas vue, sorcière de ceux qui la voyaient, et lascive au possible avec ceux qui la possédaient³⁶ », elle devient un protée de la séduction, utilisant « tous les autres moyens qu'elle pouvait, pour plaire à la foule de ses courtisans, les humeurs différentes desquels trouvaient toujours en Floriane, ce qu'elles souhaitaient, se transformant, se changeant selon la passion de ceux qui la voyaient³⁷ ». Un jour qu'elle assiste à la messe dans le but de s'attacher de nouveaux soupirants, la courtisane est cependant frappée par le sermon du prêtre, dont les « belles et saintes paroles animées d'un esprit tout divin lui [donnent] dans l'âme [...] une vive lumière des puissants rayons de la divinité³⁸ ». S'ensuit une conversion et une retraite sur l'île de l'ermite, marquée par de sanglantes mortifications, suivies d'une mort en « dévote, & bienheureuse pénitente³⁹ ».

La trame narrative de ce roman met en place une opposition au sein même du personnage principal : dans *Floriane*, la menace n'est pas extérieure, elle provient de l'héroïne elle-même. Certes, la « sacrilège passion⁴⁰ » qui pousse le père à violer sa fille agit comme le déclencheur du vice chez cette dernière. Cependant, Floriane est présentée comme la source de cette passion, parce qu'elle est d'une nature démoniaque :

un démon vivait sous le corps d'une fille, laquelle abandonnée à toute perdition, a produit des effets nonpareils, et merveilleux en sa vie, et en sa mort du tout

³⁵ *Ibid.*, p.43.

³⁶ *Ibid.*, p.44.

³⁷ *Id.*

³⁸ *Ibid.*, p.52.

³⁹ *Ibid.*, p.83.

⁴⁰ *Ibid.*, p.11.

incomparable. C'était vraiment, et une âme, et un corps manié d'une extrême violence, et qui gêné des malices infernales enfanta de monstrueux prodiges⁴¹.

La menace qui pèse sur Floriane est donc toute intérieure. C'est la conjonction de ce démon intérieur et de sa beauté extérieure qui fait de Floriane un agent du diable, puisqu'elle use de ce corps de « perfection » pour provoquer le péché, « ne nous montrant le ciel que du doigt, & nous élançant à vive force vers l'enfer⁴² ».

Floriane est dans le roman une force séductrice à laquelle personne ne résiste, ni son père « qui avait fait un dieu de ses lascivetés⁴³ », ni même le narrateur. Les descriptions de Floriane nous montrent un narrateur qui, à l'image de Pygmalion (auquel se compare le père de Floriane), est dans un rapport de fascination et d'attrance envers sa création :

Elle se couchait bien souvent sur [sa] couche, mi-nue, car sous son linge délié, et sous la gaze qui la couvrait paraissaient les beautés les plus cachées; ne se contentant pas lascive, & perdue qu'elle était, de faire admirer la beauté de son visage le plus accompli que la nature, maîtresse ouvrière, eut pu former, mais encore elle jetait un passionné désir, aux yeux des regardants de pouvoir contempler le reste de son corps; en la description duquel je m'arrêterais un peu [...]; mais reconnaissant que ces attraits lascifs, dont on embellit les histoires folâtres, ne sont que des aiguillons [...] je retire ma main de dessus cet ouvrage⁴⁴.

Les « yeux des regardants » mettent ainsi en scène le désir pour le corps de Floriane, tandis que la narration souligne le danger qu'il y aurait à s'arrêter à sa description, par crainte des « aiguillons » et des « attraits lascifs ». Le narrateur justifie ces passages comme partie intégrante de la stratégie à l'œuvre dans tout le roman, soit l'édification par le biais de la peinture des vices de Floriane :

Mais pour joindre le salut à tant de pertitions, au récit desquelles je me suis amusé, pour montrer la grandeur du bien qu'elle fit après par l'extrémité du mal qu'elle opérait pour lors, décrivant en elle la vraie image de la première pénitente, je fais savourer aux âmes dévotes, la douceur de la bonté de Dieu, par ses lascivetés⁴⁵.

⁴¹ *Ibid.*, p.8.

⁴² *Id.*

⁴³ *Ibid.*, p.20.

⁴⁴ *Ibid.*, p.43.

⁴⁵ *Ibid.*, p.45.

Les lascivités utilisées par Floriane pour conduire les hommes au péché sont les mêmes que celles que l'auteur utilise afin de conduire ses lecteurs à Dieu. La détermination axiologique du roman s'opère ainsi par un renversement du vice contre lui-même, puisque le péché est mobilisé par le narrateur pour empêcher les lecteurs d'y succomber.

Le retournement de la nature monstrueuse et démoniaque de Floriane contre elle-même est au cœur de sa conversion. C'est le sermon et la mise en scène qui l'accompagne qui déclenchent ce renversement : « Puis tirant une tête de mort, couverte de quelque reste de peau flétrie, et collée sur ses os, desquels on en voyait encore force longs poils qui marquait que c'était la tête d'une femme [...]. Voici, mondaine (disait-il) que deviendra ta beauté, de laquelle tu fais maintenant tant d'estime⁴⁶ ». Lorsqu'il brandit cette tête de morte⁴⁷, le prêtre renvoie à Floriane sa propre image, dépouillée du masque de la séduction : le visage, la peau, la chair. En arrachant les traits de la beauté pour montrer le cadavre moral qu'ils dissimulent, il utilise le monstrueux contre le monstrueux, entraînant un mouvement d'introspection qui s'enchaîne sur la conversion : « Mais descendez plutôt dans les infects tombeaux de vous-mêmes, carcasses empuanties de l'ordure du vice; jusques à quand, méchantes, continuerez-vous? Courbez-vous en votre humilité, et baissez votre bouche dans les eaux de la pénitence⁴⁸ ».

Cette tête de monstre séducteur brandie comme un talisman d'exorciste n'est pas sans rappeler certains éléments du mythe de Méduse, belle jeune fille séduite par Poséidon dans un temple dédié à Athéna, qui la punit en la transformant en monstre au regard pétrificateur. Sa tête décapitée sera ensuite utilisée par Persée contre divers monstres marins avant d'aller orner le bouclier d'Athéna, dorénavant doté du pouvoir pétrificateur du monstre⁴⁹. La séduction blasphématrice se trouve ainsi mise au service de la divinité blasphémée. C'est un réinvestissement similaire que l'on retrouve dans le cas de Floriane. Littéralement terrassée par le discours et la mise en scène du prêtre elle est

⁴⁶ *Ibid.*, p.49.

⁴⁷ L'utilisation de la tête de mort dans les sermons est une pratique courante sous l'Ancien Régime, à tel point que Jean Delumeau parle du « "truc" de la tête de mort ». Jean Delumeau, *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983, p.374.

⁴⁸ François Fouet, *Floriane*, *op. cit.*, p.52.

⁴⁹ Stephen R. Wilk, *Medusa: solving the mystery of the Gorgon*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p.24. Il existe aussi des versions du mythe dans lesquelles Méduse est un monstre dès sa naissance. Cependant, toutes s'accordent sur le fait que le héros Persée utilise la tête de son ennemie pour vaincre d'autres monstres.

plus proche de la mort que de la vie [...] ses yeux étaient mi-morts, ses lèvres toutes ternies, et son teint blême et décoloré; son sang retiré, et resserré aux plus nobles parties, avait laissé le reste de son corps tout glacé, sans mouvement, et sans vigueur, l'âme ayant presque déjà quitté cette prison, vaguait dedans les cieus, et s'était allé prosterner devant le trône de la divinité⁵⁰.

Cette expérience de mort temporaire la rapproche de la divinité et transforme radicalement le personnage. Elle change complètement le caractère de l'œuvre en en faisant un récit antagonique, c'est-à-dire « un conflit entre deux forces, dont l'une (celle du héros) est identifiée comme la force du bien, l'autre étant identifiée comme la force du mal⁵¹ ». Cependant, il s'agit d'une histoire antagonique spéculaire, puisque comme la menace est intérieure, il s'ensuit que le héros et l'ennemi ne sont qu'une seule et même personne. Floriane livre donc, dans la deuxième partie du roman, une lutte acharnée contre elle-même, dans ses gestes comme dans ses prières :

Pénètre-moi le côté jusqu'au cœur, et fais-en fluer tout ce sang bouillant, qui m'a échauffé de tant d'impudiques ardeurs, et comme tous les membres de ce corps prostitué ont universellement conspiré contre ta divine bonté, bat, fouette, et flagelle-les de telle sorte que [...] me présentant à toi, je puis dire: voici la femme⁵².

C'est par la violence que Floriane peut devenir « la femme », une violence qui se réalise dans l'automutilation systématique et l'abandon des signes extérieurs de sa féminité : « elle consacra [...] à Dieu le plus beau de son corps, c'était ses cheveux qu'elle coupa⁵³ ». De même, Floriane aborde sa retraite sur l'île de l'ermite⁵⁴, qu'elle choisit comme lieu de pénitence et de mort, en « ne se voulant point dire être femme, ce que son habit démentait⁵⁵ ».

Cet abandon de la féminité n'est que la première étape de l'abandon du monde, but de cette retraite insulaire. Ce motif, fondamental pour l'imaginaire religieux de l'époque et qui se résume par la formule de J. Delumeau « le monde ou la damnation⁵⁶ », se réalise par une

⁵⁰ François Fouet, *Floriane*, op. cit., p.57.

⁵¹ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse*, op. cit., p.127.

⁵² François Fouet, *Floriane*, op. cit., p.59.

⁵³ *Ibid.*, p.60.

⁵⁴ Sur laquelle nous reviendrons au chapitre IV.

⁵⁵ François Fouet, *Floriane*, op. cit., p.66.

⁵⁶ Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, op. cit., p.89.

pénitence qui est un appel à la mort, d'abord par la violence des mortifications que s'inflige Floriane :

Elle se donnait la discipline jusqu'au sang, sang qu'elle détrempeait avec les larmes qu'elle versait en abondance, puis se vêtissait de la haire, qui perçait cette chair entamée, frappait d'un caillou sa poitrine. Et quelques fois ayant fait une couronne d'épines bien piquantes la mettait sur sa tête, le sang ruisselant de tous côtés de telle sorte que ses yeux en étaient offusqués⁵⁷.

Son lieu de vie devient un lieu de transition vers la mort, qui s'opère par l'affaiblissement du corps, mais aussi à travers le remplacement de l'amour terrestre par l'amour macabre chez l'ancienne courtisane⁵⁸. Au lit « garni de gaze [...] parsemé de roses⁵⁹ » qui recevait ses amants est substitué une couche faite de « trois chaînes de fer, et une pièce de marbre sous sa tête lui servant d'oreiller, aux deux côtés il y avait deux têtes de mort, vers lesquelles tournant quelque fois le visage, elle collait, et attachait sa bouche, comme si elle eut voulu savourer le plaisir de la mort avant que d'y venir⁶⁰ ». Dans cette retraite, Floriane devient progressivement un cadavre : « Son corps exténué et flétri languissait parmi ces vies, et à peine vivait parmi ces langueurs, si maigre, si défait, et alanguie, qu'on l'eut pris pour l'image de la mort⁶¹ ».

Ce passage vers la mort – qui débute lors du sermon du prêtre pour se conclure sur une dernière prière dans laquelle Floriane énumère les victoires des « armes pénitentes⁶² » sur sa beauté, son cœur et ses vices – est également un moment de prise de parole de sa part. La dernière partie du roman est en effet la seule où nous sont rapportés directement les discours de l'héroïne. Il ne s'agit cependant que de prières adressées pour demander à Dieu plus de souffrance, plus de mortifications, plus de pénitences et, ultimement, la mort. En se mortifiant, Floriane punit le péché et le vice qui l'ont habitée, devenant elle-même l'instrument de sa propre punition. Il s'agit d'un schéma de retournement du vice contre lui-même en parfaite concordance avec celui que nous avons observé plus haut, lors du sermon du prêtre. Il est aussi

⁵⁷ François Fouet, *Floriane*, op. cit., p.69.

⁵⁸ Au sujet du motif du renoncement à l'amour, voir Jeanne Sassus, *The motif of renunciation of love*, op. cit., 1963.

⁵⁹ François Fouet, *Floriane*, op. cit., p.42.

⁶⁰ *Ibid.*, p.70.

⁶¹ *Ibid.*, p.71.

⁶² *Ibid.*, p.72.

présent dans la première partie du roman, lorsque le père de Floriane meurt sous les coups de sa fille, lesquels sont présentés comme guidés par la justice divine :

Ce sont ici les effets, mon Dieu, de mes sales et trop folles offenses, qui ont tramé les lacs de ma ruine: tu me punis comme j'ai mérité, c'est du sépulcre en hors que je crie merci à ta miséricorde. C'est toi, Seigneur, qui as armé cette maudite main pour corriger mon vice⁶³.

Ainsi, alors même qu'elle est plongée dans le vice et à mille lieues du repentir, Floriane apparaît comme un acteur travaillant dans le sens de l'axiologie dominante du roman, soit la punition du péché. Cette punition se fait toujours par la source du péché elle-même, dans ce cas-ci Floriane, dont le démon intérieur est un élément de bouleversement diabolique dans l'univers du roman. Il faut donc nuancer l'affirmation du narrateur selon laquelle cette histoire vise à « montrer la grandeur du bien [que Floriane] fit après par l'extrémité du mal », puisque même dans cette extrémité du mal elle reste un instrument de conversion.

Le personnage de Floriane nous paraît être le plus représentatif du « siècle des saints⁶⁴ » que fut le début du XVII^e siècle français. En effet, toutes les caractéristiques du héros chrétien sont rassemblées dans la Floriane de la deuxième partie du roman : détachement du monde, dénigrement de soi, « mortifications les plus effrayantes⁶⁵ ». Ces trois traits se concrétisent dans le roman par le mouvement de retournement du vice contre lui-même, par lequel l'héroïne devient un personnage édifiant. En effet, non seulement l'antagonisme du personnage envers lui-même met-il en scène les caractéristiques de l'imaginaire religieux de l'époque, mais il donne au roman toute sa portée édifiante en transformant la doctrine en actes par la pénitence qui occupe toute la dernière partie du récit. De plus, il nous semble également une image frappante de la dynamique intrinsèque du roman édifiant, qui, comme nous l'avons vu, cherche à entraîner ses lecteurs vers le chemin de la chasteté et de la bonne conduite par les moyens mêmes qui les égarent dans le vice. Cette dynamique est un prolongement antiromanesque de la dévotion civile salésienne, qui vise à conduire le fidèle au salut par sa vie dans le monde, c'est-à-dire par les moyens mêmes qui d'ordinaire le conduisent au péché. Ainsi, si la trame narrative de *Floriane* repose en grande partie sur la croyance dans le

⁶³ *Ibid.*, p.26.

⁶⁴ L'expression est de Jean Delumeau.

⁶⁵ Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, op. cit., p.91.

renoncement au monde comme voie d'accès au salut, sa forme même indique une conception de la vie dévote qui se réalise dans le monde, par le roman. Car utiliser le roman pour dénoncer le vice et inciter à la vertu, c'est récupérer le genre mondain par excellence pour le retourner contre l'amour du monde dont il fait l'apologie. Si Floriane, comme personnage, est la réalisation des idéaux chrétiens de sortie de la société, *Floriane*, comme roman, est une tentative d'imposer ces mêmes idéaux chrétiens à la société.

Jean-Pierre Camus : martyres et séductrices

Jean-Pierre Camus adopte une stratégie romanesque similaire de dévotion civile, mais de manière beaucoup plus agressive. Il développe dans ses œuvres une poétique « anti-romanesque avant la lettre⁶⁶ », c'est-à-dire une démarche d'écriture basée sur l'offensive face aux romans. L'auteur prolifique se donne comme projet de « discréditer les romans par la forme même des romans⁶⁷ », c'est-à-dire, essentiellement, à écrire des romans qui conduisent au salut. S'il se positionne beaucoup plus directement contre les romans que ne le faisait François Fouet, les personnages de femmes que développe Camus font écho à Floriane, en ce qu'elles sont martyres et corruptrices. Nous analyserons ces types dans deux romans : *Élise, ou l'innocence coupable. Histoire tragique de notre temps* (1621) et *Marianne, ou l'innocente victime. Événement tragique arrivé à Paris au Faubourg Saint-Germain* (1629).

Élise, ou l'innocence coupable met en scène deux personnages féminins diamétralement opposés, réalisant en cela une forme plus typique de la structure antagonique mentionnée plus haut, où les deux pôles du héros et de l'ennemi sont dissociés et représentés par deux personnages différents. Le projet édifiant du roman est annoncé dès la préface de l'œuvre : « [Cette histoire] t'apprendra à craindre Dieu et à penser à tes voies, en redoutant ses jugements, c'est-à-dire en conduisant tes actions avec prudence et circonspection⁶⁸ ». La trame narrative du roman se tisse autour d'un triangle amoureux. Philippin, jeune seigneur, est

⁶⁶ Anna-Lia Franchetti, « Les travestissements romanesques de J.-P. Camus », dans *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du dix-septième siècle*, Pise-Genève, Edizioni ETS-Éditions Slatkine, « Quaderni del seminario di filologia francese », 2000, p.109.

⁶⁷ Jean-Pierre Camus, *Iphigène, rigueur sarmatique*, Lyon, Antoine Chard, 1625, p.4.

⁶⁸ Jean-Pierre Camus, *Élise, op. cit.*, p.14.

amoureux d'Isabelle mais son père lui destine Élise, d'une condition plus haute. Le mariage se fait après de nombreuses complications puisque Philippin et Isabelle s'étaient déjà promis clandestinement l'un à l'autre. Le mariage est heureux pendant un temps, porté par les chastes vertus de la bonne Élise. Mais lorsque le père de Philippin meurt, ce dernier en profite pour revoir Isabelle, qui le séduit à nouveau et le pousse à répudier sa femme, qui lui a pourtant déjà donné un enfant et se trouve enceinte à nouveau. Isabelle et Philippin vivent ensuite en concubinage, mais cette situation ne plaît à personne: ni à Isabelle qui veut devenir épouse légale, ni à son père et son frère qui veulent venger la perte de son honneur, ni à Élise qui retourne chez ses parents, enceinte d'un enfant qui mourra lors de l'accouchement.

La répudiation d'Élise lui sourit dans la mesure où elle renoue (platoniquement) avec un ancien amant, Andronic, avec lequel elle échange une promesse de mariage dans l'éventualité où son mari, Philippin, mourrait. Promesse funeste, puisque lorsque Philippin se fait assassiner par la famille d'Isabelle, c'est Andronic qui se fait accuser, par Élise elle-même, du meurtre. Les deux personnages sont finalement exécutés comme complices, puisqu'Andronic prétend qu'Élise l'a poussé à ce geste en lui promettant de l'épouser. De son côté, Isabelle est mise sous garde par son père, mais sort de cette situation en séduisant son geôlier et en promettant de l'épouser, ce qui pousse celui-ci à lui révéler la responsabilité de son père et de son frère dans la mort de Philippin. Elle les dénonce aux autorités, qui les condamnent à mort. Elle trouve ensuite refuge dans un couvent pour expier ses péchés et les souffrances qu'elle a provoquées.

Ce résumé nous permet de constater d'emblée que même si le roman est nommé d'après Élise, c'est Isabelle qui en est la protagoniste principale. Elle apparaît avant Élise, elle déclenche les péripéties, elle fait évoluer l'action et c'est sur elle que l'histoire se clôt. Tout comme Floriane, elle est d'une nature dangereuse. Elle ne porte pas un démon en elle, comme l'héroïne de François Fouet, mais elle possède elle aussi un caractère monstrueux : l'androgynie.

La fille que nous nommerons Isabelle portée à cela partie par son frère, qui se rendra connu sous le nom d'Herman, quittant dès sa plus tendre enfance les occupations ordinaires de son sexe, s'adonna aux exercices des armes & de la chasse avec tant d'adresse & de force, qu'elle était admirée de tout le voisinage

comme une autre Amazone. Son père qui l'aimait fort de cette humeur était bien aise qu'elle montât à cheval comme un homme⁶⁹.

Les traits masculins qui caractérisent Isabelle sont d'une grande importance dans le roman, puisque ce sont les parties de chasse qui lui fournissent l'occasion de séduire Philippin. Les activités viriles du personnage sont de plus considérées comme la cause des malheurs rapportés dans le roman : « Plût à Dieu ou qu'elle fût demeurée dans ces termes [de modestie], ou qu'elle se fût retenue dans les bornes des exercices de son sexe; nous ne la verrions pas diffamée comme elle sera, et le funeste instrument des tragiques événements dont sera ensanglanté le cours de cette histoire⁷⁰ ». Comme Floriane, Isabelle est moins exposée à des menaces extérieures, provenant du monde, qu'à des menaces intérieures, émanant de sa nature propre. La masculinité d'Isabelle devient funeste et tragique parce qu'elle se manifeste par une volonté de transgression des frontières qui lui sont imposées. Frontières sexuelles, d'abord, mais également sociales puisqu'en cherchant l'union avec Philippin Isabelle veut s'allier à une famille dont la noblesse dépasse la sienne, son père étant vassal du père de Philippin. Ainsi, tout comme Floriane, Isabelle n'est pas sous l'emprise de menaces extérieures, c'est elle-même qui constitue une menace pour son entourage.

Autre point de rencontre entre les deux personnages, la volonté de pouvoir et de force qu'Isabelle représente s'actualise dans ses capacités de séductrice, qu'elle mobilise pour s'échapper des limites qu'on lui impose. Un des derniers épisodes du roman est particulièrement emblématique de cette dynamique. Après la mort de Philippin sous les coups des parents d'Isabelle, cette dernière est enfermée dans un cachot. Pour s'en évader, elle a recours à des tactiques de séduction :

les menaces inutiles ne lui avaient servi de rien, peut-être que les attraits et les charmes de sa conversation lui donneront plus d'avantage : de courroucée et dédaigneuse elle se rendit plaintive et suppliante, si bien que changeant de façon de faire elle attendrit peu à peu ce revêche courage [de son geôlier], qui commença à la traiter plus doucement; de là il se mit à l'écouter, puis à la regarder; [...] se laissant un peu fléchir par les oreilles, se vit enfin ravir le cœur par les yeux⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.*, p.59.

⁷⁰ *Ibid.*, p.61.

⁷¹ *Ibid.*, p.361.

Amorcée par la parole, la séduction se concrétise par la beauté physique d'Isabelle. La beauté est également au centre de la pénitence finale du personnage. Tout comme Floriane, Isabelle est un personnage peccamineux par son pouvoir de séduction. Son repentir n'est conséquemment pas que regret et demande de pardon, mais aussi, comme pour Floriane (bien que de manière moins violente), une abolition de ses beautés. Le roman se conclut sur l'entrée d'Isabelle au couvent, une mort au monde qui est aussi la mort de ses traits de séductrice⁷², et qui lui ouvre la porte de la pénitence :

Ce fut donc dans un monastère de repenties où elle se confina, enterrant toutes vives ses beautés sous un voile, consacrant ses yeux à de continuelles larmes, son corps aux mortifications salutaires, sa bouche aux soupirs, sa langue à la confession de ses fautes, et à demander pardon à Dieu. Là de pierre d'achoppement et de scandale elle devint pierre d'édification, faisant voir l'abondance de la grâce là où le péché avait abondé. Là elle coula le reste de ses jours religieusement, là elle mourut saintement; la miséricorde de Dieu se plaisant à se magnifier en la conversion des âmes pécheresses, qui se réfugient au havre de grâce, et au port assuré d'une salutaire pénitence⁷³.

Au lieu de s'attaquer aux barrières et aux limites de sa condition, pour la première fois du roman Isabelle s'impose d'elle-même des limites, celles de la religion, couvrant du même mouvement sa beauté du voile des religieuses. Il s'agit du mouvement qui va de ce que l'auteur appelle « pierre d'achoppement » à « pierre d'édification », décrit par une énumération de traits physiques d'Isabelle, transformés en traits spirituels. Tous ces éléments sont intimement liés à la séduction, et complètement détournés vers un but religieux, absolument asexué. Par cette conclusion, l'auteur ramène au premier plan la question de la séduction, de son pouvoir et de sa moralité. Il abolit les menaces et dangers intérieurs dont Isabelle est la victime dans le roman pour les remplacer par des traits salvateurs. Le roman se clôt ainsi sur un retour à la différence initiale entre Élise la chaste épouse et Isabelle la sensuelle, qui sait « monter à cheval comme un homme ».

⁷² Un autre roman de Jean-Pierre Camus, *Régule, histoire belge*, présente la retraite comme l'abolition des beautés : « [Régule] détermina de se faire religieuse, et de cacher cette trop grande et funeste beauté sous un voile » (Lyon, Jean Lautret, 1627, p.523).

⁷³ *Ibid.*, p.427. Sur la métaphore du port dans le discours de la retraite, voir notre chapitre IV.

L'opposition entre Isabelle et Élise se met en place autour des deux enjeux que nous avons définis comme caractéristiques d'Isabelle : sa volonté de franchir les limites imposées et son pouvoir de séduction. La beauté de la concubine, maintes fois soulignée dans l'ouvrage, contraste radicalement avec les descriptions d'Élise :

[Élise] était encore fille, médiocrement partagée de la nature, pour le regard de la beauté, de cette forme néanmoins que les plus judicieux estiment être meilleur pour femme que pour maîtresse; mais d'autre part elle avait tant de vertus, et ce qui est beaucoup plus estimé de plusieurs, tant de richesses, que cette abondance d'or eut pu faire trouver belle même la laideur⁷⁴.

Ses qualités sont symétriquement opposées à celles d'Isabelle. Elle est vertueuse là où sa rivale vit dans le péché, riche alors qu'Isabelle n'est pas assez fortunée pour prétendre à la main de Philippin, et dénuée d'attraits séducteurs. L'opposition entre vertu et beauté, présente aussi chez Floriane, fait partie d'une conception globale de l'état du monde, qui fait d'Élise « une fille bien née, et d'autant plus chaste et plus vertueuse qu'elle était moins belle; car il semble en un temps si déploré que celui auquel nous vivons, temps de la fin et de la lie des siècles, que la vertu et la beauté soient en querelle⁷⁵ ». Le roman de Camus est un monde dans lequel s'opposent beauté et vertu. Or, la vertu ne peut sortir gagnante sur le plan temporel d'un tel affrontement, puisqu'elle se caractérise par l'acceptation passive.

Contrairement à Isabelle, Élise est la victime de menaces extérieures. Elle supporte les tourments que lui fait subir Philippin dans ses tentatives de répudiation : « Elle endure néanmoins ces opprobres, ces injures, ces menaces avec une prodigieuse mansuétude, sans répliquer un seul mot, pour ne jeter de l'huile sur le feu par une contestation, aimant mieux l'éteindre par l'eau du silence⁷⁶ ». Ce refus de la contestation, qui se manifeste ici par le silence, est aussi au cœur du seul épisode où Élise prend la parole. Lorsqu'elle se croit mourante, elle écrit une lettre à Philippin dans laquelle elle s'accuse et abonde dans son sens :

Non, je ne veux point contester avec vous, si c'est avec raison que j'ai senti des effets si contraires à leur cause, car votre vouloir étant ma règle et ma raison, fait que contre mon jugement je veux croire que tout ce que vous m'avez fait rigoureusement ressentir est plein d'équité et de justice. [...] En vous demandant

⁷⁴ *Ibid.*, p.79.

⁷⁵ *Ibid.*, p.121.

⁷⁶ *Ibid.*, p.200.

très humblement pardon des manquements que j'ai faits à votre service: car bien que mon devoir & ma condition m'obligeassent à vous en rendre avec toutes sortes d'obéissance et de fidélité, si est-ce que je vous puis dire avec la franchise et la liberté d'une personne qui va mourir, que j'y ai plus été portée par mon amour que par aucune autre considération civile ou respectueuse⁷⁷.

Elle ne manifeste donc sa volonté que pour se conformer à sa condition, celle d'épouse. Son exécution se fait aussi dans un esprit de résignation exemplaire. Élise et Andronic meurent « avec autant de joie et d'allégresse que (don particulier de l'esprit de Dieu) s'ils eussent été à leurs noces⁷⁸ »; l'héroïne « se vit enlever la tête d'un revers en proférant ces paroles: Jésus soyez avec moi Jésus⁷⁹ ». Même dans son martyre, Élise reste avant tout une épouse, substituant Jésus à son mari⁸⁰. Nous n'avons cité qu'un court extrait de la longue lettre dans laquelle Élise prend la parole. Soulignons que c'est par cette parole qu'elle se différencie d'Isabelle et acquiert son statut d'exemple. Si l'action et le pouvoir sur les situations caractérisent la concubine, l'épouse légitime est quant à elle le seul personnage dont la parole soit retranscrite en style direct. Les paroles d'Isabelle ne sont jamais présentées directement au lecteur, elles sont toujours réduites au strict minimum par le narrateur, qui refuse de céder la parole à la femme rusée et séductrice. Ainsi décrit-il les plaintes qu'elle profère dans son cachot, en soulignant le silence dont il les enveloppe : « Je ne veux point emplir ces pages de la multitude des regrets dont elle remplissait son cachot, qui moins sourd à ses plaintes que les oreilles de son père, semblait compatir à ses peines⁸¹ ». Du même coup, le narrateur semble indiquer la raison de cette ellipse discursive. Qui entend la parole de la rusée séductrice, fût-il de pierre comme le cachot, tombe sous son charme. De là la transcription en style indirect des propos d'Isabelle, d'autant plus justifiée que ceux-ci sont corrupteurs. Le lecteur cherchera donc en vain le détail des conversations de la femme corruptrice lorsqu'elle séduit son geôlier ou Philippin : c'est pour le protéger de ses effets que le narrateur les a tus. À l'inverse, les discours d'Élise ont tous un but profondément religieux : ils expriment le pardon, le repentir, l'amour et la foi. Sa parole occupe de longs pans de l'œuvre, en particulier après son abandon par Philippin, pour présenter une image de la parfaite chrétienne. Visitée par un dominicain

⁷⁷ *Ibid.*, p.204.

⁷⁸ *Ibid.*, p.345.

⁷⁹ *Ibid.*, p.346.

⁸⁰ On peut certainement voir là une référence à la vie religieuse, dans laquelle les nonnes prennent littéralement le Christ pour époux.

⁸¹ Jean-Pierre Camus, *Élise*, *op. cit.*, p.356.

dans sa prison, elle exprime ses regrets de sentir son âme pleine d'amertume à la veille de sa mort :

Mon père, lui dit-elle, ce n'est pas la mort que je redoute, sachant que c'est le commun terme des humaines misères, au contraire je l'ai désirée autrefois avec de nonpareilles impatiences au fort des outrages de ma mauvaise fortune; et si la loi de Dieu ne nous eut défendu d'avoir recours à un trépas volontaire, j'y eusse couru comme à un havre de grâce, à un port assuré [...] car pour dire la vérité, la douleur de la mort de mon corps n'a rien de comparable avec cette amertume très amère qui accable tout à fait mon esprit⁸².

La perfection d'Élise vient moins de la disposition de son âme que du désir de se préparer à la mort et du recours au confesseur, seul apte à la guider sur ce chemin. La parole d'Élise est d'autant plus exemplaire qu'elle se déploie dans un dialogue avec un dominicain. Ses lettres et ses prières sont concentrées dans les livres IV et V, qui relatent sa répudiation puis sa condamnation, son « innocence coupable ». Cet oxymore recouvre deux réalités : l'injuste condamnation dont Élise est victime et le statut de pécheur des âmes même les plus élevées. En ce sens, l'innocence est coupable et elle doit accepter le châtement qu'elle reçoit des mains des hommes. La parole d'Élise ne vise donc pas une efficacité dans le monde, elle est dirigée vers une vie après la mort qui est également un au-delà de la narration. Élise est un personnage dont le destin se réalise après sa mort, après le roman, c'est cette attention portée à son salut qui en fait à la fois un personnage exemplaire et un personnage passif dans la narration, qui accepte les souffrances et les obstacles plutôt que de chercher à les dépasser.

Le destin de l'héroïne de *Marianne, ou l'innocente victime* ne se réalise pleinement, lui aussi, que dans la mort. Ce court roman est d'abord un pamphlet contre les Huguenots, plus précisément contre la mixité confessionnelle. Anne, l'héroïne qui ajoutera à son prénom le nom de la Vierge peu avant son martyre, est issue d'un mariage interconfessionnel, sa mère Alice, une catholique, ayant épousé un protestant. Elle se convertit peu après à la « religion prétendue réformée ». De là une plongée dans l'hérésie, le vice, la perversion et la cruauté : Alice essaie d'abord d'empêcher Marianne de participer aux cérémonies catholiques, elle permet ensuite à un vieillard de la courtiser sans vergogne avant de la livrer à ses appétits sexuels, pour finalement, dans la dernière partie du roman, battre à mort et étrangler cette fille

⁸² *Ibid.*, p.325. On remarquera l'utilisation par Élise de la métaphore du havre et du port pour désigner la mort, métaphore qu'emploie également le narrateur pour décrire la pénitence d'Isabelle.

qui refuse d'abjurer sa foi. Ce qui caractérise Marianne, c'est donc d'être une martyre pour sa religion et sa vertu. La jeune femme de seize ans que dépeint Jean-Pierre Camus est un être constamment menacé, dans sa chair (les attaques contre sa virginité) et dans son âme (les attaques contre sa religion). Son rôle tient tout entier dans son identité d' « innocente victime », injustement persécutée.

Cependant, contrairement à Élise, Marianne peut opposer une certaine résistance aux menaces dont elle fait l'objet. Ainsi, elle réussit à défendre sa virginité face à un vieil homme concupiscent, qui tente d'abord de la séduire par des paroles :

Il tâche plusieurs fois d'aborder cette fille pour la cajoler et lui faire entendre l'effet de la passion dont elle était l'innocente cause, mais comme une biche farouche, elle fuyait l'abord des hommes, sachant bien que les âmes s'empoisonnent par l'oreille, comme les corps par la bouche, et que c'est une qualité bienséante aux vierges prudentes de se détourner de la conversation de ceux qui les veulent surprendre⁸³.

La première défense de Marianne est la fuite, se montrant en cela un exemple pour les « vierges prudentes ». Camus met en évidence la puissance de résistance de la femme qui se dédie à la religion et qui acquiert le pouvoir de repousser le péché. Ainsi, lorsqu'elle tombe dans un piège dressé par le « vrai fils de serpent⁸⁴ » et sa propre mère, qui la laisse à la merci de ce « bouc⁸⁵ » qui tente de la violer, « Anne fit en cette occasion où elle défendait son honneur qui lui était plus cher que la vie des efforts plus qu'humains, en quoi je ne craindrai point de dire qu'elle fut assistée d'une vertu d'en haut⁸⁶ ». Ces efforts s'avèrent efficaces pour repousser l'agresseur; Marianne est comparée à une vertueuse amazone, à David terrassant Goliath: c'est une combattante⁸⁷. Elle devient, dans sa résistance aux avances du vieux scélérat, un idéal de ce que la femme aurait dû être dès sa création :

Certes si notre première mère qui était alors encore vierge n'eût point dans le paradis terrestre écouté les trompeuses paroles du serpent nous ne serions pas

⁸³ Jean-Pierre Camus, *Marianne, op. cit.*, p.147.

⁸⁴ *Ibid.*, p.170.

⁸⁵ *Ibid.*, p.171.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Id.*

plongés dans tant de misères qui nous environnent, et qui ne sont que les tristes appâts de cette funeste viande qu'elle goûta⁸⁸.

Si cette jeune vierge se défend lorsqu'il est question de sa chasteté, elle fait par contre montre, dans l'épisode de son supplice, d'une passivité en quelque sorte imposée par la nature édifiante de l'œuvre, qui pour qu'il y ait martyr exige qu'elle meure dans la souffrance pour sa foi. Il y a une montée d'intensité dans les mauvais traitements qui lui sont infligés et qui culminent dans le supplice du fouet:

pour dernier supplice ils l'attachèrent toute nue à la colonne d'un lit et la fouettèrent si démesurément que tout son corps était en sang, et de peur que ses cris ne se portassent jusqu'au voisinage et ne conviassent au secours, on croit qu'il lui serrèrent la gorge d'une serviette ou d'une corde, et de cette façon ils la suffoquèrent. Ainsi mourut entre les mains et sous les coups de ces barbares parents, cette Innocente Victime joignant au lys de la virginité la rose du martyr⁸⁹.

La jonction de la virginité et du martyr montre que c'est dans son corps que Marianne est glorifiée, dans un corps à la fois intact sexuellement et marqué par les souffrances infligées. À la manière de Floriane, c'est par son corps qu'elle se réalise en tant que femme édifiante, puisque c'est en passant à l'état de cadavre qu'elle atteint véritablement la gloire. Après sa mort, ses parents, cachant leur crime, l'enterrent au cimetière protestant. Elle est ensuite déterrée par de jeunes filles pieuses qui veulent lui donner une sépulture catholique. C'est lors de l'exhumation que Marianne est transfigurée par les miracles :

on trouva [le linceul] presque tout pourri, et cependant le corps aussi frais et aussi vermeil que s'il fut venu d'expirer, c'est ainsi que Dieu préserve les saints de la corruption. [...] On vit [le corps] tout déchiré de coups de fouets, meurtri en divers lieux, la nuque du col rompue par une manifeste contusion et le col avec des marques notables, comme d'une personne qui aurait été suffoquée. [...] Par tous les endroits où les verges et les bâtons n'avaient point porté, il n'y avait rien de si net. [...] On fait avancer Alice pour reconnaître si ce n'était le corps de sa fille, et le lieu où il avait été mis. Auparavant qu'elle l'avouât, la morte parla, mais des paroles de sang, mais une voix qui se reçût par les yeux, non par les oreilles: car le sang tout frais commença à sortir à gros bouillons, de la bouche, du nez, et même

⁸⁸ *Ibid.*, p.149.

⁸⁹ *Ibid.*, p.210.

des yeux de ce pauvre corps, comme demandant vengeance de sa mère meurtrière⁹⁰.

La description du corps montre ses blessures, tout en réitérant le contraste avec la virginité, insistant ainsi sur la manière dont tout le corps devient signe du martyr, par les coups de fouets ou par les marques sur la gorge qui sont des traces de l'étouffement. Dans cette manifestation finale, la souffrance et le sang prennent la place de la parole : « la mort parla, mais des paroles de sang ». Ce sang qui sort à gros bouillons de la bouche, du nez et des yeux de Marianne – des principaux traits de son visage, partie du corps la plus individuelle, la plus signifiante pour l'identité⁹¹ – transforme ce visage en masque, recouvrant complètement les traits du personnage jusqu'à la faire disparaître en tant que jeune femme, au profit du martyr.

Marianne atteint ainsi une forme de sanctification, d'abord par la douleur, puis par le miracle du sang. Ceux qui y assistent se saisissent d'Alice et la mènent en prison avec son mari pour qu'ils y soient jugés. Ce jugement n'aura pourtant pas lieu à cause de certaines formalités judiciaires, la justice officielle se révélant impuissante à les condamner. Ils sont donc libérés et quittent Paris pour finir leur vie ailleurs. Du point de vue narratif, le miracle est donc inutile : il n'est pas l'instrument d'une vengeance divine châtiant les bourreaux de Marianne et la vengeant. Il ne sert qu'à montrer sa pitié, sa sainteté: cet épisode est finalement une appropriation complète de Marianne par le discours religieux, qui transforme ainsi un personnage en pur modèle de valeurs. L'humanité du personnage –aussi mince soit-elle – est noyée dans le sang du martyr, ne laissant qu'un cadavre sanglant à adorer.

L'amazone chrétienne : la problématique « femme forte »

Il semble que cette polarisation des personnages de femmes provoque un épuisement du genre, si on en juge par l'absence presque complète de romans édifiants féminins entre 1640 et 1716. En effet, entre les derniers romans de Jean-Pierre Camus et *Uranie* de Jacques Dubois de Chastenay, que nous analyserons plus bas, le paysage édifiant ne compte presque

⁹⁰ *Ibid.*, p.229.

⁹¹ Voir Emmanuel Levinas, « Le visage et l'extériorité », dans *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, coll. « Phaenomenologica », 1974 (4^e édition).

plus de grandes figures de femme. On peut croire à un phénomène de saturation créé par la surabondante – et souvent répétitive – production de Camus dans les années trente, qui enferme la femme dans ses rôles de martyre impuissante ou de femme d'action corruptrice.

Le seul roman de femme édifiante que nous trouvons dans cet intervalle refuse d'ailleurs cette dichotomie. *L'amazone chrétienne, ou les aventures de Mme de Saint-Balmon* du père Jean-Marie de Vernon⁹² se présente comme une biographie, voire une vie de saint, plutôt qu'un roman, malgré la porosité des frontières génériques à l'époque. L'œuvre retrace la vie de Mme de Saint-Balmon, qui s'est distinguée en défendant la France dans les guerres l'opposant à l'Autriche entre 1636 et 1643. À ce récit guerrier se superpose aussi un récit de piété, puisqu'il s'agit également pour l'héroïne de défendre des terres catholiques d'une invasion protestante, en protégeant certains objets sacrés (plusieurs épisodes relatent la défense de l'image de Notre-Dame de Benoistevaux). La narration met en évidence le caractère historique du récit, en retraçant la vie de l'héroïne depuis sa naissance. Les titres de chapitres sont eux aussi investis par ce souci documentaire : ainsi, les vingt chapitres qui narrent les exploits guerriers de Mme de Saint-Balmon (XXX à L) sont tous identifiés par les dates des combats, ancrant la destinée de l'héroïne dans une trame historique plus large⁹³.

Le destin militaire de cette femme édifiante pose problème, dans la mesure où le métier des armes est incompatible avec la nature de la femme, comme nous l'avons vu avec le personnage d'Isabelle, dont la virilité était condamnée. L'incompatibilité entre les rôles de guerrier et de femme édifiante apparaît d'ailleurs dans les chapitres « XXVI. Préparation au récit de ses exploits guerriers » et « XVII. Suite du sujet précédent », que Vernon consacre à la défense de son « amazone ». Vernon résout le conflit en ayant recours à des exemples bibliques (Judith, Débora) ou historiques (Jeanne d'Arc), ainsi qu'à la volonté divine :

Le sexe même de la personne de qui l'on parle, semble répugner à l'exercice militaire. Si les femmes sont estimées vertueuses et saintes, ce n'est point dans les fonctions de la guerre qu'elles ont acquis cette réputation, mais dans la pratique

⁹²Le lecteur remarquera que nous citons l'édition de René Mufat (Paris, E. de Soye, 1873). Cela s'explique par des raisons pratiques, puisque la disponibilité de cette dernière en format numérique en rend l'accès plus commode. Hormis la présence d'une notice biographique concernant Mme de Saint-Balmon et d'une autre sur Jean-Marie de Vernon, le texte est conforme à l'édition originale.

⁹³ Quelques exemples : « XLI. Combat du 7 Mai 1639 », « XLII. Deux combats, l'un du 24 Juin 1639, l'autre du mois de Mai 1640 », etc.

des vertus conformes à leur état, qui cherche des occasions plus douces et plus tranquilles. Nous discourens maintenant de la voie ordinaire, qui ne souffre pas que le sexe féminin soit belliqueux, l'épée et les armes étant réservées aux mâles par la raison et par la nature. Or, Dieu, qui est le maître de l'une et de l'autre, ne peut-il pas employer les femmes dans les combats et dans les sièges? Tout ce que Dieu fait est juste et raisonnable ; quand il agit au-dessus de la raison et de la nature, il ne fait rien contre elles. Au reste, que trouve-t-on tant au-dessus d'elles, lorsqu'il ôte aux faibles leur faiblesse, pour les rendre forts et courageux? Il ne les détruit point; mais, en les fortifiant, il les perfectionne. Judith, Débora et la Pucelle d'Orléans n'ont point été des monstres, mais des créatures merveilleuses, que leurs siècles ont admirées, pour les avantages qu'ils en recevaient, et que la postérité bénit, pour le grand exemple de courage et de conduite qu'elles nous ont laissé.⁹⁴

Nous n'entrerons pas dans le détail des nombreuses preuves et contre-preuves que l'auteur mobilise dans ces chapitres afin de démontrer que la vertu de son héroïne n'est pas entachée par la pratique des armes. Nous considérons de toute façon que ce qui contribue le plus à la conciliation de la piété féminine et de l'activité militaire, ce n'est pas tant l'argumentaire que la peinture de Mme de Saint-Balmont en dame pieuse, sujet qui occupe dix-huit chapitres dans l'œuvre, disposés de manière à encadrer ses « exploits guerriers ». Ces derniers sont précédés du récit de « Diverses rencontres où elle a signalé sa prudence, son zèle et sa piété » (chapitre V), des « règlements de sa dévotion » (chapitres XII et XIII), de la description de « sa constance sur la mort de son fils unique et de son mari » (chapitre XXI) et du capital « vœu de chasteté » (chapitre XXIII) qu'elle prononce avant de se lancer dans sa vie militaire. Elle passe ensuite de la guerre au couvent, entrant en religion sitôt les conflits terminés et expirant peu de temps après⁹⁵. L'insistance sur la pratique religieuse du personnage permet de développer au sein de l'œuvre narrative un traité de dévotion qui renseigne le lecteur sur les détails de la vie spirituelle de cette femme exemplaire⁹⁶. De plus, la description des habitudes dévotes de Mme de Saint-Balmon renforce la comparaison avec les trois saintes guerrières Jeanne d'Arc, Judith et Débora sur le plan religieux, alors que les chapitres relatant ses exploits militaires établissent cette comparaison sur le plan guerrier. Le

⁹⁴ Jean-Marie de Vernon, *L'amazone chrétienne*, Paris, E. de Soye, 1873, p.135.

⁹⁵ « Chapitre LIII. Son entrée en religion », « Chapitre LIV. Sa demeure en religion et son retour au monde », « Chapitre LV. Sa mort et son enterrement ». Nous précisons que son retour au monde s'effectue uniquement pour des raisons de santé, qu'il se fait contre son gré et qu'il précède de peu sa mort.

⁹⁶ On apprend ainsi, par exemple, qu'« [e]lle faisait l'oraison mentale deux fois le jour », Jean-Marie de Vernon, *L'amazone chrétienne, op. cit.*, p.62.

personnage ainsi tracé par le père de Vernon n'opère donc qu'une rupture bien modeste avec les stéréotypes présents dans l'œuvre de Camus. Nous sommes néanmoins en présence d'un type de femme singulier dans l'univers du roman édifiant (la « femme forte » baroque), que nous ne retrouverons que dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, avec l'œuvre civilisatrice de la Clarice de Mme Leprince de Beaumont.

Femmes édifiantes du XVIII^e siècle

Uranie : le verbe de la femme édifiante

Les héroïnes édifiantes du XVIII^e siècle se distinguent de leurs devancières par leur utilisation du langage. La prise de parole des héroïnes acquiert de plus en plus de place au fil du siècle et devient un instrument d'introspection et de résistance face aux menaces externes, le plus souvent de nature économique. La galerie des femmes édifiantes du XVII^e siècle montre la co-présence de deux modèles : les femmes exposées aux menaces extérieures (Élise, Marianne) et celles qui sont la proie de menaces intérieures, leur nature démoniaque, séductrice et corruptrice constituant le plus grand danger qui pèse sur elles. Le XVIII^e siècle voit la disparition de ce dernier modèle, alors que les femmes y sont présentées comme vertueuses, le péril provenant essentiellement du monde dans lequel elles évoluent. *Uranie, ou les secours inopinés de la Providence* de Jacques Dubois de Chastenay, paru en 1716, ouvre une voie qu'emprunteront de nombreux écrivains édifiants. Également auteur d'*Arsène, ou la vanité du monde* (1690), récit d'un ministre qui s'est retiré de la cour, l'auteur nous livre le récit d'une jeune femme sans ressource dont la pauvreté menace la vertu.

Jacques Dubois de Chastenay donne à son roman un but persuasif dès le titre : il s'agit de l'histoire d'Uranie, ou des « secours inopinés de la Providence ». C'est au début du récit, lorsque l'héroïne est au chevet de son père mourant, qu'elle formule la proposition centrale du roman : « Oui! oui! je sens, continua-t-elle, au fond de mon cœur des pressentiments et des avant-coureurs des grâces de la Divine Providence. Ainsi, mon cher père, remettez-moi en

mourant entre ses bras, et reposez-vous sur elle de ma destinée⁹⁷ ». L'ouvrage vise à démontrer la justesse de ce « pressentiment », en s'appuyant sur nombre de péripéties qui en constituent autant de preuves. Il s'agit d'un roman à finalité démonstrative, cherchant à persuader le lecteur de la puissance de la divine providence : en ce sens, ce roman de la destinée (thème central qu'Uranie porte dans son nom, celui de la muse attachée à l'astrologie et à l'astronomie, c'est-à-dire à la science des destinées humaines) se rapproche de la littérature strictement apologétique, surtout lorsqu'on garde à l'esprit l'importance capitale d'un dogme comme celui de la providence, qui implique une vision ordonnée du monde contre laquelle s'érigent déistes et matérialistes de tout acabit⁹⁸.

L'ouvrage est divisé en trois parties, qui révèlent ses grandes étapes. La première partie s'ouvre sur la résolution d'Uranie d'entrer au couvent, qu'elle devra abandonner suite à la mort de ses parents⁹⁹. Elle trouve refuge chez une parente, Lupanie¹⁰⁰, qui tente vainement de la persuader de vendre ses charmes. Elle est finalement demandée en mariage par un jeune noble dénommé Oronte, pris « d'une passion si tendre et en même temps si respectueuse¹⁰¹ » qu'elle accepte sa proposition avant de se rétracter lorsqu'elle apprend que la famille de son fiancé s'oppose au mariage et qu'il devra se faire clandestinement. Vertement critiquée par Lupanie qui lui reproche son manque d'ambition, Uranie s'en remet à la providence pour son avenir et part s'installer chez une amie, Cosmonie. La deuxième partie commence par la description de son bonheur chez Cosmonie, mis en péril par les ennuis financiers de cette dernière, résolus cependant par l'intervention d'un noble amoureux d'Uranie, Clitandre. Les deux jeunes gens se marient, puis Clitandre est appelé au front. La dernière partie débute par l'interruption de la correspondance entre les époux pour se clore sur la mort de Clitandre,

⁹⁷ Jacques Dubois de Chastenay, *Uranie, op. cit.*, p. 7.

⁹⁸ Il semble que l'utilisation du nom « Uranie » signale déjà la teneur religieuse de l'ouvrage. On trouve notamment *L'Uranie, ou nouveau recueil de chansons spirituelles et chrétiennes*, d'un auteur anonyme et dont la première édition date de 1591, et le très polémique *Épître à Uranie* (1726), de Voltaire, véritable attaque en règle contre la religion chrétienne. Nous reviendrons sur le thème de la providence au chapitre V.

⁹⁹ Le roman utilise ainsi le *topos* de la mort comme ouverture du récit analysé par Edwige Keller (*Poétique de la mort dans la nouvelle classique (1660-1680)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », 1999, p.104).

¹⁰⁰ Le prénom Lupanie, dérivé du latin *lupanae*, désigne une femme de mauvaise vie. C'est également le titre d'un roman de Pierre-Corneille Blessebois, *Lupanie, histoire amoureuse de ce temps*, s.l.,1668, qui relate les mœurs d'une jeune femme frivole.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.23.

suivie de la proposition renouvelée de mariage d'Oronte refusée à nouveau par Uranie qui préfère entrer au couvent.

Les trois parties suivent le même schéma : un état initial de bonheur (relatif dans le cas de la troisième partie, puisque, malgré leur amour et leur correspondance, les époux sont tout de même séparés), la fin de ce bonheur, puis un nouvel état heureux immédiatement interrompu. Ce schéma est nécessaire pour donner toute sa portée à la démonstration, puisqu'il permet de mettre en scène les « secours de la Providence » à répétition, à travers le cycle réitéré de perte du bonheur. Chaque partie est ainsi une nouvelle incarnation de la visée démonstrative de l'œuvre, qui s'impose de manière univoque au lecteur par l'utilisation de redondances narratives¹⁰². Le schéma de perte et de retour du bonheur structure également le roman dans sa globalité, comme le montre la conclusion de l'œuvre, qui revient à la situation initiale avec l'entrée d'Uranie au cloître. Après toutes ses péripéties, l'héroïne peut finalement réaliser le projet, annoncé en ouverture, de se dévouer à Dieu dans le « monastère des religieuses consacrées à la divine Providence¹⁰³ ». La structure cyclique exprime une conception fondamentalement eschatologique du monde qui reprend le grand récit biblique de la destinée de l'être humain, lancé dans un monde hostile à la suite de son éviction du paradis, qu'il retrouvera un jour. Par la reprise de ce mythe, la destinée d'Uranie acquiert un caractère universel, applicable à toutes les destinées humaines. C'est donc un catéchisme romanesque, simplifié à l'extrême et directement applicable que cette œuvre présente au lecteur.

Cette matière religieuse se trouve toutefois intimement mêlée aux questions financières, qui sont un moteur narratif de l'œuvre. En effet, c'est à cause de sa pauvreté qu'Uranie ne peut entrer au couvent, que Lupanie la pousse à devenir courtisane puis à accepter un mariage illégal. Les dettes de son amie Cosmonie mettent ensuite en péril le bonheur d'Uranie, mais permettent également l'intervention de Ciltandre et le mariage avec lui. La réponse que présente le roman aux périls économiques qu'Uranie doit affronter réside dans sa foi en la providence. Lorsque Cosmonie est acculée à la faillite, l'héroïne lui conseille de « recourir avec confiance à la Providence dans son malheur, et à s'abandonner entièrement

¹⁰² S. R. Suleiman voit dans les redondances un dispositif visant à assurer la cohésion et la « non-contradiction interne » d'une œuvre. Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse, op. cit.*, p.209.

¹⁰³ Jacques Dubois de Chastenay, *Uranie, op. cit.*, p. 2.

à ses bontés¹⁰⁴ ». Ce conseil donne lieu à une vive opposition de la part de Cosmonie, qui répond par un argumentaire sur l'indifférence de Dieu vis-à-vis des hommes. S'ouvre de cette manière un espace de polémique, de débat, qu'Uranie remporte ultimement en ayant recours à « ce qui est dit à ce sujet dans les livres sacrés¹⁰⁵ ». Elle cite les histoires de nombreux personnages bibliques sauvés par la providence; les récits d'Adam et d'Ève, de Noé, de Loth, de Moïse, d'Élie, de Joseph, de Josué et de la traversée de la Mer Rouge par les Israélites occupent vingt pages. Ces récits constituent autant de preuves qui servent à démontrer la puissance de la providence par un raisonnement inductif, qui « part d'un ou plusieurs faits particuliers, et [qui] formule une norme conclusive qui dépasse toujours largement les prémisses¹⁰⁶ ». Uranie met elle-même en évidence cette opération mentale : « Après de semblables événements avouez, madame, que le hasard ne peut rien faire de semblable, et qu'il n'y a que l'intérêt que Dieu prend en ce qui regarde l'homme, qui les ait pu produire »¹⁰⁷. Ce raisonnement est complété par une déduction. Uranie argumente que, puisque Dieu « a créé l'homme à son image et sa ressemblance », il est impossible qu'Il « le méprisât et l'abandonnât jusqu'à ce point, que de livrer sa destinée aux caprices du sort¹⁰⁸ ». La démonstration des effets de la providence se trouve ainsi non seulement incarnée par les événements du roman, elle occupe elle-même un développement significatif dans l'économie romanesque. L'importance apologétique de l'épisode ne saurait non plus être négligée. L'argumentation d'Uranie se base sur une fine connaissance de la Bible, connaissance qui est dès lors transmise au lecteur, renforçant du même coup l'aspect de catéchisme de l'œuvre.

Cet épisode contribue également à modifier le statut du texte de Dubois de Chastenay, puisque l'induction « est le lieu par excellence du *pathos* et l'occasion du passage au narratif [...] elle cherche à transférer à la généralisation le *pathos* inhérent aux exemples invoqués¹⁰⁹ ». Par la jonction sur le même plan de la matière romanesque et de l'histoire sacrée, ce discours met en place un rapport de filiation avec l'Écriture : l'histoire d'Uranie joue un rôle de preuve, de la même manière que les différents épisodes bibliques relatés. Malgré la dissimilitude

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁶ Marc Angenot, *Dialogues de sourds : doxa, idéologies, coupures argumentatives. Traité de rhétorique antilogique I*, Montréal, Discours social/Social Discourse vol. XXIII, 2006, p. 220.

¹⁰⁷ Jacques Dubois de Chastenay, *Uranie, op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁹ Marc Angenot, *Dialogues de sourds, op. cit.*, p. 221.

flagrante entre l'autorité dont bénéficie chacun de ces types de récits, il n'en demeure pas moins que le lecteur est invité à accorder à celui d'Uranie une valeur démonstrative similaire, le plaçant dans la lignée des histoires saintes et lui conférant un statut particulier en le faisant profiter du poids axiologique attaché à la Bible. L'importance des liens entre l'induction et la narration est également intéressante : alors que Marc Angenot parle d'un « passage au narratif » (sous-entendant une situation initiale argumentative), il s'agit dans notre cas d'un passage à l'argumentatif, le roman devenant par l'utilisation de l'induction une véritable démonstration.

L'exposition et l'explication des épisodes bibliques jouent aussi un rôle narratif. Cosmonie est sauvée de la saisie par l'intervention secrète de Clitandre, un jeune noble qu'elle héberge chez elle. Or cette intervention est directement causée par le discours d'Uranie sur la foi en la divine providence :

[Clitandre] lui avoua que [...] *par les conversations qu'elle avait eues avec Cosmonie*, pendant plusieurs nuits, et qu'il avait entendues de son lit, il avait appris la taxe de Cosmonie, la saisie de ses meubles, et la vente qui en devait être faite, et que pour prévenir ce malheur, il avait écrit à Paris à un de ses amis par un de ses laquais de payer cette taxe [...] de la manière que la chose avait été exécutée¹¹⁰.

Les discours persuasifs d'Uranie sont en effet un des moteurs narratifs du roman en agissant à la manière de prophéties autoréalisantes. Ce sont également ces discours qui déterminent Clitandre à épouser Uranie, marquant ainsi une convergence entre la trame narrative et la dimension persuasive de l'ouvrage, la première étant directement guidée par la seconde. Cet épisode apporte une dimension supplémentaire à la démonstration en plaçant la question de la parole au centre du roman. C'est le verbe d'Uranie (et sa foi inébranlable) qui détermine l'intervention de la providence; sans Uranie, jamais Cosmonie n'aurait été sauvée de la faillite.

C'est donc non seulement une exposition du dogme qui nous est présentée, mais surtout une mise en scène des pouvoirs du langage inspiré par la foi. L'argumentation d'Uranie trouve ainsi la confirmation la plus efficace possible dans sa justification par les événements de la

¹¹⁰Jacques Dubois de Chastenay, *Uranie*, *op. cit.*, p. 127, nos italiques.

trame narrative. Cet épisode nous permet d'envisager toute l'originalité du personnage d'Uranie face à ses devancières : son exemplarité vient de son pouvoir sur l'histoire. Elle est la première héroïne édifiante à triompher des menaces d'ordre économique et moral qui l'accablent et à être un moteur narratif de l'œuvre. De plus, en faisant de son langage sa principale arme de résistance, Dubois de Chastenay inaugure un mouvement dans lequel le roman édifiant – comme le roman en général – donnera de plus en plus de place à la voix de ses protagonistes, surtout après 1728, « âge d'or de la première personne¹¹¹ ».

La vertueuse Sicilienne : Mémoires d'une femme édifiante

Avec *La vertueuse Sicilienne, ou mémoires de la marquise d'Albelini* (1742)¹¹² de Claude François Lambert, le roman édifiant entre dans le domaine de la première personne. Lambert, jésuite et abbé, est l'auteur de divers ouvrages historiques et de plusieurs romans au ton variablement édifiant, dont *Le nouveau Télémaque, ou voyages et aventures du comte de ... et son fils* (1744), *La nouvelle Marianne, ou les mémoires de la baronne de *** , écrits par elle-même* (1740)¹¹³ et *Mémoires et aventures d'une dame de qualité qui s'est retirée du monde* (1739)¹¹⁴. Ces titres témoignent de l'intérêt porté par Lambert aux romans les plus populaires de son temps. Sa stratégie éditoriale consiste à présenter ses œuvres comme des « suites » de romans connus du public, avec un certain succès : les quatre titres mentionnés totalisent ensemble vingt-et-une éditions. Plus que ses devanciers édifiants, Lambert cherche à écrire des romans, qui soient perçus comme tels et non pas comme des traités de morale narrativisés.

Pour ce faire, Lambert s'inspire de ses contemporains. Ainsi, une grande sentimentalité infuse les réflexions que nous livre Theresile, l'héroïne de *La vertueuse Sicilienne*, ce qui n'empêche pas le roman de présenter de nombreuses ressemblances avec *Uranie*, puisqu'il

¹¹¹ Voir René Démoris, *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002 (Paris, Armand Colin, coll. « Publications de la Sorbonne », 1975), p.448.

¹¹² Claude François Lambert, *La vertueuse Sicilienne, ou mémoires de la marquise d'Albelini*, La Haye, P. Van Cleef, 1742.

¹¹³ Claude François Lambert, *La nouvelle Marianne, ou les mémoires de la baronne de ****, La Haye, P. de Hondt, 1740.

¹¹⁴ Claude François Lambert, *Mémoires et aventures d'une dame de qualité qui s'est retirée du monde*, La Haye. « aux dépens de la Compagnie », 1739.

met en scène une jeune femme pauvre et vertueuse soumise aux assauts d'un monde peuplé de créatures vicieuses. L'héroïne perd sa mère « [dans] un temps où [sa] grande jeunesse [lui] rendait ses leçons plus nécessaires » : « C'est ici où je vais commencer à entrer dans un abîme des plus étranges infortunes : pourrai-je m'en rappeler le souvenir sans en frémir d'horreur?¹¹⁵ » Ces horreurs prennent d'abord la figure de Dona Clara, une entremetteuse qui tente de faire accepter à Theresile les présents et les avances de Don Torbes, un riche seigneur qui s'intéresse à elle. La stratégie ayant échoué, elle revient à la charge plusieurs fois, seule ou avec le concours du pervers Don Torbes, jusqu'au jour où les deux complices enlèvent l'héroïne, bien décidés à attenter à sa vertu :

Insensible à tout ce que je lui disais de plus touchant et de plus capable de réveiller en [Don Torbes] des sentiments de piété et de religion, s'il en avait eu quelques-uns, il me répondit, qu'il me priaît une fois pour toutes, de ne plus l'ennuyer d'une morale qui n'était du tout point de son goût, qu'au lieu de perdre du temps en paroles inutiles, je devais songer qu'il en avait trop fait pour demeurer en si beau chemin, et que, puisque j'étais en sa disposition, et que je ne pouvais ni m'échapper, ni me défendre, je n'avais point d'autre parti à prendre, que celui de le rendre heureux, ou qu'autrement je le mettrais dans la nécessité d'employer la violence¹¹⁶.

Renonçant à la persuasion, Theresile prend le parti de la fuite. Elle retrouve son père peu de temps avant qu'il ne meure, puis fuit Palerme pour passer en Angleterre, déguisée en homme afin de protéger sa vertu (ce déguisement ne la met cependant pas à l'abri des assauts d'une passagère qui lui propose de l'enlever). Elle rencontre dans cette traversée son futur mari, le marquis d'Albelini : « l'honneur, la probité, la douceur et la bonté paraissaient peintes sur le visage de ce cavalier¹¹⁷ ». Elle refuse tout de même ses offres de mariage et trouve refuge chez une dame vertueuse, « Myledi » Derford. Theresile n'est pas encore au bout de ses peines puisque le neveu de cette dame l'enlève. Elle ne doit la conservation de sa vertu qu'à l'intervention providentielle du marquis, qu'elle accepte finalement d'épouser après son geste héroïque. C'est sur son portrait en « heureuse épouse du plus aimable et du plus généreux de tous les mortels¹¹⁸ » que se termine le roman.

¹¹⁵ Claude François Lambert, *La vertueuse Sicilienne*, *op. cit.*, p.7.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.201.

¹¹⁷ *Ibid.*, deuxième partie, p.54.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 198.

La différence la plus immédiatement remarquable entre ce roman et ceux que nous avons étudiés précédemment est de taille : il s'agit de la narration à la première personne¹¹⁹. La question n'est pas simplement formelle, car le ton très personnel que permettent ces « mémoires édifiants » ouvre un espace de discours rétrospectifs dans lesquels l'héroïne raconte sa vie. Jean Rousset synthétise cette particularité narrative du roman-mémoires : « ce que relate le personnage assumant le récit, c'est son passé, et son passé seul détaché du moment où il le dit. Dans la règle, un intervalle subsiste, parfois considérable, entre la fin du temps narré et la fin de la rédaction¹²⁰ ». Cet intervalle temporel permet le déploiement d'un discours d'analyse et d'interprétation des événements qui constitue la véritable matière du roman. En effet, c'est dans l'acte d'interprétation du récit livré que se développe la dimension édifiante du roman : « je vais donc les [ses sentiments] coucher sur le papier, étant bien persuadée qu'ils ne pourront manquer de faire de pieuses impressions sur les personnes de mon sexe, qui se trouvent sensibles aux ravissants attraits de la vertu¹²¹ ». Il y a ici un déplacement marqué de l'intérêt édifiant de l'ouvrage, qui ne provient plus des événements – comme c'était le cas depuis le début du XVII^e siècle – mais des réflexions rétrospectives de l'héroïne qui les a vécus. Il s'agit d'une transposition du genre sensible et des mémoires dans le roman édifiant, qui montre que ce dernier se transforme pour rester en phase avec le domaine romanesque. L'adoption d'une narration à la première personne bouleverse aussi radicalement le statut de l'héroïne, en faisant basculer tout le poids de l'édification des lectrices sur son discours : « Que l'on me passe cette réflexion [sur la lettre de son père et l'importance d'une éducation vertueuse]; ce n'est point pour plaire, ni pour amuser la curiosité d'un lecteur oisif, mais pour édifier et pour instruire, que je donne au public les mémoires de ma vie¹²² ». Même si Theresile est fort éloignée de la figure de la « coquette » qui, pour Jean Rousset, est l'emblème du récit autobiographique chez Marivaux¹²³, il n'en demeure pas moins que pour elle aussi, écrire « signifie se faire voir¹²⁴ ». La monstration de soi n'est cependant pas chez Theresile la manifestation d'un amour-propre qui aime se contempler,

¹¹⁹ Sur le sujet, voir René Démoris, *Le roman à la première personne*, op. cit.

¹²⁰ Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973, p.83.

¹²¹ Claude François Lambert, *La vertueuse Sicilienne*, op. cit., p.2.

¹²² *Ibid.*, p.110.

¹²³ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, op. cit., p.104.

¹²⁴ *Ibid.*, p.103.

comme chez Marianne. Elle est un dispositif narratif qui sert le projet édifiant de l'ouvrage en donnant une place centrale aux qualités et vertus de la narratrice. À cela s'ajoute la conscience d'un destinataire dans la narration, typique des mémoires, mise en relation avec l'objectif édifiant de l'œuvre, puisque le pacte de lecture propre aux mémoires permet de recréer dans la situation d'énonciation interne de l'œuvre la même dynamique que celle qui est en jeu dans la situation externe.

Comme c'était le cas dans *Uranie*, l'instruction et l'édification sont une composante de l'histoire même. L'héroïne éponyme de Dubois de Chastenay n'hésite pas à sermonner d'autres personnages afin de leur montrer la voie à suivre, toujours avec beaucoup d'effet. Dans la *Vertueuse Sicilienne*, il y a aussi une représentation du rôle édifiant de Theresile à l'intérieur du roman, particulièrement dans la deuxième partie, alors qu'elle a échappé aux menaces les plus graves planant sur sa chasteté. Lorsqu'elle trouve refuge chez Myledi Derford, vers la fin de la deuxième partie, sa protectrice est vivement touchée du récit de l'héroïne¹²⁵ :

Lorsque je lui eus raconté la manière dont je m'étais échappée du château où le cruel Don Torbes m'avait fait enfermer: « Ah! Ma chère enfant, s'écria-t-elle, me serrant tendrement entre ses bras, je commence à respirer. Ah! Que tu m'as fait craindre pour ta vie! Non, il n'y avait qu'un miracle qui pût t'empêcher de la perdre: a-t-on jamais entendu parler de tant de vertu et de tant de courage? S'exposer dans une même nuit à mille dangers évidents de mort pour conserver son innocence¹²⁶.

La mise en scène de la réception du récit de Theresile en augmente encore le caractère édifiant, en présentant au lecteur une réaction exemplaire¹²⁷. Le récit de Theresile a aussi des conséquences pratiques, puisqu'elle est invitée par Myledi Derford à tenir ce rôle d'édification dans la maison : « Elle me dit que je serais chargée de faire la prière du soir, qui se faisait régulièrement à une certaine heure, et à laquelle tous les domestiques assistaient, qu'après la

¹²⁵ De cette façon, le roman de Lambert utilise bien la « fonction fabulatrice » propre à la narration à la première personne selon Ren Démoris (*Le roman à la première personne, op. cit.*, p.407).

¹²⁶ Claude François Lambert, *La vertueuse Sicilienne, op. cit.*, p.174.

¹²⁷ Nous verrons au chapitre VIII que la représentation de l'effet des discours édifiants est un procédé de toute première importance dans le corpus.

prière nous nous retirerions dans son cabinet, et que là je ferais à voix haute une lecture d'une demi-heure dans quelque livre de piété¹²⁸ ».

Ce rôle rappelle celui que tient Uranie auprès de son amie Cosmonie. Cependant, les deux héroïnes diffèrent beaucoup : là où Uranie suit une ligne de conduite droite, basée sur des principes irréprochables et une lecture du monde toujours juste, Theresile se trompe dans l'évaluation du caractère de ceux qu'elle rencontre. Par exemple, lors de sa première rencontre avec Don Torbes, elle croit l'avoir fait fléchir :

Je ne sais si l'air touchant dont je m'exprimais, joint aux larmes que je répandais (car mon visage en était baigné) fit quelque impression sur le cœur du traître qui voulait me séduire; mais quel changement plus heureux et plus prompt que celui qui se fit dans lui! Il était l'objet de mon mépris et de ma haine, et il devint celui de ma reconnaissance et de mon estime. « Vertueuse Theresile, me dit-il en me relevant [...] vous venez de me métamorphoser en homme nouveau : non, je ne me connais plus, et c'est votre sagesse qui a produit ce changement »¹²⁹.

Mais ce « prétendu changement n'était qu'artifice¹³⁰ », le fourbe l'enlève une dizaine de pages plus loin. À plusieurs reprises, Theresile se met elle-même dans des situations à risque et fait confiance à des inconnus qui cherchent à l'abuser (notamment Dona Silvia et Dona Clara, qui la livrent à Don Torbes). Ainsi, si les principes qu'elle adopte pour régler sa conduite sont toujours irréprochables, le fait qu'elle se trompe dans l'évaluation des situations fait d'elle une héroïne radicalement différente des exemples positifs que nous avons vus jusqu'ici. Élise, Marianne et Uranie sont toutes des femmes qui souffrent non pas parce qu'elles se sont trompées, mais pour des raisons morales supérieures; elles acceptent leur sort de martyres en toute connaissance de cause. Au contraire, Theresile est régulièrement dans l'erreur, ce qui en fait une figure romanesque beaucoup plus intéressante. Nous n'avons cité ici qu'un exemple, mais Theresile est bernée tour à tour par Dona Silvia, par Dona Clara, par Don Torbes et par le neveu de Myledi Derford. La conscience qu'elle a de ses insuffisances en fait un personnage plus complexe psychologiquement, puisqu'elle doute d'elle-même et de la voie à suivre. Nous pouvons appliquer à Theresile le jugement que Jean Rousset porte sur Marianne : elle « ne voit

¹²⁸ *Ibid.*, p.177.

¹²⁹ *Ibid.*, p.40.

¹³⁰ *Id.*

et ne pénètre qu'elle-même¹³¹ ». Par là, le roman édifiant se problématise; il peint un univers où la connaissance des principes moraux et religieux ne suffit plus à assurer une vie vertueuse. Pour se protéger, la femme doit être à même de comprendre et d'interpréter le monde et les personnages qui l'entourent, d'évaluer leurs motifs, de percer leurs mensonges et leurs tentatives de manipulation. *La vertueuse Sicilienne* introduit l'incertitude dans le roman édifiant, en montrant constamment les limites de notre connaissance d'autrui. C'est sur cette voie que s'engagera également Mme Leprince de Beaumont, une vingtaine d'années plus tard.

Virginie : le roman de la perfection

On a pu constater, à travers l'âge classique, une ouverture du roman édifiant au monde social et à la parole de la femme édifiante. *La vertueuse Sicilienne*, par exemple, accorde presque autant d'importance aux rapports sociaux qu'à la morale et met au premier plan la subjectivité de la narratrice, donnant de la femme édifiante une représentation radicalement différente de celles de Floriane, Élise ou Isabelle. Nous ne voulons cependant pas laisser penser que le roman édifiant suivrait une trajectoire « éclairée », l'amenant à se rapprocher inexorablement du roman tel qu'il se pratique généralement au XVIII^e siècle. En effet, l'œuvre de Michel-Ange Marin, que nous allons aborder à présent, se situe à l'opposé de cette tendance, dans la mesure où elle réduit l'univers narratif à la seule sphère de la religion.

Le père Marin (1697-1767) a publié plusieurs romans d'éducation religieuse à l'usage des femmes de conditions diverses : *Adelaïde de Witsbury, ou la pieuse pensionnaire* (1743), *La marquise de Los Valientes, ou la dame chrétienne* (1745), *Agnez de Saint-Amour, ou la fervente novice* (1750), *Virginie, ou la vierge chrétienne* (1752). Les titres proposent tous le portrait exemplaire d'une femme d'une condition particulière : la religieuse, la novice, la pensionnaire, la dame et la jeune fille sont tour à tour abordées. C'est cette dernière figure que nous analyserons, afin de suivre les transformations du type de personnage que nous suivons depuis *Floriane*.

¹³¹ Jean Rousset, *Narcisse romancier, op. cit.*, p.111.

Sur le plan narratif, il est difficile de rapprocher cette œuvre de celles que nous avons étudié précédemment, puisque l'histoire y est réduite au minimum. *Virginie* ne se présente pas comme un roman qui aurait pour but d'inciter à la dévotion, mais plutôt comme un ouvrage expliquant les règles et les pratiques qui caractérisent un mode de vie parfaitement pieux. Michel-Ange Marin explique la visée de son œuvre dans sa préface, qualifiant Virginie de « modèle que nous présentons aux Vierges chrétiennes [...] où elles verront toute l'économie de la conduite d'une Vierge qui veut servir constamment et parfaitement Jésus-Christ. Telle est la pieuse Virginie que nous mettons ici sous les yeux¹³² ». Le caractère exemplaire de la protagoniste, souligné par l'auteur, est d'ailleurs inscrit dans son prénom, dont l'onomastique renvoie sans détour à la virginité. Marin définit également son public : les « Vierges chrétiennes », les filles déjà dévotes, qui ont, avant même la lecture du roman, le projet de « servir constamment et parfaitement Jésus-Christ ». Le désir de mener une vie sainte est ainsi le déclencheur de la lecture, de même que la conversion de Virginie, dès les toutes premières pages, est le déclencheur du roman. *Virginie* n'est pas le roman d'une conversion, mais celui d'un très long apprentissage de la dévotion (deux tomes de plus de 400 pages chacun). À travers des péripéties strictement spirituelles (résister à une tentation, cheminer dans les différentes méthodes d'oraison, savoir régler sa conduite en présence de religieux, etc.), l'héroïne chemine vers le statut de « vierge chrétienne », femme dévote hors du couvent. Il y est question de transmettre un savoir religieux et non de persuader d'une conduite, puisque cette dernière est postulée dès la préface. La visée du texte est donc d'ordre pédagogique¹³³ : il s'agit d'un roman d'éducation bien plus que d'une œuvre apologétique.

La trame narrative retrace le parcours spirituel de Virginie, transformant les questions de dévotion en péripéties qui composent le récit de la vie intérieure de l'héroïne. Prenons par exemple le cas du chapitre XVII du premier tome, « Virginie commet une infidélité. Dieu l'en punit. Comment elle se relève ». Le titre est déjà un résumé de l'épisode, narrativisant trois

¹³² Michel Ange-Marin, *Virginie, ou la vierge chrétienne, histoire sicilienne*, Avignon, François Chambeau, 1806 (1752), tome I, p. iii. Le roman que nous citons est une réédition de l'édition de 1752, cela est dû avant tout à des contraintes matérielles : cette édition étant disponible sur Gallica, il est maintenant pratiquement impossible d'avoir accès à l'édition originale de la Bibliothèque Nationale de France.

¹³³ Nous utilisons ce terme dans le même sens que R. Grandroute, qui le distingue de didactique : « la relation didactique qui s'établit entre romancier et lecteur, autrement dit entre maître et disciple, le roman pédagogique, lui, la transpose au sein de l'œuvre, dans la trame de la fiction » (Robert Grandroute, *Le roman pédagogique, op. cit.*, p.3).

thèmes fondamentaux de la religion chrétienne : la faute, la punition et la rédemption. La faute de Virginie consiste en une curiosité vaniteuse pour la parure d'une ancienne amie : c'est donc une faute liée aux désirs de l'héroïne, une faute intérieure. Contrairement à Theresile, Élise ou Uranie, l'héroïne de Marin n'est pas menacée de l'extérieur : c'est d'elle même que viennent les obstacles à son perfectionnement. Le roman de Marin renvoie en ce sens à un état antérieur du roman édifiant. Si la punition est présentée comme émanant de l'extérieur (de Dieu), il n'en demeure pas moins qu'elle est tout entière une souffrance intérieure : « Dieu [...] lui fit bientôt sentir son infidélité, en permettant qu'elle fut livrée à une furieuse tentation sur les vanités du monde, qu'elle avait quittées; tentation qui la tourmenta pendant plusieurs jours et dont elle ne triompha qu'à force de prier, de gémir, de pleurer et de s'humilier »¹³⁴. La punition est une « tentation », elle est donc complètement intérieure à l'héroïne; la rédemption passe également par une démarche intérieure : la prière, les gémissements, les pleurs et l'humiliation. C'est cette démarche rédemptrice qui forme la trame narrative du chapitre, lequel développe les différentes étapes de la culpabilité et présente quelques modèles de prières adaptées aux circonstances. La visée pédagogique du roman se trouve ainsi mise en récit par l'abondante description de la peine et de la culpabilité de Virginie, dont l'exemplarité provient non pas tant de sa perfection initiale (comme c'était le cas pour Uranie) que de son désir de se perfectionner.

Le caractère exemplaire de Virginie et les leçons qui doivent être tirées de son parcours dévot sont elles-mêmes mises en scène, de façon à assurer la transmission du savoir au lecteur, par l'intermédiaire du personnage de la mère scholastique, guide spirituel de l'héroïne. Les différents épisodes du roman sont commentés par cette dernière, ce qui permet aussi aux personnages de les revisiter et d'en tirer des leçons, autant pour leur édification que pour celle des lecteurs. L'épisode que nous venons de résumer est ainsi suivi d'un chapitre intitulé « De la résistance aux tentations et de la fidélité à suivre les bonnes inspirations. Avis de la Mère Scholastique ». Le propos de ce chapitre est clairement défini dès sa première phrase : « La faute de Virginie donna occasion à sa pieuse tante [la mère scholastique] de l'instruire sur la manière de résister aux tentations du démon, et avec quelle docilité on doit

¹³⁴Michel-Ange Marin, *Virginie, op. cit.*, tome I, p. 337.

suivre les inspirations du seigneur¹³⁵ ». Le rapport entre événement narratif et savoir est celui d'une fable et de sa morale; la trame narrative « donne occasion » à une instruction religieuse.

Cette instruction ne prend pas seulement la forme d'un exposé, elle est aussi une introspection de la part de Virginie, qui revisite les événements et en offre une seconde lecture, guidée par les principes de dévotion qui se trouvent au cœur du roman. Il y a reprise du développement narratif du chapitre précédent, puisque Virginie narre sa chute en revenant continuellement sur elle-même :

je voulais me satisfaire, et même étant pressée par mes remords intérieurs, je tâchais de les apaiser, en voulant me persuader moi-même qu'il n'y avait pas de mal à prendre cette satisfaction, et c'est là ce qui m'afflige encore plus, voyant que j'ai osé résister à Dieu qui m'avertissait avec tant de bonté dans le fond de mon âme, et d'avoir préféré ma curiosité et mon amour-propre à la reconnaissance que je lui dois, après tant de grâces que j'ai reçues¹³⁶.

Comme le montre l'abondance des pronoms à la première personne, Virginie se prend elle-même pour objet de son discours. De cette manière, elle se pose comme l'interprète de sa conduite et offre les clés de lecture de sa chute (soit le conflit entre son amour-propre et l'obéissance qu'elle doit à Dieu). Ce faisant, elle joue un rôle exemplaire : en tant que modèle de dévotion, elle se livre à une activité introspective qui lui permet de progresser dans la vie spirituelle; mais elle agit aussi comme guide de lecture, puisqu'elle présente une grille d'interprétation applicable au reste de l'ouvrage, dans lequel tous les épisodes doivent être compris comme un combat contre soi-même, dans le but d'atteindre la parfaite dévotion. Ce discours montre au lecteur non seulement un exemple de piété, mais surtout un exemple d'interprétation des événements et de leurs enjeux religieux. Michel-Ange Marin veut mettre « sous les yeux » un modèle de vierge chrétienne, mais également diriger le regard qui s'y pose.

Le personnage de Virginie revêt une certaine originalité, par le double rôle pédagogique qu'elle joue dans l'histoire. En effet, nous sommes ici en présence d'un modèle de femme caractérisée par l'évolution, en contraste avec le statisme des personnages précédemment étudiés. Uranie, Theresile, Élise et Marianne incarnent avec constance les

¹³⁵ *Ibid.*, p. 342.

¹³⁶ *Id.*, nos italiques.

principes et les valeurs au fondement des œuvres qui les mettent en scène. Si les personnages de Floriane et d'Isabelle subissent une transformation, c'est en passant subitement d'une position de contre-exemple à un rôle d'exemple, après avoir été touchées par la grâce. Ces passages brusques sont marqués par la négation de l'identité des personnages, qui perdent leur statut individuel pour « s'ensevelir » (pour reprendre l'expression de Camus) dans la religion. Chez Virginie, nous assistons pour la première fois à l'évolution d'un personnage d'emblée positif par certaines facultés mentales (capacité d'interprétation, discipline) et attitudes (respect, soumission). Si le résultat est, comme pour Isabelle et Floriane, l'enfermement du personnage dans sa condition (symbolisé dans *Virginie* par la virginité de l'héroïne), il n'en demeure pas moins qu'il s'agit du premier roman édifiant à adopter une structure d'apprentissage positif¹³⁷ pour représenter la trajectoire d'un personnage féminin. L'apprentissage progressif de Virginie permet de dédoubler son rôle édifiant, qui n'est pas limité à ses seules actions, mais s'étend à toute sa démarche de perfectionnement.

Clarice : la Mélusine édifiante

La pédagogie est au cœur de la poétique romanesque de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780)¹³⁸. Toute sa production littéraire, de son premier roman *Le triomphe de la vérité* jusqu'à son dernier ouvrage, *La dévotion éclairée*, en passant par ses nombreux *Magasins* à l'usage des jeunes filles, des adolescentes ou des pauvres, est empreinte de la volonté de proposer une éducation catholique qui fasse une place aux sciences (notamment économiques) et qui permette à l'élève d'acquérir les outils pour prendre des décisions, plutôt que de simplement lui imposer des règles morales, comme le fait Michel-Ange Marin dans *Virginie*. Nous verrons quelle forme revêt cette caractéristique de l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont, en nous penchant sur *La nouvelle Clarice* (1767).

D'autres romans auraient pu faire l'objet d'une analyse de la figure de l'héroïne féminine, en particulier les *Mémoires de Mme la baronne de Batteville* (1766). Ces derniers

¹³⁷ Susan Rubin Suliman, *Le roman à thèse, op. cit.*, p. 92.

¹³⁸ Notons que cette prolifique écrivaine a également enseigné directement depuis un jeune âge. Voir l'introduction de Barbara Kaltz, dans Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Contes et autres récits*, édition présentée par Barbara Kaltz, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p.viii.

adoptent la forme d'un récit autobiographique épistolaire, que la baronne écrit à une de ses amies : la structure rétrospective typique des mémoires y est employée afin de souligner les apprentissages d'une vie, à la manière de *La vertueuse Sicilienne*. Notre choix s'est cependant arrêté sur *La nouvelle Clarice*, justement parce qu'elle fournit un modèle encore inédit, celui d'un roman épistolaire dont l'écriture est contemporaine de l'action. Cette simultanéité influence la manière dont l'apprentissage de l'héroïne est présenté. Alors que les mémoires montrent un apprentissage déjà effectué, envisagé à des années de distance, le récit épistolaire permet de saisir le processus pédagogique sur le vif. De plus, *La nouvelle Clarice* présente deux particularités originales dans le paysage du roman édifiant : une représentation de la jeune femme comme force civilisatrice et une réflexion morale sur le roman.

La réflexion sur le roman est présente dès le titre de *La nouvelle Clarice*, référence directe à la *Clarissa* de Richardson, qui a connu un très large succès en France¹³⁹. Le lecteur est invité à se plonger dans une œuvre qui se présente à la fois en continuité avec celle de Richardson, sur le plan thématique et sur celui des personnages, et en rupture avec elle, puisqu'il s'agit d'une « nouvelle » Clarice. Le point de rencontre de ces deux œuvres se situe dans le choix que doivent faire les deux héroïnes au moment où elles se voient obligées de fuir avec un homme : doivent-elles l'épouser afin de s'assurer que, quoi qu'il arrive, leur vertu ne sera pas entachée? Nous savons que le personnage de Richardson refuse le mariage, avec de graves conséquences pour sa vertu : elle s'enfuit avec Robert Lovelace qui la retient ensuite prisonnière dans un bordel pendant plusieurs mois. Incapable de persuader Clarissa de l'épouser, Lovelace la viole après l'avoir droguée. La « nouvelle » Clarice de Mme Leprince de Beaumont fait le choix inverse, celui d'épouser l'homme avec lequel elle s'enfuit, et d'assurer ainsi son bonheur et la sauvegarde de sa vertu.

Le roman s'ouvre sur une lettre que Clarice adresse à sa meilleure amie, Lady Hariote, dans laquelle elle dépeint sa situation. La tante chez qui elle a vécu pour échapper aux

¹³⁹ Samuel Richardson, *Clarissa, or, the history of a young lady : comprehending the most important concerns of private life, and particularly showing, the distresses that may attend the misconduct both of parents and children, in relation to marriage*, Londres, A. Millar, 1748. La première traduction française est celle de l'abbé Prévost, *Lettres anglaises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove*, Paris, Pierre-Nicolas Delormel, 1751. Sur le succès du roman en France, voir Stéphane Lojikine, « Introduction », dans Samuel Richardson, *Lettres anglaises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove*, traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles, introduction et notes de Stéphane Lojikine, textes choisis et établis par Benoît Tane, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p.22-29. Signalons aussi le fameux *Éloge de Richardson* (1761) que Diderot consacre au roman.

débauches de son père vient de mourir, la laissant légataire universelle de ses biens, mais sans en avoir le contrôle avant ses vingt-et-un ans. Son père, un libertin entretenant ouvertement une maîtresse chez lui, se rapproche d'elle, visiblement tenté par l'appât du gain. Il réussit à persuader l'héroïne de son repentir et met en place une conspiration pour la défaire de son héritage. Pour ce faire, il modifie en secret le testament de la tante afin de donner à Clarice le contrôle de sa fortune dans le cas où elle se marierait. Il la présente ensuite à un homme qui prétend être le fils du marquis de Montalve et la détermine à l'épouser, sachant très bien que cette trop bonne fille donnera sa fortune à son père dès qu'elle le pourra. Or, le faux Montalve est en fait un fils illégitime du père de Clarice, recruté par celui-ci pour dépouiller sa fille. En apprenant le complot, Clarice est forcée de s'échapper de la maison et rencontre un homme se faisant appeler « Chevalier », qui se propose de l'aider à passer en France pour assurer sa sécurité. Elle accepte et décide de l'épouser avant le départ, pour assurer sa vertu. Il lui apprend alors qu'il est en fait baron d'Astie, donc d'une noblesse qui fait de lui un bon parti. Le passage en France s'effectue après de nombreuses péripéties qui amènent le couple en campagne, chez Mme d'Astie. C'est dans ce refuge que se conclut le premier volume du roman.

Le deuxième volume est marqué par une modification de la formule narrative, qui s'éloigne du romanesque sensible pour se rapprocher d'un style pédagogique. On quitte le domaine de l'action, des péripéties et des larmes pour découvrir comment Clarice et sa belle-mère mettent sur pied une société rurale idéale, dans laquelle le travail, la vertu et la religion règnent pour le plus grand bonheur de tous. L'exemple de Mme d'Astie en vient à inspirer Clarice, puis Lady Hariote qui se met elle aussi à travailler pour améliorer le sort des paysans. Alors que, dans la première partie, les péripéties étaient entrecoupées de réflexions, c'est l'inverse qui se passe désormais : au récit de la vie de la communauté sont mêlées des histoires enchâssées portant sur des personnages secondaires, comme le mari de Lady Hariote ou celui de Clarice. C'est sur le récit de la vie de ce dernier que se clôt ce deuxième volume.

Contrairement aux autres personnages féminins du XVIII^e siècle que nous avons analysés, Clarice n'est pas réellement menacée dans sa vertu. Certes, son père tente de lui faire épouser son demi-frère (qui, de surcroît, n'est pas catholique), mais cette menace ne vise pas la vertu ni la chasteté de l'héroïne. Sa cible est en fait économique, puisque le mariage a pour

but de fournir l'occasion au père de Clarice et à son bâtard de lui soutirer sa fortune. Il ne s'agit pas là de la première apparition de considérations financières dans le roman édifiant. Nous avons vu que les questions économiques sont au cœur des épreuves que doit traverser Uranie; de même, c'est la pauvreté de Theresile qui en fait une cible facile pour Don Torbes dans *La vertueuse Sicilienne*. Dans les deux cas, c'est par leurs inébranlables principes moraux que les jeunes filles résistent aux menaces et, ultimement, finissent par épouser un noble séduit par leur chastes idéaux. *La nouvelle Clarice* repose aussi sur l'interdépendance du couple vertu-fortune, en ce sens que les attaques à la fortune de Clarice passent par sa vertu, puisqu'on tente de lui faire contracter un mariage désavantageux. Cependant, et il s'agit d'un changement capital, les menaces qui affligent l'héroïne n'ont plus pour cible dernière sa chasteté. Ce qui est en jeu n'est pas son éventuelle corruption morale, mais son pouvoir économique. Ainsi, la femme édifiante de Mme Leprince de Beaumont n'est pas un être vulnérable par sa pauvreté et que l'on peut corrompre, mais un être puissant par sa richesse et dont la chasteté n'est pas même un enjeu, tant elle semble acquise.

Cela ne signifie cependant pas que la question des principes moraux n'est pas abordée dans le roman, mais plutôt que ce ne sont pas les péripéties qui donnent lieu à des développements de cette nature. C'est dans un échange de lettres d'une vingtaine de pages entre Lady Hariote et Clarice que sont abordées le plus directement les questions de la vertu de la femme, à travers un commentaire sur la *Clarissa* de Richardson. Le parallèle entre ce roman et celui de Mme Leprince de Beaumont est établi par les personnages : Lady Hariote affirme que Miss Howe est « cette originale dont je suis un peu la copie¹⁴⁰ » et que « Clarice lui répond à peu près comme vous venez de le faire¹⁴¹ ». La comparaison ne se fait pas uniquement sur le plan des personnages, mais aussi sur celui des événements, alors que les rebondissements du roman de Richardson annoncent ceux du roman de Mme Leprince de Beaumont. C'est en effet la fuite de Clarissa avec Lovelace qui donne lieu à une polémique entre les deux amies. Lady Hariote considère qu'« [i]l est certain qu'une fille qui a le malheur d'être forcée de quitter la maison de son père, ne doit fuir qu'avec un époux. Nous sommes

¹⁴⁰ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La nouvelle Clarice*, *op. cit.*, p.130.

¹⁴¹ *Id.*

comptables à Dieu de notre vertu, et aux hommes de notre réputation¹⁴² ». Clarice, elle, voit plutôt la faute de son homonyme dans la désobéissance à ses parents, qui l'amène à la fuite :

C'est comme [si Richardson] eût dit : Une fille aussi parfaite et aussi vertueuse que mon héroïne, a perdu pour une désobéissance à ses parents, son bonheur, sa réputation, son honneur même. Apprenez, jeunes personnes, par son exemple, qu'une première faute contre la soumission que vous devez à vos parents, peut vous conduire de précipices en précipices¹⁴³.

Cette discussion prépare l'épisode suivant, alors que Clarice est obligée de fuir les violences et le complot de son père : « Chère Hariote, lorsque je vous écrivais avec tant de sécurité, que nous ne serions jamais dans le cas imaginé par l'auteur du roman de Clarice, que j'étais bien éloignée de penser que je touchais au moment d'éprouver des malheurs mille fois plus terribles¹⁴⁴ ». Cette ouverture accentue la force dramatique de l'épisode, en plus de renforcer la ressemblance entre la trame narrative du roman et celle de *Clarissa*. La narratrice raconte sa fuite et sa rencontre avec « Chevalier ». Ce faisant, elle prend le parti recommandé par Lady Hariote : « Hariote ne m'avait-elle pas dit que le seul parti qu'une fille pût prendre en cette occasion était de fuir avec son époux?¹⁴⁵ » Cette prise de position nous montre que Clarice avait tort dans son interprétation du roman de Richardson, puisqu'elle-même se trouve dans une situation similaire à celle de Clarissa, sinon pire : elle doit fuir son propre père pour se protéger. L'argument d'obéissance aux parents, précédemment évoqué, ne tient plus devant les abus d'un père indigne et criminel, prouvant que le principe ne saurait être absolu et qu'une femme doit parfois prendre son sort en mains pour défendre sa vertu. Lady Hariote a bien jugé la situation – elle qui est pourtant dépeinte comme une femme un peu dissipée, et grande lectrice de romans.

C'est la lectrice de romans qui voit juste, non seulement dans l'interprétation de l'œuvre de Richardson, mais également dans les questions de morale et de vertu au cœur de l'ouvrage. Pour saisir tout le caractère paradoxal du roman dans l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont, il faut se reporter à la lettre dans laquelle Lady Hariote annonce à son amie la découverte de Richardson :

¹⁴² *Ibid.*, p.134.

¹⁴³ *Ibid.*, p.138.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.143.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.223.

Vous vous souvenez sans doute, ma chère, que j'avais un goût pour les romans, dont vous avez eu bien de la peine à triompher. J'ai violé la parole que je vous avais donné de n'en jamais lire, et c'est votre faute. Vous m'avez recommandé d'être soumise, sous la férule du médecin, et la lecture de ces bagatelles m'est absolument recommandée par le suppôt d'Hypocrate : ajoutez à son autorité celle de mon maître de langue, qui prétend que je n'ai point de meilleur moyen pour perfectionner mon français, et vous me trouverez suffisamment justifiée d'avoir manqué à ma parole¹⁴⁶.

D'un côté, le genre romanesque est condamné par Clarice, l'héroïne vertueuse du roman, à qui son rôle de narratrice principale confère d'emblée une position d'autorité morale; de l'autre côté, le roman est valorisé pour son effet bénéfique sur le langage et la santé physique. Les péripéties qui suivent montrent également qu'il joue un rôle essentiel de guide moral. Ce regard valorisant jeté sur les romans est conséquent avec le projet de l'auteur, dont l'œuvre témoigne d'une foi constante dans le rôle pédagogique de la fiction narrative en général, et du roman en particulier. Ce point de vue a aussi pour effet de complexifier la lecture de *La nouvelle Clarice* en présentant Clarice comme une héroïne vertueuse, certes, mais dont la vertu est peut-être trop rigide pour le monde. Son rejet complet des romans lui aurait causé tort, sans l'intervention de son amie Hariote. Clarice ne cadre donc pas avec les stéréotypes positifs que nous avons examinés jusqu'à maintenant, dont le sens moral n'était jamais remis en question. En effet, si Theresile erre parfois, c'est au niveau de jugements de faits. Clarice, au contraire, est victime de ses jugements moraux.

Ce qui rend cette femme édifiante encore plus difficile à cerner, c'est qu'il s'agit à la fois du seul personnage complètement positif à ne pas détenir dès le début les clés morales de sa conduite, mais aussi le seul qui joue un rôle civilisateur dans son propre monde. Nous avons vu apparaître au XVIII^e siècle une tendance à faire de la femme édifiante un personnage jouant un rôle éducatif au sein même du roman : Theresile est chargée des lectures pieuses chez Myledi Derford; Uranie catéchise son amie Cosmonie. Clarice, quant à elle, joue un rôle politique en participant à la mise sur pied d'une société rurale utopique. Le deuxième tome présente l'héroïne retirée avec son mari et sa belle-mère dans « un lieu habité par des hommes simples, droits, ennemis de tout artifice [...], le séjour de l'innocence et de la paix¹⁴⁷ ». Là,

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.127.

¹⁴⁷ *Ibid.*, vol. 2, p.10.

elle apprend au contact de Mme d'Astie à perfectionner les vertus chrétiennes, en particulier la charité, en secondant sa belle-mère dans ses entreprises pieuses. Elle se fait enseigner les bases de la société idéale que cette dernière a su construire, organisée autour d'une économie dynamique basée sur la mise en commun des ressources et sur une éducation religieuse qui, avec le zèle au travail, éteint complètement le vice : « La religion qui vient avec l'instruction surmonte tous les obstacles¹⁴⁸ ». Clarice prend la décision de s' « abandonner aveuglément à [la] conduite [de Mme d'Astie]¹⁴⁹ » : elle s'inspire d'elle pour fonder son propre village utopique. Se met alors en place un effet domino d'édification : Mme d'Astie inspire à Clarice le projet de fonder « l'Union chrétienne » et Clarice inspire à Lady Hariote le désir de se joindre à elle dans cette entreprise. À partir du moment où Clarice relate à son amie son implication auprès des villageois, elle entraîne chez sa correspondante un changement d'attitude, vers plus de piété et plus de vertu. Ce changement dans le caractère des personnages implique nécessairement un fléchissement du roman, vers une édification davantage exposée que narrée. Les lettres qu'échangent les protagonistes ne racontent plus, elles exposent des doctrines et des principes religieux, et font l'éloge de la vie simple, frugale et charitable que mène Clarice. La seule matière narrative encore présente subsiste sous forme de péripéties retraçant comment Clarice a finalement pu récupérer son héritage. Il est cependant indéniable que, malgré ces épisodes, la trame purement narrative de l'œuvre s'essouffle à mesure que s'étend l'édification directe : le roman devient traité.

Ce changement de nature de l'œuvre survient alors que Clarice devient une force civilisatrice dans le monde, un peu à la manière de la Julie de Rousseau, comme l'expose son mari :

Elle a consacré l'enfant dont elle est enceinte à parcourir avec nous la France, à aller de village en village pour arracher les gens de la campagne à l'ignorance, à la pauvreté, à la misère et au crime. Nous la verrons un de ces jours sur les grands chemins, arrêter les passants, inviter les pauvres à se rassembler pour former de nouvelles habitations. Amphion moderne, la douceur de sa voix fera sortir de terre, non des murailles pour enceindre des villes, mais d'humbles toits, qui recèleront des cœurs innocents¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Ibid.*, vol. 2, p.69.

¹⁴⁹ *Ibid.*, vol 2, p.65.

¹⁵⁰ *Ibid.*, vol. 2, p.176.

De jeune fille vertueuse mais trop naïve pour ce monde, Clarice devient une figure qui rappelle à la fois le pèlerin et Mélusine, la fée médiévale qui fait apparaître des villes et des citadelles. Devenue presque sainte, prise dans l'action directe, elle perd petit à petit sa fonction de narratrice en cessant d'être la destinataire principale des lettres dans la dernière partie du roman. En effet, les dernières lettres du roman sont écrites par le mari de Clarice, qui relate les entreprises de sa femme. Le destin de Clarice aboutit ainsi dans une forme de perfection édifiante à une action qui remplace le récit. Les rares dernières lettres de l'héroïne traitent sobrement des principes qui guident son action, mais ne font plus place à la narration. L'apogée de l'édification apparaît ici comme la réelle fin du roman.

De Floriane la Gorgone à la fée Clarice, nous pouvons constater un passage de la violence à la douceur dans les romans édifiants des XVII^e et XVIII^e siècles. Les femmes « monstrueuses », à la moralité condamnable, que sont Floriane ou Isabelle ont tendance à s'effacer. Bien qu'elles puissent encore apparaître dans un rôle d'opposante à l'héroïne, elles ne forment plus le point focal du roman. La menace à laquelle la femme édifiante doit faire face se déplace : d'intérieure qu'elle était au XVII^e siècle, elle passe à l'extérieur, exception faite de l'œuvre de Marin. Pour Floriane, il fallait résister au péché; il s'agit à partir de *L'amazone chrétienne* de résister aux assauts du monde. Bien que la vertu et la chasteté des héroïnes soient l'enjeu principal des romans, on constate que l'argent y occupe une place non négligeable, allant même jusqu'à devenir un des enjeux principaux de *La nouvelle Clarice*. Dans le combat contre le monde, on assiste également à une disparition de la figure de la martyre, incarnée par Marianne et Élise. L'héroïne édifiante du XVIII^e siècle sait triompher des attaques et acquiert une efficacité certaine, puisqu'elle devient elle-même vecteur d'édification au sein du roman. Uranie, Theresile et Clarice, en bonnes élèves de François de Sales, ont le pouvoir de transformer le monde qui les entoure et d'entraîner leurs proches sur le chemin de la piété et de la vertu, reflétant ainsi le pouvoir que les auteurs confèrent (ou espèrent conférer) à leur narration.

Il n'est pas surprenant que le rôle persuasif des héroïnes se réalise dans les romans par une plus grande prise de parole. Il s'agit sans doute là de la tendance la plus homogène que nous ayons pu constater : reflétant la montée en force du roman à la première personne à l'âge classique, le roman édifiant s'ouvre progressivement au discours de ses héroïnes. Ce discours ouvre une perspective d'autoréflexion qui invite le lecteur à l'interprétation, du roman d'abord, de sa propre vie ensuite. Les héroïnes édifiantes, particulièrement à partir de *Theresile*, réfléchissent constamment sur leurs agissements et les principes moraux qui les guident. Le lecteur est ainsi placé en face de péripéties dont la signification morale lui est expliquée, afin de réduire la marge d'équivocité des œuvres, mais aussi afin de lui donner un exemple de *lecture*. Le point culminant de cette démarche est sans contredit l'échange entre Lady Hariote et Clarice dans lequel les deux femmes discutent de l'interprétation qui doit être faite du roman de Richardson, laquelle servira de guide à Clarice lors de sa fuite de la maison paternelle.

Floriane et *Virginie* nous semblent être les seuls romans dont la trame narrative est construite sur une découverte de la vérité. *Marianne*, *Élise* et *Uranie* mettent plutôt en place une trame narrative strictement antagonique, les héroïnes devant résister au flot des menaces que le monde leur oppose, sans en tirer de leçons puisqu'elles sont déjà moralement parfaites. *La vertueuse Sicilienne* et *La nouvelle Clarice* optent pour une structure mixte : elles détiennent certes une vérité morale qui, même si elle doit être approfondie, en fait des héroïnes antagoniques. D'un autre côté, c'est dans leur rapport au monde qu'elles sont amenées à découvrir la vérité, qu'elle soit dans la question de la compréhension et l'interprétation des comportements (*Theresile*) ou dans la question de leur place et de leur rôle dans le monde (*Clarice*). Nous devons cependant souligner ici l'apport conciliateur de Mme Leprince de Beaumont. Pour son héroïne Clarice, l'apprentissage de la vertu débouche sur un nouveau rapport au monde qui transforme l'édification, laquelle passe d'une activité essentiellement verbale à une action sur et dans le monde qui réconcilie l'héroïne avec lui. Ce faisant, l'auteur témoigne d'une prise de distance inégalée avec la doctrine de rejet du monde si populaire au XVII^e siècle, qui se manifeste avec force dans *Floriane*, et un rapprochement avec les idéaux progressistes des Lumières. Le monde reste corrupteur, mais il est aussi perfectible, ouvrant la voie à la possibilité du bonheur terrestre. La relation entre le personnage et l'univers qui

l'entoure devient ainsi fondamentalement réciproque et dynamique. Selon Bernard Beugnot, il s'agit là d'une transformation observable dans le discours de la retraite de la fin du XVII^e siècle : « Plus le siècle avance, plus fortement s'expriment les réserves à l'endroit de la fuite du monde qu'il vaut mieux tenter de réformer¹⁵¹ ». Nous analyserons dans le prochain chapitre le thème de la retraite dans le roman édifiant. Contentons-nous ici de souligner que la femme édifiante n'est plus simplement une victime passive des assauts d'un monde corrupteur, elle peut aussi avoir un impact sur lui. Elle est désormais douée d'un pouvoir qui lui permet de transformer le monde pour le rendre meilleur. De cette manière, elle peut non seulement y assurer son salut personnel, mais en christianisant la société, c'est au salut de tout le genre humain qu'elle contribue.

¹⁵¹ Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle : loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p.256.

Chapitre IV : L'édification et le monde

L'analyse des personnages féminins a montré comment le roman édifiant utilise des éléments topiques et les infléchit afin de les faire concourir à son vaste projet de conversion chrétienne du roman mondain. Cela peut aussi être observé sur le plan du cadre : les personnages évoluent dans des lieux qui participent pleinement à l'entreprise édifiante; le roman édifiant investit les espaces¹ topiques du roman pour en faire des espaces d'édification. Les lieux et les déplacements assument une fonction axiologique et didactique : espaces de savoirs, ils provoquent la découverte de la vérité chrétienne à travers différentes modalités, spécifiques à chaque manière d'habiter l'espace. La conversion, l'exemplarité, l'épreuve, le dévoilement progressif du vrai bien (les valeurs chrétiennes) et du véritable mal (l'existence mondaine) sont tous mis en scène dans et par les espaces du roman édifiant. Les lieux organisent et rendent visibles les savoirs et valeurs qui fondent le roman. Henri Lafon, dans *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, présentait déjà cette fonction cognitive de l'espace, qui instaure une relation particulière entre le paysage et le personnage². Il s'agira moins ici de reprendre sa méthodologie, qui repose avant tout sur l'analyse des descriptions d'espaces (descriptions qui sont, sauf exceptions, peu étoffées dans notre corpus), que de saisir le double rôle, narratif et rhétorique, que remplit l'espace dans le roman édifiant. Nous nous proposons d'explorer quelques lieux représentatifs afin de mettre à jour leurs fonctions spécifiques et la manière dont ils concourent à l'évangélisation romanesque. Nous avons choisi d'adopter une approche typologique plutôt que chronologique, afin de mettre en évidence les spécificités édifiantes de chaque espace traversé. Le roman édifiant présente nombre d'espaces significatifs qui auraient pu être étudiés : la mer, sur laquelle voyagent les personnages ou qui les isole du monde comme dans *Floriane*; la route, que les pèlerins empruntent et sur laquelle ils se rencontrent; la campagne, où se déroule le drame d'*Élise*; l'église, lieu de conversion; la maison, espace de l'intimité et des conflits dans *Uranie*; la grotte, où est élevé le héros de *Lydéric*; le palais, qui joue un rôle prépondérant dans les imitations de *Télémaque*; et bien

¹ Le lecteur trouvera dans ce chapitre les termes « espaces » et « lieux » utilisés à tour de rôle. Il ne s'agit cependant pas de les confondre : le lieu est fixe (comme le désert ou la ville), tandis que l'espace correspond davantage pour nous à une manière d'habiter le lieu. Ainsi, le voyage est un espace, tandis que le désert ou la ville peuvent être espace ou lieu.

² Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670-1820 : de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1997.

d'autres encore. Plutôt que de multiplier l'étude de lieux ponctuels, dont chacun ne se retrouve que dans un petit nombre d'œuvres, nous avons décidé d'analyser des espaces plus larges, qui sont moins définis par une situation précise que par le rapport au monde qui s'y donne à lire et qui implique un positionnement axiologique. Nous avons donc choisi de restreindre notre étude à trois espaces : le désert, la ville et le voyage. Ceux-ci présentent le double avantage de rendre compte d'une multitude de lieux différents³ et d'être les espaces dominants de l'entreprise édifiante. Chacun d'entre eux est porteur de valeurs qui lui sont propres et éclaire différentes facettes de l'édification romanesque. Ces trois espaces forment ainsi une triade qui permet de rendre compte des interactions entre les personnages et le monde, d'autant plus que chacun de ces lieux implique un rapport aux deux autres. Le désert est défini en opposition avec la ville, en plus d'être dans un rapport dialectique avec le voyage. Le désert est immobilité tandis que le voyage est déplacement, mais tous deux partagent des lieux (la mer, la forêt) et s'opposent au cadre urbain. Ce dernier joue néanmoins un rôle majeur dans le voyage, qui multiplie les différentes villes traversées, chacune proposant une configuration de valeurs religieuses et politiques qui lui est propre et qui constitue la moralité que le voyageur est invité à tirer de l'étape. Nous tenterons de présenter les transformations que chaque espace subit durant la période qui nous intéresse. À l'aide d'une série de micro-lectures, nous espérons ainsi montrer la variété des fonctions de l'espace dans la littérature édifiante, variété qui apparaît aussi bien en les comparant entre eux qu'en les examinant chacun dans une perspective diachronique.

Fuir le monde

Le premier lieu que nous analyserons est le désert, que Bernard Beugnot donne comme synonyme de retraite⁴. Le désert occupe une place importante dans le roman édifiant, en particulier au XVII^e siècle, alors qu'on retrouve l'une ou l'autre de ses incarnations dans presque toutes les œuvres du corpus. Par là, celles-ci participent à une vaste réflexion qui

³ Ainsi, le voyage englobe la route et la mer, le désert est à l'œuvre autant dans les couvents que dans les grottes érémitiques, les îles ou les forêts; l'étude de la ville peut intégrer les maisons, les églises et les palais.

⁴ Il mentionne comme « synonymes qui ont chacun leur connotations propres: cloître, désert, disgrâce, exil, loisir, solitude » (Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite*, op. cit., p.16).

traverse l'Ancien Régime et est particulièrement dynamique au XVII^e siècle. L'essai de Bernard Beugnot montre clairement que « la retraite et son cortège de notions apparentées occupent dans notre XVII^e siècle une position centrale⁵ ». Elle est un « choix d'existence », mais « surtout, un mode de relation à l'espace⁶ » qui trouve ses racines dans l'*otium* de l'Antiquité latine⁷, première théorisation philosophique de la sortie du monde. Elle est surtout un choix discuté, puisque la question du meilleur mode de vie nourrit de vives controverses opposant les tenants de la vie active à ceux qui voient dans la vie contemplative l'existence idéale : « L'antique parallèle entre l'action et la contemplation traverse le XVII^e siècle comme une basse continue, présent derrière la plupart des réflexions sur les rapports de l'individu et de la société, de l'âme et du monde⁸ ». Même si la retraite est dotée de valeurs négatives par plusieurs penseurs, dont certains religieux⁹, elle gagne en popularité tout au long du siècle, en particulier dans ses réalisations religieuses :

Le mouvement des retraites spirituelles a connu à partir du début du XVII^e siècle une expansion considérable, véritable institution dans la vie de l'église et des fidèles; la réforme tridentine en a étendu la pratique qui a cessé d'être réservée aux reclus des communautés pour devenir une pratique dévote largement ouverte¹⁰.

Une large part de la popularité du thème du désert dans le roman édifiant est attribuable à la vogue pour la retraite religieuse qui caractérise l'époque et qui se poursuit au XVIII^e siècle¹¹. La retraite et le désert sont également présents dans la production romanesque de l'Ancien Régime. Au XVII^e siècle, *La princesse de Clèves* reprend le *topos* clausulaire de la retraite, tandis que de nombreux romans du XVIII^e siècle (les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, de Prévost, ou encore les *Mémoires posthumes du*

⁵ *Ibid.*, p.32.

⁶ *Ibid.*, p.3.

⁷ *Ibid.*, p.40.

⁸ *Ibid.*, p.59.

⁹ La Vulgate de saint Jérôme et l'évangile selon Matthieu fustigent la retraite lorsque celle-ci est associée à la paresse, au luxe et à l'oisiveté. *Ibid.*, p.47.

¹⁰ *Ibid.*, p.228.

¹¹ Voir Pierre Naudin, *L'expérience et le sentiment de la solitude, de l'aube des Lumières à la Révolution*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'Âge classique. Série Morales », 1995.

*comte de D*** B****, de Mouhy, pour ne citer que ces deux exemples) témoignent de la permanence de ce thème¹².

La forte présence du désert dans notre corpus est également due à sa nature protéiforme, qui se prête admirablement aux investissements romanesques. Dans la langue du XVII^e siècle, le désert est en effet sémantiquement flou: il n'est pas l'enchaînement de dunes arides et brûlantes de notre imaginaire contemporain, mais simplement un lieu vide, sans habitants. C'est le sens que donne au terme la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*: «Inhabité, qui n'est guère fréquenté. [...] Il est aussi substantif, & signifie un lieu désert. Désert sauvage. désert effroyable [...] se confiner, se retirer dans les déserts. les Pères du désert¹³ ». L'inclusion dans cette définition des Pères du désert montre que malgré la « laïcisation du mot désert¹⁴ », il est avant tout un lieu fondamentalement religieux. Nous trouvons également cette connotation religieuse dans la définition qu'en donne le *Dictionnaire universel* de Furetière, qui donne comme exemple le désert de la Thébàïde, haut lieu de l'anachorétisme chrétien : « Qui n'est point habité ni cultivé [...] est substantif dans le même sens. Les déserts de Libye, de la Thébàïde¹⁵ ». Nous avons donc opté pour ce terme plutôt que pour celui de retraite, car il met en évidence le sens spirituel que lui donnent nos romans. Retraite religieuse plus que lieu défini, l'imaginaire du désert est aussi bien insulaire que sylvestre et englobe toutes les formes de retraite religieuse, dont l'essence réside dans l'acte de séparation spatiale d'avec la civilisation. Le désert, le couvent, la retraite consistent à sortir du monde, de ses valeurs et de son confort. Hostile et hors du monde, le désert est porteur d'imaginaires multiples qui nourrissent le roman édifiant – et qui sont souvent contradictoires.

En effet, le désert est à la fois un lieu où se cachent les tentations et un espace de contact privilégié avec Dieu. C'est dans le désert que Jésus est livré aux tentations du Diable, qui s'y cache¹⁶; mais c'est aussi le lieu de la théophanie de l'Ancien Testament¹⁷ et du

¹² On retrouve le thème jusque dans les romans libertins. Voir Dominique Hölze, *Le roman libertin au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p.48.

¹³ Article « Désert », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, tome I, p.320.

¹⁴ Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite*, *op. cit.*, p.16.

¹⁵ Article « Désert », dans Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, 1978 (réimpression de l'édition de 1690, La Haye).

¹⁶ Évangile selon Marc, 1 :12-13; Évangile selon Matthieu, 4 :1-11; Évangile selon Luc, 4 :1-13.

¹⁷ Lorsque Dieu se découvre à Moïse pour lui remettre les tables de la loi, Exode, 31 :18.

baptême de Jésus par Jean Baptiste¹⁸, pour ne citer que trois épisodes célèbres. Il est un espace de punition et de pureté, comme le montre l'Exode du peuple juif, entouré d'une certaine ambiguïté: « Is the wilderness period to be perceived primarily in terms of punishments and discipline or rather as an idyllic period of openness to God and religious purity?¹⁹ » Que la traversée du désert soit ou non un temps de pureté religieuse, il est en tout cas purificateur, puisque les quarante ans d'errance du peuple juif effacent la génération criminelle et permettent à ses enfants d'entrer dans la terre promise²⁰.

Même la solitude du désert, pourtant trait définitoire dans les dictionnaires consultés, n'est pas une caractéristique de tous les déserts bibliques. Si Jésus se retire souvent au désert pour fuir la multitude, cette même multitude accourt auprès de Jean, la « voix criant dans le désert²¹ », pour se faire baptiser. Les récits du désert de l'Ancien Testament ont également pour objet aussi bien l'individu que la communauté: « They also stress the transition from Genesis, where individuals are dominant, to the focus on the formation of a nation that one finds in Exodus²² ». L'opposition de valeurs généralement reçue entre le désert et la ville n'est ainsi pas définitive. Le monachisme le montre d'ailleurs, à propos duquel Jacques Le Goff souligne qu'« il ne faudrait pas opposer trop radicalement désert et ville. Certes, les moines qui gagnaient la solitude fuyaient la ville. Mais l'afflux des moines, la mise en valeur des oasis ou des terrains subdésertiques transformèrent souvent le désert en ville²³. » C'est donc dire que s'il existe des anachorètes comme saint Antoine, « solitaire intégral qui a pris la résolution de fuir les hommes sans retour et pour aller mener au désert une vie de pénitence et de prière²⁴ », il existe aussi des « républiques de moines²⁵ ». C'est ce qui nous permet de considérer comme désert autant la grotte de l'anachorète que le couvent ou le monastère, malgré les particularités de ces différentes retraites.

¹⁸ Évangile selon Marc, 1:4-11; Évangile selon Luc, 3 :15-16 et 3 :21-22 ; Évangile selon Matthieu 3 :13-17.

¹⁹ Robert Barry Leal, *Wilderness in the Bible: toward a theology of wilderness*, New York, Peter Lang, coll. « Studies in biblical literature », 2004, p.53.

²⁰ Nous rappelons que c'est parce que les Hébreux n'ont pas cru que Dieu les mènerait à la terre promise qu'ils ont été condamnés à quarante années d'errance dans le désert, temps que Dieu a assigné pour que meure la génération coupable de cette impiété.

²¹ Jean, 1 :23.

²² Robert Barry Leal, *Wilderness in the Bible, op. cit.*, p.141.

²³ Jacques Le Goff, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », *Traverses*, n° 19, 1980, p.25.

²⁴ Michel Mourre, *Histoire vivante des moines*, Paris, Éditions du Centurion, 1965, p.25.

²⁵ *Ibid.*, p.29.

Oscillant entre péché et rédemption, punition et contact divin, solitude et communauté, l'imaginaire du désert et de la retraite nous glisse entre les doigts. L'anglais saisit ce qui en est peut-être, en définitive, l'essentiel, par l'usage dans la Bible du mot « wilderness », là où le français emploie « désert ». En marge de la société, le désert est certainement un lieu sauvage, un lieu vierge, limite de la civilisation, mais limite qui peut toujours être repoussée, puisque cet espace ouvert est nécessairement un espace de tous les possibles, un espace à habiter. Or, habiter le désert, c'est toujours le cultiver, c'est toujours y introduire la culture, le plus souvent la culture chrétienne. Celle-ci se décline dans nos romans sous de nombreuses formes. Ainsi, nous verrons comment le désert est tantôt un lieu de pénitence, dont la fonction est de mettre en relief l'exemplarité des personnages, tantôt un lieu de rencontres et de narrations, le cadre dans lequel s'échangent les récits édifiants des personnages qui traversent les romans. En marge du monde, le désert recèle également des savoirs moraux spécifiques, une éthique qui s'oppose à la mondanité et ouvre les portes du paradis.

Le désert comme espace de pénitence

La première fonction édifiante du désert est de fournir un espace de pénitence exemplaire. En tant que lieu « inhabité » et vide de toute présence humaine, le désert est physiquement l'envers de la société des hommes, puisqu'il est défini comme un lieu de retraite et de solitude (même si, comme nous le verrons, on est rarement seul au désert). Lorsqu'il est un lieu de pénitence, le désert est le plus souvent « affreux²⁶ » et « espouvantable²⁷ », si bien que le seul fait d'y élire domicile constitue déjà une forme de mortification. Image inversée du monde des hommes, le désert l'est aussi axiologiquement : il est le lieu où se réalisent les idéaux chrétiens les plus radicaux, fournissant ainsi au roman un espace dans lequel la perfection religieuse peut se réaliser.

La réalisation romanesque la plus forte du désert comme lieu de pénitence et de perfection religieuse est la retraite de Floriane, dans le roman éponyme de François Fouet (1601). Rappelons que Floriane est l'archétype de la pécheresse de la Contre-Réforme : mi-

²⁶ Vincent Bareau, *Les amours de Magdeleine*, Paris, Nicolas Rousseau, 1618, p.289.

²⁷ François Fouet, *Floriane*, *op. cit.*, p.33.

femme, mi-démon, d'une beauté irrésistible, elle entretient une relation incestueuse avec son père, puis assassine ses deux parents avant de quitter sa ville natale pour Naples, où elle se propose de vendre ses charmes au plus offrant. Le navire qu'elle emprunte fait naufrage et Floriane, seule survivante, est rejetée sur une petite île habitée par un seul ermite, qui la recueille avant qu'elle ne reparte mener sa vie de débauche. Suite à sa conversion lors d'un prêche, elle décide de renoncer au monde et de se réfugier dans l'île de l'ermite pour y faire pénitence. Le désert de *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort* est donc un désert insulaire, lieu clos, coupé du monde par les flots et difficilement accessible²⁸. En ce sens, il réalise pleinement l'idéal de rupture avec le monde attaché au désert chrétien. Il éveille chez Floriane le rêve « d'une solitaire vie, la [fait] pencher vers cette opinion de charger la haire, & de changer de vie, & de jurer un éternel divorce avec le monde²⁹ ». Nous avons déjà expliqué comment la retraite de Floriane est conditionnée par ce désir de « divorce » qui caractérise le renoncement à l'amour du monde³⁰. L'image de la jeune pénitente embrassant voluptueusement les têtes de mort qui bordent son lit résume de puissante façon le nouvel amour qui l'habite, entièrement tourné vers l'au-delà.

La retraite de Floriane donne l'occasion au narrateur d'instruire son lecteur sur la vie de la solitaire, fournissant ainsi un exemple concret de vie pénitente. Le quotidien de la jeune fille est présenté dans le détail :

Voici comment elle régla sa vie, aux lois qui durèrent tant qu'elle dura sur terre. Le matin se levant de sa paillasse, elle se prosternait en bas, saluant le créateur de toutes choses, & puis s'en allait en son lieu d'oraison, où elle pria deux heures, après lesquelles elle employait deux autres heures à la méditation [...]. Ayant vaqué à ces prières elle s'en allait au jardin [...]. Sur le soir, rentrant en sa cellule, elle allumait sa lampe, & s'allait mettre à nus genoux sur terre en son lieu d'oraison [...] & puis chantant un psaume de la pénitence de David, elle se donnait la discipline jusqu'au sang [...] puis se vêtissait de la haire [...], frappait d'un caillou sa poitrine³¹.

Cet emploi du temps détaillé met l'accent sur les pratiques de mortification de l'héroïne. Il est complété par la transcription au long des nombreuses prières qui rythment la vie de Floriane,

²⁸ Sur la symbolique de l'insularité et la retraite, voir Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite, op. cit.*, p.109.

²⁹ *Ibid.*, p.37

³⁰ Voir notre chapitre III.

³¹ François Fouet, *Floriane, op. cit.*, p. 68.

fournissant au lecteur un véritable manuel de pénitence qui inclut aussi bien les pratiques de dévotion que les contenus des oraisons. Le roman développe de cette manière un exemple exhaustif du séjour idéal dans le désert, tourné vers les pratiques religieuses les plus rigoureuses.

D'autres romans fournissent des précisions sur la retraite au désert. *Les amours de Magdeleine, où l'amour divin triomphe de celui du monde* (1618), de Bareau, adopte un schéma narratif similaire en proposant une transposition, dans un cadre d'inspiration contemporaine, de l'histoire de Marie-Madeleine. Alors que la deuxième partie est étroitement calquée sur le récit biblique et met de l'avant la rencontre de Madeleine avec Jésus, le début de l'œuvre se lit comme un roman galant, racontant les amours de l'héroïne alors qu'elle assiste à un concours de bague, qu'elle entretient une correspondance amoureuse avec ses nombreux amants et qu'elle mène une vie de luxure. Le cadre contemporain est mobilisé dans l'écriture de la vie de Marie-Madeleine avant sa rencontre avec Jésus, élidée dans la Bible. Ce vide est investi par le romanesque galant : Bareau fait de Marie-Madeleine une courtisane à la mode qui maîtrise les codes amoureux de la société du XVII^e siècle et évolue dans des salons. Le temps biblique est ainsi représenté sous les atours de la société contemporaine, en une transposition anachronique qui abolit la distance temporelle entre l'histoire sainte et le temps du lecteur.

Suite à sa conversion par Jésus et à la Passion de celui-ci, Marie-Madeleine se rend à Marseille où elle combat le paganisme avant de se retirer à la Sainte Baume pour y finir ses jours en pénitente. C'est l'occasion pour le narrateur de nous fournir une description de son ermitage ainsi que des privations, mortifications et prières qui l'occupent jusqu'à sa mort. Madeleine découvre « une petite grotte, qui ressemblait à un cloître; elle la jugea d'autant plus propre à la solitude d'une vie contemplative, qu'elle était déserte et affreuse³² »; elle y vit en d' « austères devoirs³³ » qui, s'ils ne sont pas décrits aussi précisément que dans *Floriane*, convergent vers le même but : une mort édifiante. Le désert sert ici encore de cadre à une vie exemplaire, définie par un rejet complet du monde et une préparation à la mort.

³² Vincent Bareau, *Les amours de Magdeleine, op. cit.*, p.289. Soulignons la comparaison de la grotte avec un cloître, qui montre que la parenté des deux types du désert prend le pas sur leurs différences.

³³ *Ibid.*, p.293.

Le désert, fin du roman

Si peu de romans mettent en récit de façon complexe et détaillée la retraite des héros (qui sont généralement des héroïnes), beaucoup utilisent la retraite exemplaire au désert ou au couvent dans sa fonction de clôture narrative. Il ne s'agit là que d'une des réalisations topiques du désert : nous verrons plus loin que le désert peut également être un lieu de savoirs, de récits et de culture. La fonction d'achèvement du récit est largement utilisée dans notre corpus. C'est le cas dans *Élise, ou l'innocence coupable* (1621), qui se conclut sur la retraite pénitente d'Isabelle, la femme tentatrice qui a causé les tragédies exposées dans le roman. Dans ce cas, la retraite de celle qui, tout au long de l'œuvre, est présentée comme une grande pécheresse, sert à mettre en évidence sa conversion et, par ce renversement final, la puissance de la grâce divine, tout en réitérant l'importance capitale de la pénitence : « Là [au couvent] [Isabelle] coula le reste de ses jours religieusement, là elle mourut saintement; la miséricorde de Dieu se plaisant à se magnifier en la conversion des âmes pécheresses, qui se réfugient au havre de grâce, et au port assuré d'une salutaire pénitence³⁴ ». La métaphore du port est tout à fait topique : « La mer et le port sont associés par contiguïté naturelle et par l'image antithétique de la stabilité et du mouvement, du voyage et de la sédentarité ; la mer s'identifie au monde et le port à la retraite³⁵ ». Cette clôture narrative rétablit une axiologie positive dans ce roman dominé par les événements sanglants, en transformant le personnage contre-exemplaire en personnage exemplaire par la « salutaire pénitence » à laquelle elle se consacre jusqu'à sa mort.

Lorsque la conclusion des romans édifiants présente une retraite au désert, celle-ci est le plus souvent l'aboutissement du récit, qui y tend dès son ouverture. C'est le cas de *La victoire de l'amour divin. Sous la description des amours de Polidore et de Virginie*, d'Antoine de Nervèze, publié en 1608. Les deux héros dont nous suivons les aventures galantes tout au long des sept « journées » qui composent l'œuvre sont d'emblée définis

³⁴ Jean-Pierre Camus, *Élise*, *op. cit.*, p.427.

³⁵ Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite*, *op. cit.*, p.68.

comme empreints de religion, seul frein à leur « amour mutuel tendant à une fin légitime³⁶ ». Polidore est particulièrement touché par des désirs de dévotion qui entrent en conflit avec son amour pour Virginie :

Il lui naissait des désirs dévots, avec lesquels il combattait souvent sa passion, tâchant de se dérober par les doux et salutaires divertissements que la dévotion apporte. Mais tous ces moyens honorables que le Ciel lui offrait n'étaient point au commencement d'assez fortes armes pour lui faire vaincre ses flammes³⁷.

Les cinq premières journées du roman racontent donc l'histoire du combat que mènent l'amour humain, celui que Polidore et Virginie ressentent l'un pour l'autre, et l'amour de Dieu. Les dernières pages célèbrent quant à elles l'entrée respective des deux personnages en religion et « les moyens secrets que Dieu tient pour conduire les âmes à son amour, [et] sa providence [qui] est admirable³⁸ ». Ce schéma narratif est une réalisation limpide du motif de la renonciation à l'amour, qui prend ici la forme d'un amour purement divin remplaçant l'amour humain³⁹. L'idée de providence, sur laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre, est capitale, puisqu'elle implique une organisation intelligente des événements. « La victoire de l'amour divin » programmée dès le titre se réalise après un récit dont la dimension eschatologique est clairement affirmée dans les dernières pages, élevant la retraite au niveau de finalité des héros et du roman.

La fonction de clôture du désert est abondamment utilisée dans différents types de romans édifiants. Ainsi, *Cleothée ou les chastes aventures d'un Candien et d'une jeune Natolienne, histoire dévote où se voit les effets de l'amour divin* (1624), de Jacques Gaffarel est d'une forte inspiration grecque⁴⁰. Le couple de héros Cleothée et Elphéon est séparé à de multiples reprises, que ce soit en raison d'une tempête, d'un voyage ou d'une guerre. Les histoires enchâssées abondent, racontant soit les effets de l'amour divin, soit ceux de la providence, de la grâce ou de la pénitence. Les amants se retrouvent finalement pour de bon au

³⁶ Antoine de Nervèze, *La victoire de l'amour divin*, op. cit., p.7.

³⁷ *Ibid.*, p.8.

³⁸ *Ibid.*, p.130.

³⁹ Voir Jeanne Sassus, *The motif of renunciation of love*, op. cit., p.14.

⁴⁰ Sur le roman grec, voir entre autres Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, coll. « Champs du signe », 1995; Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991; Laurence Plazenet, *L'ébahissement et la délectation : réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1997.

quatrième livre et finissent par se reconnaître sous leurs nouveaux habits (Elphéon s'est fait ermite tandis que Cleothée vit en bergère⁴¹). Or, au lieu d'assister à leur mariage, « [nous] les verrons faire voile vers la belle Italie, où étant arrivés nous les conduirons l'un dans un couvent de capucins, l'autre dans un cloître de filles du même ordre.⁴² » Si la fin est similaire à celle du roman de Nervèze, elle reste moins attendue dans un récit qui, même s'il est très fortement imprégné de thématiques religieuses, est également rythmé par des événements qui se rattachent à la topique romanesque baroque.

La retraite comme clôture narrative est également présente dans des romans aux aventures multiples et topiques. *Les saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache* (1619), d'Henri du Lisdam, adopte également cette conclusion. L'histoire centrale est ici celle de Lindarache, une princesse turque convertie au christianisme par Leopolde, dont elle devient amoureuse. Les deux amants traversent de multiples épreuves pour fuir la Turquie afin de baptiser Lindarache et de vivre dans la foi catholique. Leur histoire en est donc une de lettres secrètes, d'échanges dissimulés, d'enlèvements, de fuites, avec tous les dangers qui menacent les héros romanesques de l'époque. La fin n'est pourtant pas celle que l'on attendrait, soit l'accomplissement de l'union matrimoniale que les deux personnages appellent de leurs vœux. En lieu et place de cette conclusion, « Leopolde s'alla rendre dans un désert entre Rome et Naples, proche d'où s'était retiré Lisara, & Lindarache entra dans un monastère; tous deux glorieux d'avoir emporté des palmes sur le monde⁴³ ». Comme dans *Cleothée* et dans *La victoire de l'amour divin*, le choix du désert comme clôture dans *Les saintes inconstances* opère un retournement de la structure romanesque traditionnelle en se substituant à la conclusion maritale attendue. La victoire ultime, remportée « sur le monde », ne consiste pas à surmonter les obstacles à l'amour entre les héros, mais à transmuier cet amour humain en amour divin. Comme dans les romans de Nervèze et de Gaffarel, la retraite est la fin du roman, l'étape après laquelle la narration s'arrête et la vie des personnages nous devient inaccessible – comme si la retraite, sortie du monde des hommes, était nécessairement aussi une sortie du

⁴¹ La pastorale est d'ailleurs une des manifestations du discours de la retraite. Elle est une « une société idéale [...]. Solitude par rapport à la vie urbaine et à son cortège d'activités, plus encore par les valeurs qu'elle véhicule, l'Arcadie réunit un espace fixé par une tradition, un imaginaire et un discours critique implicite » (Bernard Beugnot, *op. cit.*, p.97).

⁴² Jacques Gaffarel, *Cleothée*, *op. cit.*, p.464.

⁴³ Henri du Lisdam, *Les saintes inconstances*, *op. cit.*, p.635.

monde du récit. Il y a là un parallèle à faire avec deux autres *topoi* de clôture du récit dans le roman d'Ancien Régime : le mariage et la mort. La retraite au désert peut d'ailleurs être envisagée comme relevant à la fois de la mort et du mariage : mariage avec Dieu, mort au monde qui est aussi une préparation à la mort véritable⁴⁴.

Rares sont les romans qui ne se conforment pas à ce schéma de retraite comme fin ultime. Les *Mémoires de Mme la baronne de Batteville, ou la veuve parfaite* (1766), de Mme Leprince de Beaumont font partie de ces romans atypiques⁴⁵. D'emblée, la retraite au couvent de la baronne de Batteville est une finale inhabituelle pour un roman du XVIII^e siècle, d'autant plus inattendue que cette forme de sortie du monde est critiquée à plusieurs reprises au sein même de l'œuvre⁴⁶. Dans ce roman-mémoires, Julie, future baronne de Batteville, raconte sa vie, en particulier son amour tumultueux pour M. des Essarts. Vertueux et légitime, cet amour n'est empêché que par la pauvreté des deux héros, dont le bon sens se rebute à l'idée de l'indigence dans laquelle ils vivraient ensemble, n'ayant ni l'un ni l'autre les ressources nécessaires à la bonne marche du ménage. Alors qu'elle croit des Essarts mort, Julie, désespérée, décide de se retirer dans un couvent, contre l'avis de l'abbesse qui ne lui voit aucune vocation. « Je frémis du danger que j'avais couru en m'engageant dans un état où Dieu ne me voulait pas », écrit-elle rétrospectivement. Elle choisit plutôt d'épouser un bon vieillard, le baron de Batteville, qui lui donne une fille. Plusieurs années plus tard, celle-ci (également prénommée Julie) devient amoureuse de des Essarts, revenu des Indes où il était parti chercher fortune. Se refusant de vivre cet amour pour l'ancien prétendant de sa mère, la jeune Julie déclare son intention d'entrer en religion, contre laquelle s'érige aussi bien sa mère que l'évêque de Metz, qui comprennent tous deux que le désir de retraite n'est pas fondé ici sur une sincère vocation religieuse. Le mariage entre Julie junior et des Essarts se conclut finalement après bien des persuasions, à la plus grande joie de la baronne. Rassurée quant à l'avenir de sa fille, elle décide de se retirer dans un couvent. Mais cette retraite n'est pas encore présentée comme close et définitive. La baronne

⁴⁴ Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite*, *op. cit.*, p.243. Dans *Régule*, Jean-Pierre Camus qualifie le monastère de « sépulcre de personnes vivantes » (*op. cit.*, p.531).

⁴⁵ Tout comme *Le siècle* de Louise Levesque, que nous analyserons plus loin.

⁴⁶ Notons en passant que le roman de Jacques Dubois de Chastenay, *Uranie, ou les secours inopinés de la providence* (1716), se clôt également sur la retraite de l'héroïne.

s'est retirée dans une maison religieuse sans prendre d'engagement; elle en sort aussi souvent que la charité ou ses devoirs de mère l'exigent, & c'est ordinairement une fois par année, pour assister aux couches de [sa fille] Madame des Essarts, qui est actuellement mère de douze enfants [...] & cette dame qui s'est consacrée absolument à leur éducation, a le plaisir de jouir à soixante ans du spectacle d'une famille composée déjà de vingt-huit personnes, & qui pour le bonheur du genre humain, promet de devenir plus nombreuse, car aucun de ses descendants ne s'est écarté de cette vertu que leurs parents ont pratiqué avec tant d'héroïsme, & qu'ils ont plus à cœur de transmettre à leur postérité que leurs richesses⁴⁷.

Cette retraite est unique à deux égards. D'abord, la baronne n'y est pas complètement et définitivement coupée du monde. Elle est « sans engagement », libre, et peut donc aller et venir entre sa famille et le couvent comme il lui plaît. Ainsi, sa retraite ne l'empêche pas de jouer un rôle actif dans le monde, celui d'éducatrice de ses petits- et arrière-petits-enfants. Ensuite, la retraite ne clôt pas complètement le récit. Par l'insistance sur la descendance de la baronne et sur le rôle qu'elle joue auprès de celle-ci, l'auteur offre une fin ouverte qui prolonge le récit au-delà du roman. *Les Mémoires de Mme la baronne de Batteville* ne se terminent pas sur l'entrée au couvent de la narratrice, mais bien sur l'annonce de descendants toujours plus nombreux et la promesse de l'accroissement du « bonheur du genre humain » grâce à eux. Malgré la retraite de la baronne, le roman reste centré sur l'ici-bas et sur des idéaux de progrès caractéristiques des Lumières, bien éloignés en tout cas des préoccupations des romanciers édifiants du XVII^e siècle.

Culture et savoirs du désert

Nous avons jusqu'à présent examiné les fonctions que le désert assume lorsqu'il est présenté comme un lieu final, celui vers lequel tendent les événements du récit. Dans *Floriane*, *Les amours de Magdelaine* ou les autres romans dans lesquels la retraite agit comme clôture narrative, le désert est toujours une conclusion. Cependant, il peut également être le début ou le cœur du récit. Il fournit alors un cadre hors du monde dans lequel les savoirs édifiants sont exposés. Il assume une fonction de lieu culturel, puisqu'il est le dépositaire d'une mémoire, de pratiques ou de récits religieux qui forment la matière axiologique des romans.

⁴⁷ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Mémoires de Mme la baronne de Batteville*, op. cit., p.323.

Le héros éponyme de *Lydéric, premier forestier de Flandre, ou philosophie morale de la victoire de nos passions, sur le fond d'une noble histoire*⁴⁸ (1633), du jésuite Jean Dauxiron, débute sa vie dans le désert, sous la gouverne d'un sage ermite qui fait son éducation morale et religieuse, en vue de le préparer au rôle important qu'il doit jouer dans le monde. Lydéric est en effet le fils de la princesse Emergaët, dont le mari a été assassiné par Phinaërt, l'usurpateur du trône de Flandres. La destinée de Lydéric est donc de venger ce meurtre et de retrouver le trône de son père. Son éducation dans la forêt est explicitement présentée comme une préparation à cette destinée, l'étape initiale nécessaire au grand plan dressé par la providence. Le troisième chapitre « Que les malheurs des grands hommes sont leurs meilleures fortunes » explique ce plan divin, « afin de ne laisser à personne sujet de murmurer contre la divine providence⁴⁹ ». Le quatrième chapitre, « Éducation de Lydéric », présente les détails de l'éducation du prince. Lydéric est véritablement nourri par le désert, puisqu'une biche sauvage vient lui apporter du lait chaque jour : « Lydéric nourri de lait de biche eut une telle tempérance d'humeur, que dès son tendre âge, il éclatait entre tous ses semblables par sa rare et singulière prudence⁵⁰ ». La vie au désert l'endurcit, « afin de former dans [son] cœur de grandes et parfaites vertus⁵¹ ». À la composante sauvage de cette éducation loin de la civilisation s'ajoute encore une dimension intellectuelle, mais surtout chrétienne. En effet, lorsqu'il est dit que « le sage solitaire lui faisait prendre les inclinations que doit avoir un bon prince », cela revient à dire que « le vieillard lui remplit l'esprit de divines pensées⁵² ». Se développe ainsi dans l'espace du désert une culture religieuse rigoureuse et approfondie : Lydéric apprend non seulement à servir la messe avec humilité, mais encore à respecter le « sacrement de l'autel » et le « grand prodige » de la transsubstantiation⁵³. Au-delà de ce savoir religieux relativement pointu, le désert de *Lydéric* est surtout un lieu axiologiquement opposé à la civilisation, régi par des valeurs inverses de celles du monde : « ce sage vieillard tâchait de donner à ce jeune esprit des impressions contraires à celles de la noblesse débordée,

⁴⁸ Ce roman est inspiré de la légende de fondation de la Flandre, transmise notamment dans *Les chroniques et annales de Flandres* de Pierre d'Oudegherst (1571). Alexandre Dumas s'inspire lui aussi de cette légende dans son roman *Les aventures de Lydéric*, publié en 1842.

⁴⁹ Jean Dauxiron, *Lydéric, op. cit.*, p.45.

⁵⁰ *Ibid.*, p.64.

⁵¹ *Ibid.*, p.65.

⁵² *Ibid.*, p.68.

⁵³ *Ibid.*, p.69.

& lui faisait voir, contre les maximes du monde, [...] que le plus haut point de générosité consiste au mépris de tout ce que l'on admire au monde⁵⁴ ». Espace hors du monde, le désert est apte à accueillir une éthique religieuse hostile aux valeurs mondaines, basée sur l'humilité, le mépris des choses d'ici-bas, la piété, la dévotion... Paradoxalement, c'est cette éducation qui permet à Lydéric de revenir dans le monde, puisque c'est armé de sa foi (son bouclier porte l'inscription « PROVIDENCE⁵⁵ ») qu'il reconquiert son trône. Les savoirs et la culture du désert se révèlent ainsi supérieurs à ceux du monde, auxquels ils s'opposent presque point par point.

La retraite est objet de savoirs spécifiques, qui forment le sujet principal de nombreux romans. *Floriane* et *Les amours de Magdelaine* dévouaient déjà tous deux plusieurs pages à exposer les règles qui doivent régir une retraite parfaite. *Hermianthe, ou les deux ermites contraires* (1639), de Jean-Pierre Camus, montre « le parfait anachorète en la personne du reclus Marcian [et] l'instable Aquilin [...] L'un te fera voir toutes les qualités qui peuvent rendre un ermite accompli, l'autre [...] te fera connaître que ce n'est pas l'habit, mais la bonne et vertueuse habitude qui fait le moine⁵⁶ ». Les centaines de pages du roman de Camus contiennent ainsi, davantage que de véritables péripéties romanesques, des occasions de présenter la conduite que l'ermite doit adopter au désert, transformant l'œuvre en guide de retraite. Michel-Ange Marin va plus loin encore en proposant un roman entièrement centré sur la vie au couvent : *Adelaïde de Witsbury, ou la pieuse pensionnaire* (1734). Comme son titre l'indique, cet ouvrage raconte le séjour d'une jeune femme, Adelaïde, dans le couvent où elle est pensionnaire. Ce séjour s'arrête à sa mort prématurée, afin d'éviter à l'auteur de se prononcer sur le choix que la couventine aurait été amenée à faire et de lui permettre d'universaliser la portée de son exemple : « Eût-elle choisi celui du cloître ? [...] Eût-elle choisi celui du monde ? [...] Sa mort lève tous ces obstacles : l'incertitude où elle est de ce qu'elle eût fait dans la suite, ne laisse plus de prétexte de refuser de l'imiter⁵⁷ ». Le roman vise ainsi à fournir aux jeunes pensionnaires un modèle à suivre, en présentant la vie au couvent d'une jeune fille idéale. Les péripéties du roman sont moins formées d'événements extérieurs

⁵⁴ *Ibid.*, p.70.

⁵⁵ *Ibid.*, p.324.

⁵⁶ Jean-Pierre Camus, *Hermianthe, ou les deux ermites contraires*, Rouen, Jean de la Mare, 1639, s.n.

⁵⁷ Michel-Ange Marin, *Adelaïde de Witsbury, op. cit.*, p.viii.

que de dialogues portant sur des questions de dévotion et de règles de vie, réduisant au minimum la matière narrative. Celle-ci est d'ailleurs entièrement conditionnée par le projet édifiant, qui consiste à illustrer par la fiction les règles qui doivent guider les pensionnaires : « On doit [...] regarder *La Vie d'Adélaïde de Witsbury* comme l'assemblage de ces préceptes mis en exécution⁵⁸ ». Le contenu narratif disparaît d'ailleurs presque complètement de la deuxième partie de l'ouvrage, qui porte sur une retraite spirituelle d'Adélaïde, dont la description inclut aussi bien les exercices de piété que les prières prononcées chaque jour. Le roman devient ainsi un véritable traité de la vie au couvent, un manuel de dévotion enchâssé dans la matière romanesque, qui ne sert qu'à offrir un cadre pour rendre « la gravité des préceptes plus supportables aux jeunes personnes⁵⁹ ». Roman de la retraite, *Adélaïde de Witsbury* l'est autant par le choix du couvent comme espace de fiction que par l'importance accordée à l'exposition des savoirs nécessaires à la vie retirée.

Les déserts intègrent aussi une dimension esthétique. C'est le cas de l'île sur laquelle Floriane accoste pour y vivre en pénitente. Ce lieu fermé du monde est aussi un lieu de culture, puisque le vieillard qui l'habite est peintre. Ses œuvres sont abondamment décrites lorsqu'il fait visiter sa grotte à Floriane, quand elle y fait naufrage sur la route de Naples. Il s'agit d'une série de toiles représentant des déserts et leurs ermites, que Marie-Madeleine Fragonard⁶⁰ a identifiés comme étant, en ordre, Jean-Baptiste dans « un lieu affreux, écarté, solitaire⁶¹ », le Christ dans « une terre ingrate qui ne produisait rien de bon⁶² », saint Antoine en « une caverne épouvantable⁶³ » et saint Jérôme dans « les déserts de la Syrie, région rôtie de l'ardeur du soleil⁶⁴ ». Ce sont des déserts marqués par l'hostilité de l'environnement et la présence d'une figure érémitique, lieux de solitude et de souffrances qui agissent comme mise en abyme de la situation du vieillard lui-même, présentant l'art du désert comme un art de la plongée en soi-même. Cette série de tableaux disposés dans la grotte évoque également une église et son

⁵⁸ *Ibid.*, p.iii.

⁵⁹ *Ibid.*, p.ix.

⁶⁰ Marie-Madeleine Fragonard, « Retraite, dévotion, ornementation spirituelle », *Hommages à Yvette Quenot*, textes réunis par Jean-Marie Fritz, Dijon, ABEL, 1999, p.113-133.

⁶¹ François Fouet, *Floriane*, *op. cit.*, p. 31.

⁶² *Ibid.*, p.33.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ *Id.*

initiation aux mystères chrétiens. En ce sens, en étant un lieu de grande solitude, l'île du vieil ermite est un sanctuaire hors du monde qui préserve et transmet la mémoire du désert.

À ces quatre tableaux « de mémoire » succède une représentation en trois plans de la vie de sainte Madeleine, d'abord en courtisane, puis en repentante et finalement en pénitente dans le désert. Cette séquence relève davantage de la prolepse que de la mise en abyme (puisque les destins de Marie-Madeleine et de Floriane sont très similaires) et assure le passage de l'idéal de solitude du vieillard à celui de la jeune femme. En effet, après avoir quitté l'île de l'ermite, malgré quelques hésitations, la jeune femme devient courtisane à Naples jusqu'au jour où, assistant au sermon d'un prêtre, elle est touchée par la grâce et décide de se retirer du monde pour faire œuvre de pénitence. Elle revient dans l'île et y vit une existence rythmée par les jeûnes et les mortifications. Mais cette existence n'est elle-même pas exempte d'un certain souci esthétique. Marie-Madeleine Fragonard a souligné le soin avec lequel Floriane décore sa grotte d'une manière qui « aménage une civilisation dans la matière brute⁶⁵ », à l'aide de supports picturaux (un tableau représentant sainte Madeleine pénitente, un autre le Christ), mais surtout architecturaux: le jardin est aménagé à l'italienne, les arbres sont bien taillés, tandis qu'à l'intérieur de la grotte objets pieux et livres de dévotion sont mis en valeur. L'abondance des descriptions de l'aménagement intérieur de Floriane montre « un art du goût qui est en train de guetter la dévotion⁶⁶ ». Il s'opère un mélange entre une certaine coquetterie de l'aménagement intérieur et un imaginaire du désert comme lieu de souffrance, de pénitence et de mort, mélange dont la manifestation emblématique est le soin et la minutie avec lesquels Floriane dispose, autour de son lit et sur les parois de la grotte, des ossements et des têtes de mort. Le désert de *Floriane* est donc un espace ambigu : il correspond au « punishments and discipline » de Robert Barry Leal, qui ne peuvent déboucher que sur la sortie complète du monde, c'est-à-dire la mort; mais il relève aussi, par l'insistance sur son aménagement, de la transformation du *locus terribilis* en *locus amoenus*. L'opposition entre *locus terribilis* et *locus amoenus* repose d'ailleurs moins sur des éléments paysagers définis que sur « le rapport qu'entretient avec eux une sensibilité⁶⁷ ». En investissant le désert d'un sens religieux, il devient métaphore spatiale de l'idéal de l'existence chrétienne : « l'horreur

⁶⁵ Marie-Madeleine Fragonard, *loc. cit.*, p.115.

⁶⁶ *Ibid.*, p.129.

⁶⁷ Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite, op. cit.*, p.105.

exerce parfois un certain attrait, séduction du dépouillement qu'elle figure et d'une conversion⁶⁸ ».

Raconter au désert

La culture permet d'investir le désert et de transformer cet espace hors du monde en un lieu habitable. Ainsi, le désert-forêt des *Saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache* est à la fois un lieu de retraite et un lieu de sociabilité et de récit. Le roman d'Henri du Lisdam est d'abord l'histoire du pèlerinage à Rome de Lisdamas⁶⁹, un ermite français qui, « comme ses pensées étaient plus au Ciel qu'à lui-même », s'égare dans un « grand désert », loin des milieux hostiles décrits dans *Floriane*. Son compagnon et lui débouchent dans une clairière « qui semblait être fort fréquentée⁷⁰ ». On y trouve

une façon de cabinet, & y avait un sentier fort battu, qui s'y venait rendre. En regardant les beautés de ce lieu, ils virent un peu à côté, comme un petit Oratoire, accommodé avec des branches, où il y avait un beau Crucifix, attaché avec un ruban [...], [Lisdamas] voit à terre un petit livre, couvert de vélin, qu'il amassa dans lequel il trouva plusieurs beaux vers Espagnols, & un beau portrait de nostre-Dame⁷¹.

Les premières descriptions de ce désert nous le montrent comme un lieu habité et civilisé. On y observe des constructions à vocation intellectuelle et religieuse (le cabinet⁷² et l'oratoire), un crucifix et un livre de poésie (qu'on peut supposer de nature dévote, étant donné le portrait de la Vierge qui s'y trouve). L'accent est mis sur les « beautés de ce lieu », l'adjectif « beau » étant tour à tour appliqué au crucifix, aux vers et au portrait, mettant en évidence leur valeur esthétique. L'ermite que Lisdamas et son compagnon rencontrent n'est pas un homme sauvage revêtu de peaux de bêtes : c'est un homme de qualité qui porte la soutane, marquant ainsi son

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ Le lecteur aura reconnu dans ce nom la transposition tout à fait transparente du nom de l'auteur, Henri du Lisdam.

⁷⁰ Henri du Lisdam, *Les saintes inconstances*, *op. cit.*, p.7. On voit encore une fois que le désert n'est pas synonyme de solitude, puisqu'il peut être « fort fréquenté ».

⁷¹ *Ibid.*, p.7.

⁷² Pour Bernard Beugnot, le cabinet est fortement lié à la retraite, puisqu'il est un lieu de recueillement spirituel : « Dans la compagnie des livres ou des objets se recompose, loin de la société réelle, une société idéale » (Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite*, *op. cit.*, p.96).

appartenance à une certaine culture religieuse institutionnelle. Cet ermite, qui habite « la plus belle solitude du monde⁷³ », les invite dans son ermitage, où ils font la rencontre de Leopolde et de sa femme Lindarache, dont l'histoire occupe la majeure partie des 600 pages de l'ouvrage. La rencontre au désert de ces personnages est donc le récit-cadre du récit principal, celui qui donne son titre au roman de du Lisdam.

Le désert est un lieu de culture non seulement par les objets et les personnages qui l'habitent, mais aussi par sa fonction d'espace d'histoires et de récits, de lieu du romanesque. Nous avons déjà exposé comment le récit de la vie de Lindarache reprend plusieurs lieux communs du roman d'Ancien Régime. Ce n'est cependant pas le seul récit des *Saintes inconstances*. Le roman intègre aussi celui de la vie de Leopolde avant sa rencontre avec Lindarache, celui de Dom Almedor (un ermite espagnol rencontré par hasard), l'histoire de « L'humeur et [des] Amours étranges de Nerinde & d'Almurcedan », ainsi que celle de Lisara, ces deux dernières étant enchâssées dans le récit de Lindarache mais toujours racontées par leur protagoniste. Le lecteur assiste ainsi à un foisonnement narratif et discursif (chaque histoire étant abondamment commentée), qui prend sa source dans la sociabilité pieuse qui unit les membres de cette communauté du désert. Le roman nous montre ainsi non pas un désert où l'individu est coupé du monde et concentré sur sa mort et son salut, mais un espace ouvert aux discours et aux échanges entre pèlerins. L'investissement du désert par la fiction narrative n'est finalement qu'une étape dans la retraite, puisque les histoires et réflexions échangées mènent chacun des personnages sur le chemin d'une fuite du monde plus complète encore, qui au couvent, qui dans une solitude éloignée, qui dans un monastère. Le désert des *Saintes inconstances* est en ce sens un recueil d'histoires d'une remarquable efficacité persuasive, puisqu'elles entraînent ou confirment la conversion de tous ceux qui les écoutent.

La fonction de récit-cadre du désert est très fréquente dans le roman édifiant. Le désert fournit au roman un espace vide, donc ouvert, où se retrouvent ceux qui sortent du monde, par leur volonté ou par l'intervention de la providence. La structure narrative des *Saintes inconstances* se rapproche à cet égard de celle d'œuvres comme le *Décameron* de Boccace et l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre (dont les devisants sont retenus, rappelons-le, dans

⁷³ Henri du Lisdam, *Les saintes inconstances*, *op. cit.*, p. 11.

une abbaye) : des personnages sont rassemblés lors d'un voyage et échangent des histoires, non pas en attendant de reprendre leur route comme chez ces illustres prédécesseurs, mais pour cheminer sur la voie de la perfection chrétienne. On peut également évoquer le récit picaresque qui, de *Guzman d'Alfarache* à *Tom Jones*, fait de la route⁷⁴ un point de rencontres et d'échanges entre voyageurs, de la même manière que le désert est le point de rencontre entre les pèlerins des *Saintes inconstances*. Les histoires racontées ne concernent cependant pas de tierces personnes, mais les narrateurs eux-mêmes. Dans le roman édifiant, on raconte sa propre vie, sur le modèle de la confession. La confession au désert est même si répandue qu'elle devient un véritable *topos* du roman édifiant. Elle se définit par trois caractéristiques : la présence d'un récit cadre qui réunit au moins deux personnages, dont un ermite, dans un désert; la narration, par l'ermite, de sa vie en mettant en évidence les événements et les réflexions qui l'ont amenés à se retirer du monde; les effets persuasifs du récit de vie, qui entraîne la conversion du narrataire.

La courtisane solitaire (1622), de Jehan Lourdelot⁷⁵, est basé sur ce modèle. Le récit-cadre présente la rencontre d'Hardouin, un ermite, et d'Abraham, un dévot tenté par la vie solitaire. Hardouin raconte l'histoire de sa vie à Abraham, qui décide ensuite de se retirer du monde. Même si Hardouin enchâsse d'autres histoires dans la sienne et que les aventures d'Abraham nous sont également présentées, c'est bien le récit du vieil ermite qui constitue le cœur de l'œuvre. Ce récit est à la fois archétypal et exemplaire : archétypal, car centré sur les amours malheureuses des personnages et la vacuité de la vie dans le monde; exemplaire, car cette histoire met de l'avant les vertus d'Hardouin et renforce la position d'autorité qui est d'emblée la sienne. Cette exemplarité apparaît d'une redoutable efficacité, puisque le choix d'Hardouin devient celui d'Abraham, montrant dans le récit même la logique de conversion par le roman qui est au cœur du projet édifiant.

⁷⁴ L'auberge joue également une fonction similaire dans le roman d'Ancien Régime, de Cervantès à Diderot. Voir Will McMorran, *The inn and the traveller : digressive topographies in the early modern european novel*, Oxford, European Humanities Research Center University of Oxford, coll. « Legenda », 2002.

⁷⁵ Jehan Lourdelot, *La courtisane solitaire, ou sont exprimées les diverses passions, évènements, & catastrophes de l'Amour, les Triomphes du vrai et parfait amour, et les combats, roses, et épines de la solitude, & les moyens de se prévaloir contre les tentations qui s'y rencontrent*. Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622.

Plus d'un demi-siècle plus tard, le roman de Jacques Dubois de Chastenay *Arsène, ou la vanité du monde* (1690) présente une version épurée du *topos* de la confession au désert. Ce roman se rapproche du style des entretiens, comme le souligne l'auteur dans sa préface :

Je commençai par composer *Les Entretiens d'Arsène et d'Erophile*, touchant la vanité et le mépris du monde: cet ouvrage me parut trop sec et trop peu divertissant pour le produire; ce fut la raison pour laquelle je fis l'histoire *Arsène*, dans laquelle vous verrez des événements qui font connaître le peu de sûreté qu'il y a dans les richesses, dans les honneurs et dans les amitiés de ce monde⁷⁶.

La transformation des entretiens en roman engendre une œuvre dont le cœur est formé par la rencontre au désert d'Erophile et d'Arsène et l'histoire de ce dernier, qui éclairera autant son ami que le lecteur sur les raisons de sa retraite. Ces raisons sont conventionnelles : Arsène « rebuté de la cour par les divers changements de sa fortune, et par les persécutions qu'il y avait souffertes, et poussé par des sentiments d'une piété, et d'une vertu chrétienne, se retira dans une solitude pour y passer le reste de sa vie⁷⁷ ». Les soixante premières pages sont en fait un dialogue dans lequel Arsène défend les plaisirs pieux de la retraite, alors qu'Erophile se fait le champion des plaisirs du monde. Ce n'est qu'après cette discussion introductive que s'opère un basculement vers le narratif, quand Arsène s'offre de raconter l'histoire de ses malheurs comme ultime argument en faveur de la retraite. Ce récit mêle à un amour déçu les complots de cour dont Arsène fut victime et qui, en précipitant sa disgrâce, lui ont démontré le caractère éphémère et vain des choses du monde. L'histoire touche fortement Erophile, mais, contrairement aux autres romans édifiants mettant en scène ce type de récit, elle ne le convainc pas totalement :

[Erophile] lui avoua en même temps qu'il lui semblait qu'il outrait les choses, et qu'il y avait un milieu qui pouvait concilier leurs sentiments [...] en satisfaisant aux devoirs de la vie civile, de mener une vie aussi détachée des choses du monde, et aussi innocente que celle d'un parfait Anachorète. Arsène lui répartit, qu'il y avait comme de l'impossibilité à exécuter ce qu'il disait, mais comme il se faisait tard, ils remirent la conversation à un autre jour⁷⁸.

Comme nous le soulignons au chapitre I, l'indécision d'Erophile et ses doutes quant au bien-fondé de la retraite témoignent d'une diminution de la force de l'imaginaire de la retraite.

⁷⁶ *Ibid.*, s.n.

⁷⁷ *Ibid.*, p.2.

⁷⁸ *Ibid.*, p.223.

Même présentée par un personnage exemplairement vertueux, celle-ci n'est plus la voie privilégiée d'accession à la félicité. Malgré les arguments et l'histoire d'Arsène, l'adhésion d'Erophile n'est pas emportée. Le récit du désert ne persuade plus⁷⁹.

Cette perte de force persuasive s'observe dans d'autres œuvres, dont *Le siècle, ou les mémoires du comte de S****⁸⁰ (1736). Dans ce roman de Louise Levesque, le récit de l'ermite (le comte de S***) occupe plus des neuf-dixièmes du roman. Dans les dix premières pages, Menkolph, un jeune noble norvégien ambitieux, inconstant et favori de son prince, est touché par la grâce; il renonce à la volupté, choisit la vertu et rencontre l'ermite dans sa « charmante solitude » qui « tient plus du ciel que de la terre⁸¹ ». « [Il] me semble que la Providence ait conduit mes pas jusqu'à vous⁸² », déclare-t-il à l'ermite avant de le prier de lui conter sa vie. Le récit du comte de S*** est d'abord une histoire d'éducation. Orphelin à quinze ans, il est placé sous la garde d'un précepteur, Fabio, qui lui fait découvrir le monde et la société. Plein d'une piété solide et charitable, il multiplie les rencontres, condamnant autant les excès mondains observés à l'Opéra que « l'athéisme parfait⁸³ » des beaux esprits et la rigueur sombre des dévots. Il fait la rencontre de Mlle Nerville, qui devient sa femme après de nombreuses péripéties romanesques – incluant plusieurs déclarations d'amour, un enlèvement avorté et un duel. C'est à la suite d'un naufrage dans lequel périssent sa femme et son précepteur que le comte décide de se retirer du monde et de se consacrer à Dieu. À ces événements se mêlent bien sûr nombre de réflexions sur la vertu, la dévotion, la littérature et la religion⁸⁴. Ce récit convainc Menkolph de se joindre au comte dans sa retraite, où ils vivent ensuite une vie dévote mais modérée.

⁷⁹ Sans doute peut-on également y voir l'infléchissement d'un discours de la persuasion qui cherche « à proposer les termes d'une alternative plus qu'à imposer des choix tranchés. En outre, selon un processus de pensée profondément ancré dans la mentalité classique, le vrai, le juste ou le bien ne se quêtent ou ne s'atteignent que dans un entre-deux, que par la médiation des extrêmes » (Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite*, op. cit., p.64).

⁸⁰ Louise Levesque, *Le siècle, ou les mémoires du comte de S****, Londres, P. Dunoyer, 1736.

⁸¹ *Ibid.*, p.12.

⁸² *Ibid.*, p.10.

⁸³ *Ibid.*, p.20.

⁸⁴ Il condamne notamment l'anglicanisme, « une secte qui a pour principe le divorce et le crime » et dont l'influence est directement responsable de la propagation du suicide en Angleterre (*ibid.*, p.59). Comme dans *Le triomphe de la vérité* (voir plus bas), l'ennemi n'est donc pas seulement l'athée, c'est aussi le chrétien non-catholique qui propage, sans le savoir, les hérésies.

Le roman de Mme Levesque obéit donc au modèle de la confession au désert défini plus haut. Le récit du comte montre les errements dans le monde et les déceptions d'un personnage exemplaire qui, persuadé que son bonheur ne peut exister qu'au désert, quitte la société. Ce récit est d'une efficacité persuasive immédiate, puisqu'il engage son auditeur à quitter lui aussi le monde pour adopter la retraite. Les dernières pages du roman opèrent cependant un renversement de situation qui transforme la conception du désert comme seul espace de félicité humaine. En effet, pris par erreur pour des bandits, les deux ermites sont arrêtés par les archers du prince et conduits à la cour. Menkolph y retrouve le prince qui, suite à une conversion, est devenu profondément religieux ; le comte de S***, pour sa part, y est réuni avec sa femme et Fabio, qui ont survécu au naufrage grâce à un corsaire turc. Après l'histoire des aventures de la comtesse de S*** aux mains des Turcs, les époux reprennent d'un commun accord leur vie conjugale : le comte de S*** renonce au désert pour réintégrer le monde et reprendre sa vie passée. Ce passage du désert au monde est unique dans le roman édifiant et signale une sérieuse désagrégation de l'idéal de la retraite hérité du XVII^e siècle. Le retour du comte de S*** à la société montre que le choix du désert n'est plus un absolu, comme chez Fouet, du Lisdam et autres Bareau, mais un choix contingent, entièrement dépendant des circonstances. Un peu à la manière du Cleveland de Prévost, ce sont les malheurs extraordinaires (dans le cas du *Philosophe anglais*, la perte de sa fille) qui poussent le personnage à la retraite plus qu'une réflexion ontologique sur le destin humain. *Le siècle* est le roman édifiant qui, plus encore qu'*Arsène* et les *Mémoires de Mme la baronne de Batteville* (qui lui est postérieur), montre une transformation de l'imaginaire du désert et un refus de la retraite comme réponse ultime à la question des fins de l'homme.

L'édification dans le monde

Le désert s'oppose au monde. La retraite est un cadre spatial où récits et savoirs du désert s'échangent entre des personnages en quête d'une perfection chrétienne inatteignable dans la société. Cette société est symbolisée par l'espace de la ville, où se concentrent ses activités, ses échanges, ses rencontres. Les deux espaces sont antagonistes. La ville se définit en effet comme « [a]ssemblage de plusieurs maisons disposées par rues & fermées d'une

clôture commune, qui est ordinairement de murs & de fossés. [...] VILLE se prend aussi pour Les Habitants de la Ville⁸⁵ ». La ville est un espace clos, un monde en soi, « le » monde pourrait-on dire, en ce sens qu'elle constitue l'essence de la mondanité. Elle est un espace habité, un espace de sociabilité, là où le désert est vide de tout habitant. La ville et la retraite se caractérisent ainsi toutes deux par la plus ou moins grande densité de leurs relations sociales, chacune occupant un extrême du spectre des possibles. Ce sont en quelque sorte les deux faces opposées du rapport à l'autre. L'opposition entre la solitude du désert et la multitude des villes se double d'une opposition axiologique tout aussi forte, entre la vertu chrétienne et le vice mondain. La ville est le lieu des fautes et des errements, des déceptions, de la vanité que les personnages laissent derrière eux en entrant au désert.

Si l'opposition entre ville et désert reste dans ses grandes lignes intacte et structurante tout au long de l'Ancien Régime, l'importance de la scène urbaine s'accroît au fur et à mesure que l'on avance dans le XVIII^e siècle. Cela reflète une évolution marquée de la société elle-même, puisque la population des villes connaît un accroissement majeur durant cette période, de l'ordre de 43%⁸⁶. La littérature romanesque édifiante rend compte, à sa manière, de l'importance croissante des villes. Toutefois, malgré cette prégnance, particulièrement au XVIII^e siècle, la ville n'est pas, contrairement au désert, objet de description. Elle est une scène, un arrière-plan sur lequel défilent des personnages cristallisant les enjeux moraux du roman⁸⁷. Plus que d'événements romanesques, elle est un lieu de discours, de polémiques et de débats dans lesquels s'affrontent les tenants des valeurs religieuses et les dépravés de la culture mondaine. Le roman édifiant prend ainsi le contre-pied du discours philosophique qui idéalise la sociabilité urbaine⁸⁸, en présentant cette dernière comme un terreau fertile pour toutes les impiétés.

⁸⁵ Article « Ville », dans *Dictionnaire de l'Académie française, op. cit.*, tome II, p.644.

⁸⁶ Emmanuel Le Roy Ladurie (avec la collaboration de Bernard Quilliet), « Baroque et Lumières », dans Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *La ville des temps modernes de la Renaissance aux Révolutions*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1980, p.294.

⁸⁷ Elle se rapproche donc de la ville telle que la présente Prévost dans les *Mémoires d'un homme de qualité* et dont les fonctions « apparaissent à la fois comme la mise en scène de rapports sociaux et comme l'illustration d'une fable morale sur les tentations ou les tensions auxquelles est soumis l'individu dans leur milieu » (Jean-Paul Schneider, « L'expérience des capitales dans les *Mémoires d'un homme de qualité* de Prévost », dans Pierre Hartmann (dir.), *L'individu et la ville dans la littérature française des Lumières*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Travaux et recherches », 1996, p.81).

⁸⁸ Daniel Gordon, « The city and the plague in the age of Enlightenment », *Yale French studies*, n° 92, 1997.

Pour ce faire, les romanciers édifiants s'appuient sur un des *topoi* les plus importants du roman du XVIII^e siècle : l'entrée dans le monde. Cette dernière « reste un des grands poncifs littéraires en France⁸⁹ » et est liée à la sociabilité et à l'éducation des héros de roman. Elle est généralement définie comme « accès aux sociétés parisiennes⁹⁰ » et « est perçue par les romanciers comme un complément et plus encore comme l'aboutissement de l'éducation reçue par [les] jeunes gens⁹¹ ». Il s'agit cependant là d'une éducation à haut risque, puisque « l'entrée dans le "monde" est dangereuse pour le nouveau venu, surtout parce que l'éducation l'a imparfaitement préparé à la vie sociale qui l'attend⁹² ». Nous verrons comment les romanciers édifiants du XVIII^e siècle s'emparent de ce *topos* en mettant de l'avant les dangers moraux du contact avec les valeurs mondaines et comment ils en font le socle d'une axiologie religieuse qui sert la même fin que celle développée au désert : la condamnation du monde.

La ville, espace de vices

La ville est condamnée dans le roman édifiant parce que la sociabilité qui la définit en fait le lieu de tous les vices. L'image de la ville qui se dégage de bon nombre d'œuvres du XVII^e et du XVIII^e siècle est celle d'un espace de péchés, régi par des principes moraux résolument hostiles à la religion. Si le désert et la retraite sont des espaces caractérisés par l'exemplarité, la ville est, au contraire, le lieu de tous les contre-exemples, de tous les crimes contre la religion. Emmanuel Le Roy Ladurie explique que le XVIII^e siècle romanesque voit l'émergence de « dispositions négatives à l'égard des villes⁹³ », alors que « Paris et de nombreuses villes sont condamnées⁹⁴ » par les écrivains les plus divers. Marivaux, Rousseau, Mercier insistent tous sur les « pathologies » urbaines, d'abord physiques (insalubrité, piètre qualité de l'air) puis morales (mendicité, isolement de l'individu dans la foule). Si la

⁸⁹ Isabelle, Journeaux, « L'entrée dans le monde à travers les romanciers français et anglais du dix-huitième siècle », *Histoire, économie et société*, 1993, n° 2, 1993, p.273.

⁹⁰ *Ibid.*, p.275.

⁹¹ *Ibid.*, p.276.

⁹² *Id.*

⁹³ Emmanuel Le Roy Ladurie (avec la collaboration de Bernard Quilliet), « Baroque et Lumières », *loc. cit.*, p.288.

⁹⁴ *Ibid.*, p.289.

métaphore pathologique et les critiques que formule le XVIII^e siècle sont relativement neuves, l'attitude négative face à la ville, elle, ne l'est pas.

Plusieurs romanciers édifiants du XVII^e siècle font en effet de la ville le théâtre des attaques les plus violentes contre la religion. Elle est ainsi l'espace narratif de prédilection de Jean-Pierre Camus, dont la poétique romanesque proche des histoires tragiques mobilise le cadre urbain comme scène de toutes les injustices. Dans *Élise, ou l'innocence coupable* (1621), c'est en ville que siège le bras séculier qui envoie les innocents Élise et Andronic à la mort. Dans *Agathonphile* (1621), c'est aussi en ville qu'est perpétré un véritable martyre de masse, alors que les héros chrétiens et des dizaines de leurs coreligionnaires sont exécutés par des magistrats de la Rome antique aussi impies que cruels. C'est à Paris que l'héroïne de *Marianne, ou l'innocente victime* (1629) est persécutée par ses parents huguenots, puis vendue à un vieillard lubrique avant d'être étranglée par sa mère. *Alcime, relation funeste où se découvre la main de Dieu sur les impies* (1625) raconte pour sa part un carnage dans une ville anonyme d'Italie. Alcime et Vannoze y consomment l'adultère, avant d'être découverts et massacrés, après avoir été torturés, par le mari trompé, qui est lui-même assassiné par Lucio, un ami de la famille d'Alcime. Ce n'est pas un meilleur sort qui attend la parenté d'Alcime, de Vannoze et de Lucio : « Tous périrent pauvrement et malheureusement, les uns de faim, les autres de regret, battus de toutes sortes d'orages, se voyant le rebut et la balayure du monde⁹⁵ ». La « main de Dieu » s'abat lourdement sur « les impies », et choisit la ville pour le faire, comme si elle pouvait ainsi punir plusieurs coupables d'un même coup. Sans entrer dans le détail, signalons encore dans l'œuvre édifiante urbaine de Camus *Damaris, ou l'implacable marâtre*⁹⁶ (qui se déroule à Ausbourg), *Aloph, ou le parâtre malheureux*⁹⁷ (dont le cadre est une « grande ville⁹⁸ » non nommée), *Daphnide, ou l'intégrité victorieuse*⁹⁹ (situé à Jaca, en Espagne), *Hiacinthe*¹⁰⁰ (dans une cité de Catalogne), *Le saint désespoir d'Oléastre*¹⁰¹ (Paris),

⁹⁵ Jean-Pierre Camus, *Alcime, relation funeste où se découvre la main de Dieu sur les impies*, Paris, Martin Lasnier, 1625, p.198.

⁹⁶ Jean-Pierre Camus, *Damaris, ou l'implacable marâtre*, Lyon, Ambroise Travers, 1627.

⁹⁷ Jean-Pierre Camus, *Aloph, ou le parâtre malheureux*, Lyon, Ambroise Travers, 1626.

⁹⁸ *Ibid.*, p.8.

⁹⁹ Jean-Pierre Camus, *Daphnide, ou l'intégrité victorieuse*, Lyon, Antoine Chard, 1625.

¹⁰⁰ Jean-Pierre Camus, *Hiacinthe*, Paris, Pierre Billaine, 1627.

¹⁰¹ Jean-Pierre Camus, *Le saint désespoir d'Oléastre*, Lyon, Jacques Gaudion, 1624.

*Parthénice, ou peinture d'une invincible chasteté*¹⁰² (Naples), *Palombe, ou la femme honorable*¹⁰³ (Tarragone), *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*¹⁰⁴ (dans une ville de Guyane) et *La pieuse Julie, histoire parisienne*¹⁰⁵. Dans tous ces romans, la ville est présentée comme un espace hostile à la morale religieuse et dominée par les valeurs mondaines. Elle joue ainsi une fonction de mise en valeur du discours axiologique, soit par la concentration de vices (par exemple dans *Alcime*), soit par la persécution dont sont victimes les personnages positifs (comme Julie, Élise, Agathon ou Marianne) et qui leur confère leur pleine valeur exemplaire. Dans un monde dominé par les vices les plus sombres, la vertu des héros brille de façon encore plus éclatante.

L'utilisation de la ville vicieuse comme révélatrice des vertus n'est cependant pas uniquement le fait de Jean-Pierre Camus. *Les amours de Magdelaine* et *Floriane* intègrent également la ville afin de fournir un contraste avec la perfection religieuse que leur héroïne atteint dans la retraite. Dans les deux cas, les vices des personnages sont intimement liés à la ville. Magdelaine est présentée dès l'ouverture du roman comme une jeune femme ayant reçu une éducation mondaine des plus poussées¹⁰⁶. Profitant des bals et des soupers mondains pour séduire, elle est une virtuose de l'écriture galante et s'attache ainsi plusieurs amants, dont Balthazar et Éliandor, qui se battent pour elle. Ses errements sont causés par l'environnement urbain dans lequel elle évolue, comme le souligne pesamment le narrateur : « Combien heureux sont ceux qui passent leur vie dans les solitudes des déserts à l'abri des orages de la fortune¹⁰⁷ ». Ce n'est en effet qu'après avoir définitivement élu domicile loin des hommes que Magdeleine pourra vivre une vie de vertu.

La ville est présentée encore plus clairement comme lieu de débauche dans *Floriane*. Lorsque la jeune femme doit fuir après le meurtre de ses parents, elle choisit de faire voile vers la grande ville de Naples, lieu de « vice¹⁰⁸ », « de mœurs déréglées¹⁰⁹ » et de

¹⁰² Jean-Pierre Camus, *Parthénice, ou peinture d'une invincible chasteté*, Paris, Claude Chappelet, 1624.

¹⁰³ Jean-Pierre Camus, *Palombe, ou la femme honorable*, Paris, Claude Chappelet, 1625.

¹⁰⁴ Jean-Pierre Camus, *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, Lyon, G. Gaudion, 1626.

¹⁰⁵ Jean-Pierre Camus, *La pieuse Julie, histoire parisienne*, Paris, Martin Lasnier, 1625.

¹⁰⁶ Vincent Barea, *Les amours de Magdeleine, op. cit.*, p.8.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.143.

¹⁰⁸ François Fouet, *Floriane, op. cit.*, p.37.

¹⁰⁹ *Id.*

« débauchées¹¹⁰ ». La ville que dépeint le narrateur est marquée par le stupre, au point où les bordels y sont comparés aux « hôpitaux de la santé en temps contagieux¹¹¹ », car « qui connaîtra le naturel de l'Italie, ne condamnera jamais la tolérance de ces femmes perdues, qui ne servent aux grandes villes qu'à bannir l'immodicité des familles, & que de deux maux, on évite le pire¹¹² ». Quoique limitée géographiquement à l'Italie, l'inévitabilité de la déchéance morale en milieu urbain est clairement marquée. Ce jugement est-il applicable « aux grandes villes » en général? L'auteur ne le spécifie pas, mais les stratagèmes de séduction mis en place par Floriane pour développer son cercle d'amants semblent s'appliquer en tous lieux. Exploitation de l'espace public des bals, des églises et des promenades, parures recherchées et maintien hypocritement vertueux sont les ingrédients de son succès mondain et composent une recette universellement valable car basée sur la densité des interactions sociales. La vie de courtisane que mène Floriane s'appuie sur le mode de vie urbain du XVII^e siècle et montre, par le fait même, son danger inhérent. Dans ce contexte, seule la fuite loin de la ville, dans la solitude la plus extrême, peut assurer le salut.

Le XVIII^e siècle n'est pas en reste en ce qui concerne les conceptions de la ville comme lieu de vice. D'une manière qui n'est pas sans rappeler Jean-Pierre Camus, mais sans le côté baroque et sanglant de son œuvre, le roman édifiant des Lumières compte des récits mettant en scène une jeune femme dont la vertu et l'innocence sont constamment menacées par les dangers moraux de la ville¹¹³. *Uranie* (1716) de Jacques Dubois de Chastenay et *La vertueuse Sicilienne* (1746) de Claude-François Lambert adoptent tous deux ce schéma narratif consistant à faire traverser à des héroïnes chastes, pures et indigentes des épreuves où elles doivent protéger leur innocence des attaques de riches dépravateurs¹¹⁴. Ces romans mettent en relation le discours condamnant la ville pour des raisons morales, hérité du XVII^e siècle, et le discours urbanistique qui émerge au XVIII^e siècle. Ce dernier met l'accent sur les travers physiques de la ville, dont la pauvreté¹¹⁵. *Uranie* et *La vertueuse Sicilienne* mettent en récit cette réalité urbaine, en faisant de la pauvreté de Theresile et d'Uranie le trait qui les rend

¹¹⁰ *Ibid.*, p.38.

¹¹¹ *Id.*

¹¹² *Id.*

¹¹³ Nous aurions aussi pu présenter les villes de *Philoctète*, d'Ansart, et de la *Relation du voyage mystérieux de l'île de la vertu*, mais nous les réservons pour la section portant sur le voyage.

¹¹⁴ Pour un résumé plus complet des œuvres, se reporter au chapitre III.

¹¹⁵ Emmanuel Le Roy Ladurie (avec la collaboration de Bernard Quilliet), *loc. cit.*

vulnérables. Dans les deux cas, les héroïnes se font proposer un même marché : leur innocence contre espèces sonnantes et trébuchantes. La ressemblance entre les deux œuvres est encore accentuée par la présence de véritables proxénètes. Suite à la mort de ses parents, Uranie se réfugie chez une tante, Lupanie, qui tente par tous les moyens de lui faire accepter les avances de prétendants peu scrupuleux. Theresile, quant à elle, tombe entre les mains de Dona Clara, qui l'embauche comme couturière; mais ce n'est qu'un prétexte qui lui permet de la livrer aux assauts du fourbe Don Torbes, qui poursuit la jeune femme tout au long du roman. La ville est ainsi un lieu dangereux car investi de véritables réseaux visant à livrer à de riches débauchés des jeunes filles honnêtes et pauvres. Pour les héroïnes, l'espace urbain est un espace d'épreuves constamment répétées, qui forment le cœur de la matière narrative et l'enjeu moral du roman. Le roman édifiant s'intègre ainsi dans une topique de l'urbanité que des œuvres comme *La vie de Marianne* et *La paysanne pervertie* développent tout au long du siècle. Cependant, à la différence de Marianne, les héroïnes ne cherchent jamais à s'intégrer à la ville et à y triompher : dans l'œuvre de Marivaux, la ville possède une dimension positive, elle est un « espace fait de dangers, certes, mais aussi rempli de promesses¹¹⁶ ». De même, dans le diptyque *Le paysan et la paysanne pervertis* de Rétif de la Bretonne, la ville n'est pas que « la négation et la destruction de toute communauté existante [sic.], elle s'est également imposée à sa conscience comme le site naturel de l'expérience individuelle, et comme l'exigence infiniment présente d'une reformulation du lien communautaire¹¹⁷ ». Au contraire, nulle valeur positive n'est attribuée à la ville dans le roman édifiant. Le cadre urbain y est toujours fondamentalement antagoniste aux valeurs chrétiennes qui caractérisent les personnages féminins exemplaires. Ainsi, la seule conclusion heureuse qui s'offre à eux est la sortie de la ville, au couvent (comme Uranie) ou à la campagne (comme Theresile).

Les dangers de la sociabilité urbaine

¹¹⁶ Catherine Gallouët, « Marivaux *parisiensis* », dans Pierre Hartmann (dir.), *L'individu et la ville*, op. cit., p.127.

¹¹⁷ Pierre Hartmann, « Des dangers de la ville à la découverte des valeurs citadines : l'itinéraire de Rétif de la Bretonne », dans Pierre Hartmann (dir.), *L'individu et la ville*, op. cit., p.179.

On peut le vérifier dans le cas des réseaux de débauchage présents dans *Uranie et La vertueuses Sicilienne* : la condamnation dont la ville fait l'objet dans le roman édifiant du XVIII^e siècle est intimement liée aux interactions qui y ont lieu. Les romans ne font ainsi que reprendre une thématique qui s'affirme dans le discours sur la ville de l'époque, la sociabilité. Daniel Gordon affirme que

One of the pervasive features of French thought from the late seventeenth century onwards was the idealization of the city, and particularly the city's dense patterns of sociable exchange. The word *sociabilité* itself was coined in the early eighteenth century and became a favorite expression of the *philosophes*¹¹⁸.

L'idéalisation de la vie urbaine est sans doute moins générale qu'on ne le suggère ici. Cependant, nous ne pouvons que nous ranger du côté de Gordon lorsqu'il avance que « The *philosophes* became the panegyrists of French civil society¹¹⁹ », décrivant la ville comme un milieu d'intenses échanges. De nombreux romans édifiants reprennent cette conception de la ville comme espace d'interactions et de débats, mais transforment cette caractéristique : de positive pour les penseurs des Lumières, elle devient le plus grand danger qui guette les citadins.

La narratrice des *Mémoires de Mme la baronne de Batteville* synthétise les dangers de la sociabilité urbaine dans une lettre qu'elle adresse à une amie qui se prépare à s'installer à Paris suite à son mariage :

Parlons sérieusement, si je vous connaissais moins je tremblerais pour vous. Le passage entre deux genres de vie absolument dissemblables sera bien rapide, & il faut une vertu telle que la vôtre pour espérer de vous voir conserver vos sentiments vertueux, dans un lieu où l'on ne rougit de rien, excepté de la Religion & de la Piété. On va vous répéter sans cesse que la vertu est un nom qui n'a rien de réel, que c'est l'apanage des personnes bornées, & qu'une femme qui a de la jeunesse, un nom & de grands biens, ne doit penser qu'à jouir du présent, sans se rompre la tête d'un avenir incertain : les exemples viendront à l'appui des préceptes. Si vous osez critiquer par vos mœurs les actions des autres, on vous traitera de Provinciale, & l'on décidera sans façon que vous n'avez pas le sens commun. Précautionnez-vous contre ces dangers en conservant fidèlement le respect & l'amour des devoirs

¹¹⁸ Daniel Gordon, *loc. cit.*, p.70.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.71.

du Christianisme que vous avez sucés avec le lait. C'est le seul préservatif efficace contre la contagion du grand monde¹²⁰.

Pour la baronne, le danger est clair : il vient des « autres », du « grand monde », de ce que l'« on » y dit. Le discours qui règne à Paris est présenté comme une simplification du discours philosophique, qui devient une doxa fondamentalement immorale, formée de « préceptes » opposés à la vertu et dénigrant l'au-delà comme « un avenir incertain ». Le seul moyen de se prémunir du danger discursif de la ville est de posséder un solide fond de vertu et de conserver toujours de pieux sentiments.

Heureusement, nos héros édifiants ne manquent pas de ces sentiments religieux que décrit la baronne de Batteville, et qui leur permettent de naviguer dans le monde sans être infectés par la doxa philosophique qui l'imprègne. Les personnages édifiants du XVIII^e siècle ne font pas que résister aux assauts du discours philosophique (ou plutôt de l'image qui en est donnée dans les romans); ils lui livrent une véritable guerre de controverse. La ville est ainsi investie comme un espace proprement discursif et surtout polémique. On y débat contre le vice, contre la « philosophie » et pour la défense de la religion chrétienne.

Le siècle de Louise Lévesque (paru en 1736) et *Le triomphe de la vérité, ou mémoires de M. La Villette* de Mme Leprince de Beaumont (paru en 1748) prennent tous deux pour cible les impiétés et immoralités générales de la société. Dans *Le siècle*, le comte de S***, devenu ermite, raconte l'histoire de son entrée dans le monde et des rencontres qu'il y a faites. L'une d'elles en particulier contient une vive discussion sur la religion, dans laquelle le parti de l'athéisme est défendu par un auteur qui vient de faire paraître un roman, *La villageoise opulente*. L'activité littéraire de l'athée sert à le disqualifier d'emblée : « Il paraît, me [dit l'auteur], que vous n'aimez pas les Romans. Non, lui répondis-je, je n'aime point les bagatelles, mais j'estime les Livres qui apprennent à penser, & élèvent l'esprit, je vous avoue que la Villagoise opulente ne piquera jamais ma curiosité¹²¹ ». L'espace polémique se trouve polarisé entre un homme de lettres qui pratique le genre mondain par excellence, réduit au rang de « bagatelle », et un héros recherchant l'élévation et la culture de l'esprit. Lorsque l'auteur entreprend de parler de religion, il est déjà revêtu de l'*ethos* de l'homme de lettre

¹²⁰ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Mémoires de Mme la baronne de Batteville*, *op. cit.*, p.7.

¹²¹ Louise Levesque, *Le siècle*, *op. cit.*, p.18.

frivole et attaché au monde. La position qu'il défend est celle d'un athéisme basé sur l'historicité et l'origine humaine de la religion, ainsi que sur la prééminence de la raison sur la foi : « il voulut disputer de la Religion; & loin d'en parler comme d'une voie qui mène à l'Être Suprême, il attribuait à la politique humaine ses cérémonies les plus saintes, & fit parade d'un athéisme parfait, disant qu'il ne fallait croire que ce que la raison et la nature offraient à nos sens¹²² ». Le narrateur reformule le discours matérialiste des Lumières en le subordonnant aux valeurs défendues dans le roman. Le discours athée est en effet enchâssé dans le discours religieux qui domine le roman : alors que les thèses religieuses sont présentées comme des faits, celles de l'athée relèvent du registre de l'apparence (« parade ») et de l'opinion (« attribuait »). Le processus de réfutation est de cette manière déjà mis en branle dès le début de la discussion, ouvrant la voie aux objections soulevées par le comte, basées sur la connaissance de la nature humaine : « La loi gravée au fond de nos cœurs nous convaincra qu'il est un Dieu par qui nous respirons¹²³ ». Sans surprise, la rhétorique chrétienne du comte vient promptement à bout de l'athéisme de l'homme de lettres, lequel confesse le rôle qu'a joué la doxa philosophique dans la formation de ses opinions :

c'est pour être comme les autres que j'affecte de ne rien croire, & pour faire ma cour à un nombre de beaux esprits qui soutiennent que le monde a toujours été, & qu'il sera toujours; que Dieu est la nature & qu'ils en sont de petites parties; qu'à l'égard des saisons, des éléments, des astres, qu'ils se trouvent embarrassés de savoir qui les gouverne, qu'ils sont prêts de croire qu'il y a un Dieu; mais que si cela est, il doit être au plus haut des Cieux où il ne prend aucun intérêt à ce qui se passe de bon ou de mauvais sur la terre parmi ses créatures¹²⁴.

C'est donc le poids de la communauté philosophique et le désir de s'intégrer dans ses réseaux de sociabilité qui sont à la source de l'athéisme professé par l'auteur. Cette conception de la sociabilité urbaine converge très nettement avec celle que décrira Mme Leprince de Beaumont trente ans plus tard, qui met l'accent sur les dangers des opinions anti-religieuses qui foisonnent à la ville et incitent au vice. Dans les deux cas sont mis de l'avant les effets d'un discours urbain hostile à la religion qui tire son poids de sa forte diffusion. Il est ainsi présenté comme une doxa à laquelle seul s'oppose le héros édifiant, défenseur des valeurs chrétiennes.

¹²² *Ibid.*, p.20.

¹²³ *Ibid.*, p.22.

¹²⁴ *Ibid.*, p.23.

Pourtant, même s'il est le seul à défendre la vérité chrétienne, le héros édifiant triomphe toujours, dans l'arène argumentative, de ses ennemis qui proposent des thèses opposées au catholicisme. *Le triomphe de la vérité* (1748) de Mme Leprince de Beaumont comporte deux débats sur la religion, beaucoup plus développés que l'échange rapporté dans *Le siècle*. Le roman est divisé en deux parties fortement imprégnées d'un esprit argumentatif. Dans la première, le héros narrateur, M. de La Villette, relate son éducation à la campagne, avec les découvertes et les raisonnements qui l'ont amené, hors de toute éducation religieuse, à découvrir non seulement l'existence de Dieu, mais aussi la vérité de la révélation chrétienne et de l'Église catholique¹²⁵. Armé de ce savoir, il fait son entrée dans le monde parisien. Là, il rencontre deux personnages qui initient des joutes verbales sur la religion. Le premier, M. de Couci, est un parent attaché à « la religion prétendue réformée¹²⁶ ». L'enjeu de la discussion n'est donc pas la vérité des Écritures, mais bien la vérité de l'Église romaine ; il s'agit là d'une polémique unique dans notre corpus du XVIII^e siècle, plus occupé à prouver le christianisme qu'à discuter la valeur théologique de ses différentes dénominations. La deuxième joute argumentative du *Triomphe de la vérité* oppose M. de La Villette à M. de Laborde, un ami cher, et porte sur le déisme. Dans les deux cas, et contrairement aux discussions du *Siècle*, le narrateur n'est jamais aux prises avec un athée, mais toujours avec un adversaire qui reconnaît l'existence d'un « Être suprême » (pour reprendre les mots du comte de S***). Le rôle de M. de La Villette est donc celui d'un guide qui aide ses interlocuteurs à avancer sur le chemin de la vérité spirituelle. Le modèle qui régit les échanges est d'ailleurs moins celui, rhétorique, de la joute entre deux positions opposées que celui, dialectique et heuristique, de la commune recherche de la vérité. Cela n'empêche pas que le modèle dominant du dialogue soit celui de « la relation de base maître/disciple¹²⁷ » qui assure à l'un des participants, dans ce cas-ci M. de La Villette, le rôle de « partenaire dominant¹²⁸ ». Le cadre argumentatif est caractérisé par la bonne entente et le respect entre les personnages, qui sont d'ailleurs des proches de M. de La Villette. Le triomphe de la vérité des thèses défendues par le narrateur est ainsi facilité par la bonne foi (relative et unilatérale, il faut le dire) qui règne dans les entretiens et par les qualités

¹²⁵ L'éducation de M. de La Villette correspond pour Christophe Martin à une fiction d'isolement pédagogique, qui sert une expérimentation sur la nature de Dieu. Christophe Martin, « *Éducatons négatives* », *op. cit.*, 2010, p. 170.

¹²⁶ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Le triomphe de la vérité*, Nancy, H. Thomas, 1748, p.13.

¹²⁷ Ugo Dionne, « Félibien dialoguiste : les *Entretiens sur les vies des peintres* », *XVII^e Siècle*, 2001, n° 210, p.63.

¹²⁸ *Id.*

de ses interlocuteurs, qui font de leur conversion une situation quasi utopique sur le plan argumentatif. M. de Couci est un homme d' « une droiture de cœur et d'esprit, qui ne lui permit pas de rejeter la lumière qui se présentait à ses yeux¹²⁹ ». Quant à M. de Laborde, le narrateur loue son courage lors du renoncement à ses erreurs :

Je n'eus point de peine à faire convenir à M. de Laborde, qu'il était plus glorieux d'avouer son erreur, que d'y persister par une mauvaise honte. Il s'y détermina courageusement, mais son exemple ne fut efficace que pour un seul de ses amis, qui, comme lui, avait adopté les opinions nouvelles. Les autres, que des raisons secrètes attachaient au Déisme, le plaignirent d'abord & l'accusèrent ensuite de faiblesse d'esprit; mais il eut le courage de s'élever au-dessus du respect humain¹³⁰.

La conversion de M. de Laborde met en relief les limites de l'argumentation raisonnée et respectueuse présente dans le roman. L'évocation de « raisons secrètes » qui soutiennent les convictions des déistes fait autant référence à leur mauvaise foi qu'elle laisse entendre l'existence de motivations inavouables pour les tenants des « opinions nouvelles ». Si la vérité peut triompher dans le cadre d'entretiens individuels, à plus grande échelle le poids du nombre semble assurer la pérennité des idées philosophiques qui règnent à Paris.

*Mémoires philosophiques du baron de **** (1777), de Louis Athanase des Balbes de Berton, est de tous les romans de notre corpus celui qui accorde la plus grande place à ce que l'auteur appelle le « philosophisme », c'est-à-dire les systèmes philosophiques des Lumières. L'ouvrage raconte la quête de la vérité du baron de ***, un Allemand qui se rend à Paris afin de converser avec les Philosophes dont il a lu les ouvrages. Contrairement aux héros des romans précédemment étudiés, le baron n'est pas un personnage à la piété exemplaire; c'est un « caractère fougueux et sensible à l'excès¹³¹ », possédant « un fond de droiture & une grande franchise¹³² » et une « âme droite & passionnée¹³³ ». Mis sous la tutelle d'un gouverneur athée et entouré d'« amis aimables et pervers¹³⁴ », il développe dans sa jeunesse une attirance pour la philosophie, qu'il juge seule capable de le rendre heureux, si bien que la conquête du

¹²⁹ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Le triomphe de la vérité*, op. cit., p.24.

¹³⁰ *Ibid.*, p.125.

¹³¹ *Ibid.*, p.1.

¹³² *Id.*

¹³³ *Id.*

¹³⁴ *Ibid.*, p.2.

bonheur devient un test pour juger de la véracité des idées philosophiques : « je cherche le bonheur; & si je reçois jamais de [la] philosophie un don si précieux, je professerai hautement [cette] doctrine¹³⁵ ». Ses mémoires sont le récit de ses rencontres parisiennes avec les représentants de la société philosophique, qui le convainquent finalement, et *a contrario*, de la vérité de la religion.

L'espace de la ville, s'il est peu décrit, est abondamment évoqué et utilisé dans la quête du baron. Ses recherches l'amènent à fréquenter de nombreux lieux publics (cafés, théâtre), semi-publics (grandes réceptions mondaines) et privés (dîners, réunions de Philosophes). Tous ces lieux ont en commun d'être investis par les Philosophes, qui y occupent une position sociale dominante : le Paris de Crillon est une ville où le Philosophe est partout, disséminant son discours sur la place publique. Le narrateur n'a pas à chercher bien loin pour le rencontrer : « Un jour que j'étais seul dans ma voiture, passant dans une place publique, j'aperçus à travers de grandes vitres, un personnage qui parlait comme on prêche; il avait une foule de spectateurs¹³⁶ ». La référence au prêche illustre le climat idéologique d'une ville dans laquelle les Lumières ont remplacé la religion et ont fait du cadre urbain un espace de propagation de leurs idées. L'espace urbain est donc avant tout discursif; il est le lieu où se forge l'opinion publique, guidée par le « philosophisme ».

Les *Mémoires philosophiques* réservent une grande place au discours des Lumières, qui provoque paradoxalement la conversion du narrateur au christianisme. Même si deux personnages positifs l'aident dans sa quête spirituelle, sa conversion se fait par le dévoilement des apories et de la faiblesse des systèmes philosophiques (et des Philosophes), tels qu'exposés dans l'ouvrage. Plutôt que de présenter des polémiques dans lesquelles s'affrontent partisans de la philosophie et défenseurs de la religion, le roman donne la parole aux Philosophes pour qu'ils exposent eux-mêmes leurs thèses. Il ne s'agit pas bien sûr de présenter ces idées de façon neutre, mais bien de mettre en place une stratégie argumentative qui consiste à assurer la réfutation du discours matérialiste par lui-même. Pour ce faire, Crillon multiplie les rencontres et les entrevues, exposant la société philosophique dans ce qu'elle a de plus vicieux, comme si le simple contact avec les Philosophes pouvait détruire leurs positions.

¹³⁵ *Ibid.*, p.50.

¹³⁶ *Ibid.*, p.4.

C'est d'ailleurs le conseil que donne un des rares personnages religieux du roman au baron : « il faut tout approfondir, il est nécessaire que vous connaissiez ces personnages si considérés¹³⁷ ».

Ces « personnages » sont peints sous des traits peu élogieux : le premier mode d'attaque de Crillon contre le « philosophisme » est l'*ad personam*¹³⁸, « parce qu'en voyant de près leurs personnes, vous pourrez apprécier leurs ouvrages, sans les lire¹³⁹ ». Le roman s'intègre ainsi dans le « discours largement polémique, destiné à ébranler un mode de représentation que l'on estime dominant ou en passe de le devenir¹⁴⁰ » qui caractérise l'antiphilosophie et qui consiste à « reconstruire une image du Philosophe pour tenter de la ternir et de la discréditer¹⁴¹ ». Le Philosophe est dans les *Mémoires philosophiques* un être orgueilleux, imbu de son importance et sûr de son bon droit. Mais c'est surtout un être en continuelle représentation, tantôt « un monarque, entouré de ses courtisans¹⁴² », tantôt une « espèce de protégée¹⁴³ », habile à « changer de personnage¹⁴⁴ » pour séduire et tromper ceux dont il peut espérer tirer un avantage, le plus souvent pécuniaire¹⁴⁵ : le Philosophe se produit constamment sur ce théâtre du monde qu'est Paris¹⁴⁶. Obnubilé par son image, il ne pense et ne parle que pour être vu, si bien que les systèmes philosophiques qu'il érige sont davantage motivés par des considérations de représentation que par le désir d'accéder à la vérité. Ainsi en est-il du matérialisme :

¹³⁷ *Ibid.*, p.30.

¹³⁸ L'argument *ad personam* est « une attaque contre la personne de l'adversaire et qui vise, essentiellement, à disqualifier ce dernier » (Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000 (5^e édition), p.150). Il ne faut pas le confondre avec l'argument *ad hominem*, qui est une forme d'argumentation basée sur « ce que chacun est prêt à concéder » (*ibid.*, p.148), c'est-à-dire sur les positions et postulats qui constituent la position de l'adversaire.

¹³⁹ Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, *op. cit.*, p.16.

¹⁴⁰ Didier Masseur, *Les ennemis des philosophes*, *op. cit.*, p.43.

¹⁴¹ *Id.*

¹⁴² Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, *op. cit.*, p.17.

¹⁴³ *Ibid.*, p.32.

¹⁴⁴ *Id.*

¹⁴⁵ L'amour excessif que les Philosophes portent à l'argent est une des accusations que leur décoche le théâtre antiphilosophique, sous la plume d'auteurs comme Palissot (*Les Philosophes*, 1760) et Dorat (*Les prôneurs*, 1777). Didier Masseur, *Les ennemis des philosophes*, *op. cit.*, p.316.

¹⁴⁶ Crillon reprend ainsi vingt ans plus tard certaines des principales attaques lancées contre les Philosophes durant la « campagne contre les "Cacouacs" » : « Moreau [l'auteur du *Nouveau mémoire pour servir à l'histoire des Cacouacs*, 1758] sanctionne le goût des Philosophes pour le spectacle – nous dirions aujourd'hui la « médiatisation » – des usages et des discours. Ils pratiqueraient en virtuose la jonglerie verbale pour en imposer à un auditoire médusé. Leur art reposerait sur un pouvoir de fascination » (*ibid.*, p.128).

Un des convives ayant dit que ce n'était pas une chose aisée de choisir un système & de s'y retrancher, de manière à ne pouvoir être forcé dans son poste, pour moi dit magistralement mon Philosophe, je m'en serais tenu volontiers à soutenir le *Déisme*; mais j'ai vu que l'on pourrait me conduire plus loin que je ne voudrais, & qu'il y avait plus de ressource à défendre le *Matérialisme* [...] un homme qui était une fois Déiste, courait les risques de paraître inconséquent, ou le danger inévitable d'être bientôt Chrétien malgré lui¹⁴⁷.

Le discours philosophique est ainsi doublement discrédité. D'une part, il relève essentiellement du monde des apparences et de la représentation, et non du domaine de la vérité. C'est pour résister aux assauts des réfutateurs que le Philosophe soutient le matérialisme, contre son opinion initiale favorable au déisme¹⁴⁸. D'autre part, la critique des idées philosophiques se glisse dans leur formulation, lorsque le Philosophe avoue que le déisme mène inévitablement au christianisme. C'est là l'originalité¹⁴⁹ de l'œuvre de Crillon : remplacer la réfutation des idées des Lumières dans la bouche d'un chrétien exemplaire par le dévoilement, au sein même du discours philosophique, de ses failles et de ses contradictions. Ce procédé est à l'honneur dans la deuxième partie du roman, qui consiste en un collage de citations tirées d'ouvrages philosophiques¹⁵⁰ censées révéler les apories du « philosophisme ».

Tout au long de la période étudiée, la ville est donc présentée comme un espace axiologiquement dangereux, lieu des pires vices : idolâtrie, adultère, impiété, athéisme. Les modalités de cette caractérisation subissent quant à elles une transformation, qui renvoie progressivement la responsabilité des odieuses valeurs urbaines à la sociabilité qui définit la ville. Parallèlement à ce mouvement qui aboutit à une conception de la sociabilité comme espace de représentation chez Crillon, l'accent est de plus en plus mis sur les discours dits « philosophiques » (matérialisme et déisme) plutôt que sur les attaques à la vertu qui

¹⁴⁷ Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, *op. cit.*, p.23.

¹⁴⁸ On retrouve là le « discours violemment critique contre les Philosophes insincères, accusés de servir leurs intérêts personnels avant la cause sacrée de la vérité » qu'analyse Didier Masseur, *Les ennemis des philosophes*, *op. cit.*, p.47.

¹⁴⁹ Si, comme le montre Didier Masseur, la démarche en soi est utilisée par nombre de pourfendeurs de la philosophie des Lumières (Bergier, Lelarge de Lignac, Moreau), sa transposition dans le roman est tout à fait originale.

¹⁵⁰ *Le système de la nature* (1770) et *Le christianisme dévoilé* (1756), d'Holbach, *De l'interprétation de la nature* (1753), de Diderot, *Dictionnaire philosophique* (1764), de Voltaire, *l'Encyclopédie* (1751-1772), *De l'esprit* (1758), d'Helvétius, *Du contrat social* (1762), de Rousseau, *L'Asiatique tolérant* (1748), de La Beaumelle, *Discours sur la liberté de penser* (1713), d'Anthony Collins, *L'homme-plante* (1748), *Traité de l'âme* (1745), *Les animaux plus que machines* (1750) et *L'homme-machine* (1747), de La Mettrie, *Philosophie du bon sens* (1737), d'Argens, *Les mœurs* (1748), de François-Vincent Toussaint.

caractérisent la production édifiante jusque vers 1730 et qui continuent d'être très présentes dans le roman.

Le voyage édifiant

Les espaces que nous avons analysés jusqu'à présent ont été abordés comme des lieux fixes et clos. La ville et le désert sont des espaces qui ont effectivement un caractère statique, mais qu'on peut également envisager sous un angle dynamique, en portant l'attention sur les trajectoires qui les relient. Nous avons vu que le passage de la ville au désert est indissociable de bon nombre de romans du désert, qui font de ce déplacement la réalisation spatiale de la conversion. Le passage du désert à la ville, qui transpose les valeurs religieuses propres à la retraite au cœur même de la civilisation urbaine, est plus rare. On le retrouve néanmoins dans *Lydéric*, par le biais du personnage principal, à qui son éducation au désert permet par la suite de régner.

Le mouvement, dans le roman édifiant, a un sens axiologique. Il organise l'espace par une trajectoire spirituelle et rend lisible le monde en proposant une lecture qui fait la part belle aux valeurs édifiantes. Le roman édifiant exploite le voyage comme une façon d'écrire et de lire le monde fondamentalement structurée par l'élévation morale et spirituelle que cette littérature se donne pour but¹⁵¹. Cette stratégie fonctionne d'autant mieux que le voyage est lié à des thématiques et des topiques qui se déclinent aussi bien du côté de la religion que de celui du roman. L'importance du thème du voyage dans la littérature, et dans la topique romanesque en particulier, n'est plus à démontrer; le voyage est au cœur du roman grec et de l'influence qu'il exerce sur la littérature baroque, comme l'a entre autres démontré George Molinié¹⁵². Percy G. Adams montre dans *Travel literature and the evolution of the novel* que la littérature de voyage est intimement liée à l'évolution du roman avant 1800. Empruntant la

¹⁵¹ George Hugo Tucker, *Homo viator : itineraries of exile, displacement and writing in Renaissance Europe*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 2003, p.6.

¹⁵² Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, coll. « Champs du signe », 1995.

forme des lettres, des dialogues, du journal et du récit¹⁵³, c'est de la fiction narrative que le récit de voyage se rapproche le plus¹⁵⁴. En insérant dans leurs récits des « anecdotes romanesques conçues plus ou moins selon le modèle littéraire des histoires tragiques, comiques, ou galantes¹⁵⁵ », les auteurs de récits viatiques empruntent consciemment la « technique littéraire du récit enchâssé¹⁵⁶ » pour accentuer le plaisir de la narration : « la référence romanesque est clairement assumée et justifiée par l'intérêt et le plaisir du lecteur¹⁵⁷ ». Si les procédés romanesques sont utilisés dans le récit de voyage, le voyage lui-même est un thème structurant nombre de romans, dont certains parmi les plus influents de leur temps. La liste serait trop longue à dresser, contentons-nous de mentionner *Don Quichotte*, *Les aventures de Télémaque*, *Cleveland*, *Candide* et toute la veine du roman picaresque.

Du côté religieux¹⁵⁸, le voyage s'est d'abord imposé sous la forme du pèlerinage, un parcours que le dévot entreprend afin de se rendre dans un lieu saint¹⁵⁹. C'est autant le contact avec ce lieu que la purification découlant du voyage qui est recherchée, le trajet s'accompagnant de privations et d'efforts qui l'apparentent à un long exercice de mortification. S'il existe des romans de pèlerinage (notamment *Alexis*, de Jean-Pierre Camus), restreindre la portée religieuse du voyage à ceux-ci serait négliger l'essentiel; car le pèlerinage lui-même peut être ramené à une figure d'une importance incontournable dans l'imaginaire occidental : l'*homo viator*, qui propose une conception de l'existence humaine comme voyage.

¹⁵³ Percy G. Adams, *Travel literature and the evolution of the novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1983, p.45

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.72. Voir aussi Jacques Chupeau, « Les récits de voyage aux lisières du roman », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3-4, p.536-553 et Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine (textes réunis par), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2001.

¹⁵⁵ Sylvie Requemora-Gros, « Voyager ou l'art de voguer entre les genres », dans Marie-Christine Pioffet (textes réunis et présentés par, avec la collaboration d'Andreas Motsch), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : esquisse d'une poétique en gestation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p.220.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.221.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.222. Sur le rapprochement du récit de voyage et du roman, voir aussi Normand Doiron, *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy-Paris, Presses de l'Université Laval-Klincksieck, 1995, p.103.

¹⁵⁸ Au sujet des liens entre récits de voyage et religion, voir Sophie Linon-Chipon et Jean-François Guennoc (textes réunis par), *Transhumances divines. Récits de voyage et religion*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2005.

¹⁵⁹ Marie-Christine Gomez-Géraud dans son article « Au bon plaisir de la dévotion : *Le Voyageur inconnu* (1630) de Jean-Pierre Camus » (*XVII^e siècle*, n° 251, 2011, p.205-211) analyse comment le thème du pèlerinage donne lieu à une exposition des savoirs édifiants. Nous n'avons cependant pas retenu cette œuvre de Camus, qui selon nous tient davantage du dialogue que du roman.

The representation of life on earth as a form of wandering exile – as an odyssey, at once physical and spiritual, of the incarnated human soul – is deeply embedded in our cultural consciousness, as is also the universal narrative that is associated with it: *homo viator*'s quest to transcend his physical, earthbound condition, in a movement of return to, and restoration of, a lost *patria* – of a lost, ideal state of being, felicity, perception and knowledge¹⁶⁰.

« Pour le voyageur, le monde est d'abord un livre dont il faut trouver le sens¹⁶¹ ». Dans les romans édifiants, ce sens est profondément chrétien : le voyage mène nécessairement à la découverte ou à la confirmation du sens religieux de l'existence. Ce faisant, ils s'appuient sur une longue tradition religieuse selon laquelle la figure du voyageur, l'*homo viator*, symbolise le fidèle dans sa condition d'exilé du paradis terrestre : « Les Évangiles multiplient les métaphores qui font de l'homme un étranger, n'ayant plus que Dieu pour demeure et les cieux pour patrie. Les références aux mots "voyage", "chemin", "route" se comptent par centaines dans les concordances bibliques¹⁶² ». La connotation religieuse de l'*homo viator* en fait un thème de choix pour le roman édifiant. Ce dernier s'appuie cependant moins sur cette métaphore de l'exil que sur le schéma circulaire de la quête spirituelle qui est l'expression minimale de l'*homo viator*. Le *topos* de l'*homo viator* a aussi une grande fortune romanesque. Dans *Voguer vers la modernité*, Sylvie Requemora-Gros en analyse différentes manifestations au XVII^e siècle : Poléandre, Sindbad, Télémaque, Matamore, le Turc cruel ou le Turc généreux¹⁶³.

Cette représentation de la vie comme odyssee plonge ses racines dans l'Antiquité grecque et latine, l'*Odyssée* d'Homère et l'*Énéide* de Virgile fournissant le double paradigme qui sera repris, transformé, transposé dans un nombre incalculable d'œuvres, toujours selon le même schéma : « le départ, le tour et les deux grands modes du retour, soit à l'Ithaque-Pénélope du départ soit à l'Italie-mère des origines¹⁶⁴ ». C'est cette structure, constamment ré-

¹⁶⁰ George Hugo Tucker, *Homo viator, op. cit.*, p.54.

¹⁶¹ Normand Doiron, *L'art de voyager, op. cit.*, p.17.

¹⁶² *Ibid.*, p.14.

¹⁶³ Sylvie Requemora Gros, *Voguer vers la modernité. Le voyage à travers les genres au XVIII^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2012, p.425-446. Il nous semble cependant qu'elle fait une utilisation généreuse du terme « *homo viator* », le posant comme synonyme de « la figure du voyageur » (p.425). Elle ne relève pas la dimension proprement spirituelle de l'*homo viator*, présente pourtant dès ses manifestations antiques (voir Normand Doiron, *L'art de voyager, op. cit.*) et qui fait la particularité du *topos*.

¹⁶⁴ Normand Doiron, *L'art de voyager, op. cit.*, p.25.

écrite et commentée depuis ses origines antiques jusqu'aux Temps modernes, qui organise les romans édifiants viatiques. Ceux-ci s'appuie sur la composante pédagogique du voyage, que la Renaissance a grandement mise en valeur, notamment à travers les écrits de l'humaniste Juste Lipse :

À la suite donc des plus grands humanistes, d'Érasme, de Budé, de Dorat qui enseignent qu'Ulysse est la figure de l'homme à la recherche du vrai bonheur, Juste Lipse considère le poème d'Homère comme une vaste théorie pédagogique. Il incline à confondre la recherche érudite du savoir, la quête rhétorique du sublime et la morale d'un utile déplacement dans l'espace¹⁶⁵.

Normand Doiron insiste sur « la possibilité d'un apprentissage moral¹⁶⁶ » dans l'entreprise viatique, puisque c'est elle qui lui donne but et sens : « Ainsi le voyageur doit se fixer un but, donner dès le départ un sens à son parcours, afin de se déplacer dans un *espace orienté* qui détermine directement l'opposition du voyage et de l'errance¹⁶⁷ ». Le déplacement du voyage est lecture dans « le Livre du Monde¹⁶⁸ »; pour Challe, il s'apparente au *theatrum mundi*¹⁶⁹. Dans les deux cas, il est une « méthode d'ordonnance et de classification du monde¹⁷⁰ ». C'est dire que le voyage n'est pas qu'un itinéraire de découverte. Jusqu'à Rousseau, qui lui dédie un chapitre de l'*Émile, ou de l'éducation* (1762)¹⁷¹, il est une véritable herméneutique qui mène à un savoir profond et structurant du monde. La trajectoire dans l'espace est ainsi dévoilement de la vérité intérieure de l'être, qui se trouve dans la révélation et la conversion, et conquête d'un savoir moral que le héros rapporte de ses pérégrinations.

Puisqu'il s'agit ici d'étudier l'imaginaire du voyage en tant que déplacement dans l'espace, nous ne retiendrons pas les romans qui adoptent un cadre exotique, sans pour autant être structurés par le déplacement¹⁷². L'exotisme sert le plus souvent dans le roman édifiant à mettre en contact le chrétien et l'autre, païen ou musulman, afin de lier une relation qui,

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.23.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.25.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.28.

¹⁶⁸ Titre que Normand Doiron donne au chapitre V de son ouvrage.

¹⁶⁹ Sylvie Requemora-Gros, « Voyager ou l'art de voguer entre les genres », *loc. cit.*, p.224.

¹⁷⁰ Normand Doiron, *L'art de voyager, op. cit.*, p.29.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.187-190.

¹⁷² Parmi ceux-ci, on trouve (anon.) *Les illustres malheureux, ou le triomphe de la foi sur l'amour et la nature* (1644); François Béroalde de Verville, *L'histoire d'Hérodiade tirée des monuments de l'antiquité*, (1600); Jacques Gaffarel, *Cleothée ou les chastes aventures d'un Candien et d'une jeune Natolienne* (1624) et quelques romans de Jean-Pierre Camus.

aboutissant à la conversion de l'autre ou au martyre du chrétien, met toujours en lumière les perfections du christianisme. Nous nous occuperons moins ici de cette relation à l'autre privilégié dans les romans de l'exotisme que de la relation à soi-même au cœur des romans de voyage. L'écriture du voyage est ré-écriture de soi de la part du voyageur, qui s'engage dans un « (re)writing of itself¹⁷³ » ; c'est cette démarche de (re)découverte de soi à travers le prisme du voyage édifiant qui nous intéressera.

La *Relation du voyage mystérieux de l'île de la vertu* (1684) est toute entière dirigée vers l'acquisition d'un savoir moral. La *Relation* s'insère dans la tradition de l'allégorie religieuse et viatique, qu'ont entre autres pratiquée Dante (*Divine comédie*, 1307-1321), Guillaume Du Bellay (*Peregrinatio humana*, 1509), Marguerite de Navarre (*Les prisons*, 1547) et John Buyan (*The pilgrim's progress*, 1678). Il s'agit de « philosophical fictions, in prose or verse, which themselves exploit and invite the infinite possibilities of allegorical interpretation, in order to map out a spiritual quest¹⁷⁴ ». Ce roman allégorique prend la forme d'une lettre que le narrateur, anonyme comme l'auteur, adresse à son ami Oronte. Il y relate son séjour et ses découvertes dans une île mystérieuse, trouvée par hasard : l'île de la vertu. Le parcours est entièrement allégorique, chaque personne rencontrée et chaque lieu décrit y figurant soit un obstacle à l'atteinte des perfections chrétiennes, soit une étape vers leur découverte, symbolisant la vie du parfait dévot. Comme l'affirme le narrateur : « Il faut nous regarder sur la terre comme des voyageurs qui ne sont jamais fermes¹⁷⁵ ». Ainsi, pour atteindre le Palais de la Vertu, but du voyage, le narrateur et son guide doivent repousser les avances d'Amour-Propre, traverser la ville de Complaisance, franchir la rivière Flatterie et s'écarter du château Délicatesse (où logent Délicatesse, Répugnance et Coquetterie, les ennemies de Simplicité, Pudeur et Modestie, qui vivent tout près de là). Ce n'est qu'après avoir surmonté les obstacles que Négligence, Tiédeur, Jalousie, Soupçons, Inconstance, Changement et Irrésolution dressent sur leur passage que les voyageurs abordent au Palais des Grâces. L'une d'elles, la Grâce Victorieuse, les conduit ensuite au Palais de la Vertu, puis à celui de la Gloire. Là leur est dévoilée la leçon finale : « ne savez-vous pas qu'il faut mourir pour être heureux ; que Dieu a prononcé cet arrêt fatal à tous les hommes, & qu'il faut mourir

¹⁷³ George Hugo Tucker, *Homo viator*, *op. cit.*, p.3.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.64.

¹⁷⁵ *Relation*, *op. cit.*, p.93.

une fois pour vivre toujours¹⁷⁶ ». C'est la figure de la Gloire qui leur découvre les grandes vérités de l'au-delà, après quoi le narrateur regagne son vaisseau et revient en France, où il se résout à se « laisser gouverner à cette Providence¹⁷⁷ », seule voie d'accès à la gloire nouvellement découverte.

La circularité du parcours du narrateur, qui le ramène chez lui à l'issue de son périple, se double d'une autre forme de circularité. Le voyage vers l'île de la vertu est d'abord un retour aux origines divines de l'humanité. Il faut

aller en Orient, comme dans la plus belle partie du monde. C'est là où Dieu avait mis ce Paradis Terrestre, si célèbre dans l'Écriture Sainte. C'est là où les premiers hommes du monde ont reçu leur naissance. C'est dans ces régions où Dieu a fait tant de merveilles, & où les principaux mystères de notre religion ont été accomplis¹⁷⁸.

La *Relation* est bien une ré-écriture du mythe de *l'homo viator*, une quête vers les origines religieuses de l'humanité qui débouche sur le dévoilement des moyens permettant aux hommes de transcender leur existence terrestre. Le déplacement spatial qui conduit le narrateur à la révélation du sens (chrétien) de l'existence est d'abord écriture d'un monde parfaitement lisible, où la limpidité absolue des figures et allégories qui l'habitent rend immédiatement présents les enjeux axiologiques et spirituels de l'existence.

L'objectif bien classique de lisibilité absolue qui domine la *Relation du voyage merveilleux en l'île de la vertu* tend à en limiter le contenu proprement romanesque. Les événements y sont rares, les péripéties convenues et la psychologie des personnages est exempte de toute nuance. Sans surprise, ce roman-traité ne compte aucune postérité et fait figure d'objet d'exception, même dans notre corpus, qui ne manque pourtant pas de bizarreries littéraires¹⁷⁹. Les autres romans édifiants viatiques offrent une synthèse plus équilibrée entre romanesque et édification, en s'appuyant notamment sur un exemple des plus illustres : *Les aventures de Télémaque*. Nous avons déjà évoqué au chapitre I l'influence considérable que cette œuvre a exercée sur les romanciers édifiants du XVIII^e siècle, qui l'imitent souvent

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.115.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.6.

¹⁷⁹ Le seul ouvrage qui puisse s'en rapprocher est de Marie-Françoise Loquet, *Voyage de Sophie et d'Eulalie au palais du vrai bonheur; ou le chemin de la perfection* (1781).

ostensiblement. Si la thématique de l'*homo viator* est moins affirmée dans ces œuvres que dans la *Relation*, elle y reste présente, notamment par la circularité des parcours, avec des variations dans chacun des romans. Ces œuvres ne peuvent être abordées sans prendre en compte l'interprétation qu'elles proposent, à travers la démarche d'imitation, du roman de Fénelon et de ses principales thématiques. C'est donc sous l'angle de la réécriture que nous analyserons leurs modalités viatiques.

Les aventures de Néoptolème, de Chansierges, première imitation parue en 1718, apparaissent dès leur titre comme extrêmement proches des *Aventures de Télémaque*. Le voyage du héros, fils d'Achille, confirme cette proximité : le territoire qu'il parcourt est celui du *Télémaque* ; même région, même temps, même univers mythologique. Les différents épisodes que vit Néoptolème sont également très proches de ceux que vit Télémaque : il subit un naufrage, il est emprisonné et fait esclave à Damas (alors que Télémaque a vécu l'esclavage en Égypte), il tombe amoureux de la fille d'un roi, puis participe à une guerre entre Phéniciens et Syriens, ainsi qu'à une guerre civile en Ionie, tout cela en étant accompagné de son fidèle Phénix, alter-égo de Mentor. Ces péripéties, directement prises dans *Télémaque*, et également racontées en partie sous forme d'analepses, servent à illustrer, comme chez Fénelon, une leçon de vertu pour le perfectionnement du jeune héros.

Chansierges s'écarte toutefois de son modèle, non dans la structure narrative ou l'utilisation morale des épisodes viatiques, mais dans ce que recouvre chez lui le concept de vertu. Là où Fénelon discute de la vertu dans une perspective de gouvernement, Chansierges parle d'une vertu spirituelle, toute intérieure, très proche de la religion. Cette différence fondamentale dans le projet pédagogique est mise en évidence dans le récit et narrativisée lors du livre final, dans lequel Télémaque lui-même assiste au mariage de Néoptolème et de la princesse Hermione. Les deux princes se complimentent mutuellement sur l'excellence des conseils qu'ils ont reçus de leur guide respectif, Mentor ou Phénix, avant de souligner d'un commun accord ce qui les différencie : « [les instructions] de Mentor regardaient le gouvernement, & enseignaient aux Princes le grand Art de régner. Celles de Phénix leur apprenaient seulement à régner sur leurs passions¹⁸⁰ ». En déplaçant le centre d'intérêt du

¹⁸⁰ Pierre Chansierges, *Les aventures de Néoptolème*, *op. cit.*, p.338.

gouvernement de la cité au gouvernement personnel, intérieur, Chansierges ouvre le projet pédagogique, puisque le héros qu'il présente est certes un modèle de prince, mais surtout un modèle d'homme.

Il y a là une déviation par rapport à la démarche fénelonienne qui, dans la mesure où il souhaitait s'adresser au futur homme d'État, devait inclure des exposés sur les finances, le maintien d'une armée, les relations diplomatiques, l'agriculture, le commerce, etc. Ces matières sont à peu de choses près évacuées des *Aventures de Néoptolème*. Le fils d'Achille, modèle d'homme, a moins besoin d'un savoir étatique que d'un savoir religieux et moral : il doit apprendre à se méfier de ses passions, à s'écarter des femmes, à reconnaître le vice, à apprendre à respecter les dieux; la prière est constamment présente, accompagnée de conseils sur l'oraison, et l'importance du culte religieux est un véritable leitmotiv qui revient dans tous les épisodes. Le voyage subit ainsi un indéniable fléchissement religieux, au détriment de la matière purement politique. Les péripéties auxquelles il donne lieu sont elles-mêmes ancrées dans la religion. La guerre civile dans laquelle Néoptolème est impliqué est en fait une guerre de religion, opposant le culte traditionnel de Jupiter à un nouveau culte, celui d'Osiris, qui provoque tous « les désordres que peut causer parmi un peuple la diversité de religion¹⁸¹ »; on aura bien sûr reconnu ici une transposition des guerres de religion françaises et un appel à l'unité religieuse. L'importance de la religion est réitérée dans l'épreuve finale de Néoptolème, qui doit terrasser une hydre envoyée sur terre par les dieux pour punir les hommes de leur impiété, vice suprême. Le retour en Thessalie de Néoptolème marque la fin du voyage, présentant ainsi une conclusion circulaire qui représente la spécularité de la démarche viatique du roman de Chansierges. Les épreuves, savoirs et découvertes du voyage doivent être ramenés au héros, point de départ et point d'arrivée de la trajectoire édifiante.

Cet accent mis sur la religion dans l'imitation de *Télémaque* n'est pas un cas isolé, mais une véritable tendance, qui transforme le voyage initiatique : son but est désormais moins de découvrir la sage manière de gouverner que de révéler la vérité du christianisme. Dans *Les voyages de Cyrus* (1727) d'Andrew Michael Ramsay, la thématique religieuse structure tout le voyage. Le cadre est ici différent de celui du *Télémaque*, tout en restant apparenté. À

¹⁸¹ *Ibid.*, p.178.

l'antiquité grecque, Ramsay substitue l'antiquité perse ; au lieu de présenter le fils d'un héros mythique, il nous présente un héros dans sa jeunesse, l'empereur Cyrus. Ainsi, le cadre historique et héroïque de Ramsay reste thématiquement proche de celui du *Télémaque*. En choisissant Cyrus comme héros, l'auteur fait jouer un double réseau intertextuel. Il s'agit d'une référence à une des œuvres romanesques les plus marquantes du XVII^e siècle, *Artamène, ou le grand Cyrus*, de Madeleine de Scudéry, indiquant peut-être un abandon du modèle épique en faveur du roman, ce qui n'empêche cependant pas les contemporains d'y voir la trace de l'archevêque de Cambrai : Andrew Michael Ramsay est connu du public français comme le disciple de Fénelon et l'éditeur de plusieurs de ses œuvres, « surtout la première édition authentique des *Aventures de Télémaque*¹⁸² ». Si le nom de Cyrus a une connotation romanesque, il s'agit aussi, voire surtout, d'un personnage biblique qui a libéré les Judéens exilés à Babylone et leur a permis de rentrer à Jérusalem pour y reconstruire le Temple. Cette histoire est rapportée dans le Livre d'Isaïe, lorsque le Seigneur déclare : « Je dis de Cyrus : "C'est mon berger,/Il accomplira toutes mes volontés/En disant de Jérusalem; Qu'elle soit rebâtie!/Et du temple : Qu'il soit reconstruit!"¹⁸³ ». De plus, la grandeur future de Cyrus étant prophétisée par Daniel, ses victoires et sa gloire racontées dans l'Ancien Testament puis par Xénophon deviennent une démonstration de la vérité du Dieu d'Israël. Ainsi, en prenant pour personnage principal un « oint » de Dieu¹⁸⁴, Ramsay affirme d'emblée le caractère fortement chrétien de son œuvre, tout en ménageant des liens avec la tradition antique, représentée par l'historien grec Xénophon.

Le caractère chrétien des *Voyages de Cyrus* ne se manifeste pas uniquement par une réflexion sur les vertus chrétiennes et la façon de les mettre en pratique, comme c'était le cas dans *Les aventures de Néoptolème*. Les différentes étapes des *Voyages de Cyrus* sont autant de maillons d'une chaîne de démonstration qui sert à exposer la vérité du dieu biblique. Dans chaque contrée parcourue par Cyrus, il fait la connaissance d'un sage local qui lui expose sa conception théologique. Au fil des rencontres, le héros élabore une réflexion sur la nature unique de Dieu : « Je fus charmé de trouver que les grands hommes de tous les temps et de

¹⁸² Robert Grandroute, *Le roman pédagogique, op. cit.*, p.232. Cette célébrité explique sans doute en bonne partie le grand succès de l'œuvre, qui connaît un « très vif succès » dès sa parution.

¹⁸³ Livre d'Isaïe, 44 :28.

¹⁸⁴ *Ibid*, 45 :1.

tous les lieux, pensaient de même sur la Divinité, et sur la morale¹⁸⁵ ». Les mythes à la base de toutes les religions sont plus tard ramenés à un principe unificateur : « Cyrus comprit par cette histoire d’Hermès, que l’Osiris, l’Orus et le Typhon des Égyptiens, étaient les mêmes que l’Oromaze, le Mythras, et l’Arimane des Perses, et que la mythologie de ces deux nations était fondée sur le même principe¹⁸⁶ ». Ce principe est celui d’une nature humaine créée par une divinité bienfaisante (Osiris/Oromaze), puis corrompue par un élément mauvais (Typhon/Arimane) en attendant d’être rétablie par une incarnation humaine de la divinité (Orus/Mythras). Le lecteur aura reconnu sans problème le mythe biblique du péché originel et l’annonce de la venue du Messie. Cette vérité fait l’objet d’un lent et progressif dévoilement, à travers les différentes étapes du voyage de Cyrus, pour être explicitée en fin d’ouvrage. Après avoir libéré les Judéens prisonniers des Babyloniens, Cyrus rencontre en effet le prophète hébreux Daniel, qui suscite une véritable révélation, à la suite de laquelle le héros « reconn[ai]t hautement le Dieu d’Israël¹⁸⁷ ».

Le voyage de Cyrus est donc téléologique, guidé par une fin spirituelle¹⁸⁸ ; il s’agit d’une ascension progressive vers la révélation, le roman se fermant sur la déclaration de foi du héros. La conquête de la vérité ne s’accompagne pas ici, comme dans *Néoptolème*, d’un retour géographique au pays natal. La conclusion des *Voyages de Cyrus* fait la jonction entre le roman de Ramsay et l’histoire en synthétisant les conquêtes du roi perse, qui débouchent sur la reconstruction du Temple à Jérusalem.

L’importance croissante du thème de la religion montre la continuation d’un mouvement amorcé par les *Aventures de Néoptolème*, plus fortement imprégnées de cette question que *Les aventures de Télémaque*. *Les voyages de Cyrus* sont un point tournant, en effectuant le passage d’un paganisme allégorique, pour lequel les dieux antiques symbolisaient la divinité chrétienne, à un christianisme (ou à tout le moins un proto-christianisme) qui

¹⁸⁵ Andrew Michal Ramsay, *Les voyages de Cyrus*, op. cit., p.95.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.223.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.224.

¹⁸⁸ Nous nous écartons donc de la lecture de Charara, qui voit dans *Les voyages de Cyrus* l’expression d’une « priorité [...] accordée au politique » par rapport au religieux, ce dernier ne se voyant accorder qu’une « utilité pratique, qui prime peut-être sur le sentiment religieux lui-même » (Youmna Charara, *Roman et politique*, op. cit., p.62). Nous croyons au contraire que l’œuvre est davantage motivée par la démonstration de la vérité du christianisme que par l’illustration de maximes de bon gouvernement, comme le montre l’inclusion à la suite du roman d’un *Discours sur la mythologie* qui reprend les arguments avancés dans la fiction.

s'affiche comme tel. Ce passage est définitif : les œuvres qui succèdent adoptent une perspective résolument chrétienne pour traiter des vices et vertus du prince. *Philoctète, voyage instructif et amusant* (1737) d'Ansart narre le voyage du prince de Nicomédie, envoyé à la cour de Constantin¹⁸⁹ par son père Théodat qui, contrairement à son fils, a adopté la religion chrétienne. Le but du voyage est double : sceller par un mariage l'alliance des deux royaumes et faire l'éducation religieuse de Philoctète, afin de le convertir. Les trois premières parties du roman décrivent le parcours de Philoctète et de son mentor Adraste à travers une série de royaumes, dont les souverains représentent les sept péchés capitaux. Ils traversent ainsi les terres d'Alphée (l'orgueil), de Busiris (l'envie), d'Osis (l'avarice), des princes jumeaux Histape (la gourmandise) et Clitipe (la luxure), de Misis (la colère) et de Thieste (la paresse). Cette portion du voyage met de l'avant une suite de contre-exemples, en multipliant les rencontres avec de mauvais souverains, dominés par les vices les plus répréhensibles de la religion chrétienne. Le déplacement y est donc un mode de multiplication des expériences qui permet d'étoffer les préceptes d'Adraste avec des exemples concrets. Les « sentiments chrétiens et politiques¹⁹⁰ » y sont intimement liés : « Adraste possédait l'art de lier ces deux maximes; de manière que la dernière tirait ses principes les plus stables de la première¹⁹¹ ». L'éducation religieuse par la peinture de vices à éviter est ainsi pleinement et complètement politique, puisque l'apprentissage politique trouve lui-même sa source dans la religion.

À la peinture des contre-exemples s'ajoute une trajectoire de dévoilement progressif de la vérité : au fur et à mesure que les voyageurs approchent du royaume de Constantin, Philoctète se montre plus sensible aux enseignements chrétiens. Sa conversion, qui précède son mariage avec Constantine, la fille de l'empereur, apparaît comme la culmination des expériences vécues sur le chemin. La trajectoire de Philoctète se conclut par un mouvement circulaire, alors qu'il revient en Nicomédie pour y régner en roi chrétien : « Philoctète maintint la paix dans ses états, & religieux observateur des lois divines, il n'en fit jamais publier dans son royaume que pour l'exaltation de la foi & la félicité de son peuple¹⁹² ».

¹⁸⁹ Constantin I^{er} (272-337), premier empereur roman à adopter le christianisme en 312.

¹⁹⁰ Ansart, *Philoctète, op. cit.*, p.191.

¹⁹¹ *Id.*

¹⁹² *Ibid.*, p.360.

Contrairement aux romans qui succèdent immédiatement à celui de Fénelon, *Le nouveau Télémaque* de Claude François Lambert (1744) ne conserve que l'essentiel de la formule du *Télémaque* : un jeune noble voyage avec un guide (en fait deux guides, son père et un religieux) pour parfaire son éducation. Si le cadre antique et l'art de régner sont abandonnés par Lambert, la relation pédagogique et le thème du voyage, qui constituent le cœur des romans féneloniens, sont pleinement exploités de manière à moderniser l'œuvre. La forme du roman participe à cette modernisation, puisque l'histoire est racontée à la première personne par le fils, le marquis de ***, descendant « d'une des plus illustres et des plus anciennes familles du Duché de Bourgogne¹⁹³ ». La formule mondaine des mémoires est cependant investie par la religion, grâce à la présence d'un deuxième « mentor », l'abbé Rinville, précepteur versé autant dans les matières artistiques que religieuses. Or, ce personnage joue aussi un rôle éditorial de premier plan, puisque c'est lui qui, selon la préface de l'éditeur, transmet à l'édition le manuscrit des mémoires du marquis. Le choix de l'abbé Rinville comme relais éditorial est éloquent. Le fait que la transmission s'opère par un homme d'église montre à l'œuvre la démarche de Lambert : réinvestir la poétique romanesque pour en faire une entreprise d'édification. Le personnage de l'abbé Rinville, ancien précepteur du héros-rédacteur, symbolise ainsi l'intermédiaire religieux garant de l'orthodoxie et de la valeur morale des mémoires qu'il choisit de porter dans l'espace public. On pourrait dire que *Le nouveau Télémaque* poursuit et porte à son comble l'accroissement de la place de la religion dans le roman d'inspiration télémaquienne : non seulement la question religieuse occupe-t-elle ici un rôle central dans l'apprentissage du monde, mais c'est véritablement grâce à la religion – ou tout au moins grâce à un religieux – que le roman vient au monde.

Le voyage du marquis de *** répond à l'infléchissement mondain du genre. Le récit de Lambert se déroule dans l'Europe contemporaine, dont il présente l'histoire récente et la géographie. La présence d'un véritable appareil critique (notes infrapaginales, renvois) témoigne de la transformation de la dimension cognitive du voyage. Les épisodes ne donnent plus seulement lieu à une morale (Chansierges) ou à une révélation religieuse (Ramsay, Ansart), mais servent également à transmettre un savoir géographique et historique précis. Le héros et ses mentors traversent ainsi tour à tour la France, l'Italie, l'Espagne, le Portugal,

¹⁹³ Claude François Lambert, *Le nouveau Télémaque*, *op. cit.*, p.1.

l'Angleterre et l'Allemagne, avant de revenir à Paris. Chaque étape fournit l'occasion de rencontrer des personnages importants et de découvrir une culture de cour particulière. Quelques péripéties (dont une tempête, une rencontre avec des corsaires, un combat contre des brigands) se mêlent au récit de voyage, lui fournissant une dimension proprement romanesque.

Le déplacement d'un voyage moral et spirituel à un voyage géographique et historique est symptomatique de la démarche de Lambert, qui mondane le *Télémaque*, en l'adaptant aux besoins et préoccupations d'un public mondain. Le choix du personnage principal témoigne d'une forme de décroissance nobiliaire, puisqu'on remplace le prince héritier par un grand noble. Le voyage est quant à lui une trajectoire louvoyante, moins dirigée vers un but que vers une multiplication d'expériences diverses qui sont autant d'occasions de dissertar sur la religion, assimilée au concept même d'honneur dès la préface, dans laquelle l'auteur affirme que « l'honneur et la religion doivent être inséparables¹⁹⁴ ». Le voyage dans le roman de Lambert s'apparente à la pratique du « Grand Tour¹⁹⁵ », « voyage d'éducation pratiqué le plus souvent, mais pas exclusivement, par les fils de noblesse¹⁹⁶ ». Cette pratique remonte au XVI^e siècle mais se fixe au XVIII^e siècle, où le terme « Grand Tour » « en vient à désigner de façon stable une ample pérégrination de plusieurs années qui conduit le voyageur à travers une grande partie du continent¹⁹⁷ ». Le Grand Tour est une ouverture sur le monde européen qui permet de conjuguer l'éducation militaire, politique, mondaine et savante¹⁹⁸. Le voyage dans le *Nouveau Télémaque* n'obéit donc plus au modèle de l'odyssée spirituelle fénelonienne, il est calqué sur une pratique mondaine et laïque courante dans l'Europe des Lumières. À une réserve près : au programme d'éducation nobiliaire du Grand Tour, Lambert joint un programme d'éducation proprement religieuse, porté par les deux mentors qui accompagnent le marquis dans son périple¹⁹⁹. La morale et les valeurs mises de l'avant dans *Le nouveau*

¹⁹⁴ *Ibid.*, sn.

¹⁹⁵ Voir Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome, École Française de Rome, coll. « Collection de l'École Française de Rome », 2008.

¹⁹⁶ Jean Boutier, « Le Grand Tour : une pratique d'éducation des noblesse européennes (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Le voyage à l'époque moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Association des historiens modernistes des Universités », 2004, p.8.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.9.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.13.

¹⁹⁹ Peut-être faut-il d'ailleurs voir dans *Le nouveau Télémaque* une tentative pour adapter la pratique du Grand tour, qui est l'objet de critiques morales et religieuses (*Ibid.*, p.21).

Télémaque sont ainsi le résultat de l'interpénétration de la sphère mondaine (l'honneur) et de la sphère religieuse. Point de grande révélation chrétienne chez Lambert, ni de conversion éclatante (sauf celles, rares, de personnages secondaires), mais plutôt une répétition constante du même message : un homme honorable doit être pieux. Le voyage n'est semble-t-il qu'un moyen de multiplier les situations qui permettent de répéter et de mettre en récit ce message, pourtant ancré chez le marquis de *** dès l'ouverture. Si la trajectoire du voyage est moins dirigée par des fins religieuses que les précédents romans télémaquiens, l'expérience du voyage est tout entière vécue, analysée et commentée sous l'angle du religieux, qui reste ainsi le seul savoir totalisant qui peut mener à la connaissance et à la juste compréhension du monde. *Le nouveau Télémaque* n'est pas un roman de perfection chrétienne, contrairement à *Néoptolème*. Alors que le récit de Chansierges présente l'apprentissage de la vertu par son héros, celui de Lambert propose une herméneutique religieuse du monde. L'écriture qui se développe dans l'œuvre est davantage tournée vers l'extérieur. À travers ses pérégrinations, le marquis de *** ne se découvre pas tant lui-même : il découvre le monde. Le roman montre ainsi une écriture de l'espace par le trajet d'un homme, plutôt qu'écriture d'un homme par une trajectoire dans l'espace. Le voyage du marquis et son écriture dans ses mémoires est moins un exercice de perfectionnement spirituel qu'une façon proprement chrétienne de vivre le Grand Tour mondain.

Le désert, la ville et le voyage ne sont pas les seuls objets « spatiaux » investis par le roman édifiant. La campagne, particulièrement dans les romans de Mme Leprince de Beaumont, se transforme elle aussi en cadre d'édification, qui fonctionne selon ses modalités propres : à mi-chemin entre la ville et le désert, elle offre un lieu de sociabilité édifiante, fortement marqué par le rêve d'une civilisation utopique chrétienne²⁰⁰. En nous concentrant sur le désert, la ville et le voyage, nous avons voulu explorer en profondeur les trois espaces topiques les plus forts du roman édifiant, afin d'évaluer la manière dont le lieu concourt à l'entreprise d'édification narrative. Il apparaît que l'espace de la ville et du désert sert à structurer et à configurer les valeurs d'une façon manichéenne, qui renvoie dos à dos les

²⁰⁰ Comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, c'est le cas dans *La nouvelle Clarice* de Mme Leprince de Beaumont.

principaux pôles spatiaux de l'édification. Le désert s'oppose à la ville aussi bien physiquement qu'axiologiquement. Il est un lieu de pénitence et un espace de clôture narrative qui ne peut déboucher que sur la mort, l'au-delà qui est aussi un au-delà du roman. Il concentre ainsi les valeurs chrétiennes et est le lieu d'un savoir spécifiquement religieux, savoir de la retraite et de la conversion, sous-jacents aux récits qui occupent le désert. La ville, pôle opposé, rassemble les valeurs mondaines, condensé des vices et impiétés que la sociabilité urbaine exalte et propage. Le voyage échappe, par sa nature, au statisme de la ville et du désert. Trajectoire plutôt que lieu, il sert à proposer, dans la tradition chrétienne de l'*homo viator*, un dévoilement progressif de la vérité qui renvoie finalement le héros chez lui, mais désormais délivré de ses erreurs et instruit de la vérité.

Chapitre V : Temps humains, temps divins

Un roman met en scène des personnages qui évoluent dans l'espace et dans le temps. L'importance de la dimension temporelle dans le roman et dans la littérature en général rend ce thème incontournable dans une étude qui, comme la nôtre, tente de dégager une vue d'ensemble d'un phénomène littéraire. Diverses approches s'offraient à nous pour aborder le temps dans le roman édifiant. Nous aurions pu traiter la question sous un angle proprement philosophique, en nous inspirant par exemple des travaux de phénoménologie d'Emmanuel Lévinas qui tente de définir la durée du temps dans son rapport avec l'être et la mort¹. Nous aurions aussi pu proposer une analyse herméneutique du temps en nous appuyant sur l'œuvre de Paul Ricoeur, en particulier sur l'analyse du temps chez saint Augustin et la configuration du temps dans le récit qu'il propose dans *Temps et récit*². Une analyse structurale aurait quant à elle permis de dégager les grands modèles temporels à l'œuvre dans les romans édifiants³. Une autre des nombreuses voies s'offrant à nous aurait été d'étudier le temps sous un angle strictement narratologique, à l'aide des concepts définis par Gérard Genette dans *Discours du récit*⁴. Nous aurions ainsi analysé comment la narration organise la dimension temporelle du récit alors qu'elle recourt aux prolepses⁵ et analepses⁶ dans sa construction⁷.

À ces approches, nous avons préféré celle que nous avons utilisée dans les chapitres III et IV, soit d'étudier l'impact narratif d'éléments topiques particulièrement significatifs pour le roman édifiant. Pour des raisons de cohérence avec les chapitres précédents, nous avons donc choisi d'analyser des motifs liés au temps et qui révèlent une part de la spécificité du roman édifiant : la mort et la providence. Ces deux éléments topiques sont indissociables de la

¹ Emmanuel Lévinas, *La mort et le temps*, établissement du texte et postface de Jacques Rolland, Paris, Éditions de l'Herne 1991.

² Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du seuil, coll. « Points Essais », 2005 (coll. « Ordre philosophique », 1983-1985). Voir aussi du même auteur *Les cultures et le temps*, Paris, Payot, 1975.

³ Comme par exemple le cycle dans *Uranie*, la tripartition éducation, épreuve et gloire dans *Lydéric* ou le simple diptyque de conversion opposant vie pécheresse et vie sainte dans *Floriane* et *Les amours de Magdeleine*.

⁴ Gérard Genette, *Discours du récit : essai de méthode*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2007. Cette édition reprend « Discours du récit », originellement publié en 1972 et *Nouveau discours du récit*, publié en 1983.

⁵ La prolepse est une « anticipation » de la matière narrative (*ibid.*, p.59).

⁶ L'analepse est une narration rétrospective, l'introduction d'« un récit temporellement second, subordonné au premier » (*ibid.*, p.39). Nous analyserons quelques-uns de ces récits analeptiques aux chapitres VII et VIII.

⁷ La vitesse du récit, c'est-à-dire le rapport entre temps de la narration et temps de l'histoire, aurait aussi pu être abordée.

question du temps et de la religion, car ils manifestent la jonction des temporalités humaines et divines. Ils le font cependant de manière différente, la mort étant un événement ponctuel tandis que la providence se réfère à une organisation globale du temps. Étudiés ensemble, la mort et la providence permettent donc de rendre compte d'un rapport religieux au temps qui se décline dans la courte et dans la longue durée.

« Le terrible passage du temps à l'éternité »

Fortement liée à la retraite et aussi présente qu'elle, la mort joue un rôle fondamental dans notre corpus. On meurt beaucoup dans le roman édifiant, et jamais en vain. Qu'il s'agisse de la mort du juste, apothéose d'une vie dévote, ou de celle du méchant, provoquant confession et conversion, elle mêle toujours enjeux narratifs, axiologiques et rhétoriques. L'opposition entre la vie et la mort recoupe d'une certaine manière celle du monde et de la retraite, mais en la situant dans un cadre temporel plutôt que spatial. Nous avons vu que l'opposition spatiale entre la ville et le désert recouvre une dichotomie axiologique plus vaste entre valeurs religieuses et valeurs mondaines. Cette même opposition axiologique est manifeste dans le traitement de la mort, qui repose sur un contraste entre temps humain et temps divin. Michel-Ange Marin, prolifique romancier édifiant du XVIII^e siècle, décrit la mort comme « le terrible passage du temps à l'éternité⁸ » ; de même, lorsqu'Ansart décrit la mort du père de Philoctète, il le fait en termes de temporalité : « Theodat mourut quelques années après de la mort des justes et ne quitta ce monde dans un âge très avancé, que pour aller jouir de l'éternité⁹ ». La mort est passage de l'éphémère (« quelques années ») à l'éternel, elle est donc la fin de la temporalité humaine et l'entrée dans l'atemporalité céleste. C'est la leçon de la *Relation du voyage mystérieux de l'île de la vertu* (1684) : « Il faut mourir une fois pour vivre toujours¹⁰ », que Lydéric formule également, en empruntant les mots de saint Augustin : « Ô Royaume de bonheur éternel, où la jeunesse ne vieillit jamais, où la beauté ne pâlit jamais, où l'amour ne s'attédie jamais, où la santé ne se flétrit jamais, où la joie ne décroît jamais, où la

⁸ Michel-Ange Marin, *Virginie*, *op. cit.*, p.388.

⁹ Ansart, *Philoctète*, *op. cit.*, p.359.

¹⁰ *Relation*, *op. cit.*, p.91.

vie ne se termine jamais!¹¹ » À grands coups de « jamais », on scande la fin d'une temporalité marquée par la perte de la jeunesse, du bonheur, de la joie, de la santé, de l'amour et, ultimement, de la vie même. La mort est la fin de la dégradation, remplacée par la fixité du « bonheur éternel ».

En insistant sur la mort, le roman édifiant se conforme aux usages pastoraux des XVII^e et XVIII^e siècles, qui en font non seulement un thème incontournable des sermons, mais la clef de voûte de la rhétorique d'évangélisation chrétienne. Par là, celle-ci ne fait d'ailleurs que montrer le poids de la mort dans la vie quotidienne de l'époque : « la mort au XVII^e siècle fait partie intégrante du paysage existentiel et spirituel des individus : le peuple subit souvent les conséquences d'une conjoncture économique désastreuse, les aristocrates font les guerres; quant au clergé, il entend bien édifier les fidèles grâce à elle¹² ». L'omniprésence de la réflexion sur la mort¹³, notamment à travers le thème du *memento mori* et les exercices spirituels ignaciens et salésiens invitant à contempler sa propre mort, a été attestée¹⁴. Robert Favre observe que la pensée religieuse de la mort ne se modifie pas de façon notable entre les XVII^e et XVIII^e siècles, alors que la mort prend une place de plus en plus grande dans la propagation de la foi : « Tout paraît désormais [au XVIII^e siècle] concourir pour que la foi chrétienne soit réduite à la crainte de Dieu, et la crainte de Dieu à l'appréhension de la mort¹⁵ ». La conception de la mort comme passage entre un temps marqué par l'écoulement, le temps terrestre, et une éternité « coupée de la durée¹⁶ », induit une peur de la mauvaise mort, qui saisit le fidèle au moment où il est souillé par les péchés et le fixe dans une disposition au

¹¹ Jean Dauxiron, *Lydéric*, *op. cit.*, p.388.

¹² Edwige Keller, *Poétique de la mort*, *op. cit.*, p.12.

¹³ Le thème de la mort est aussi très présent dans le roman. Edwige Keller note qu'entre 1660 et 1680, « Sur 107 nouvelles historiques et galantes, seules 13 ne contiennent aucune mort, la moyenne étant de plus de 8 morts par ouvrage » (*ibid.*, p.8). Laurent Versini dresse quant à lui le portrait d'un XVIII^e siècle romanesque obsédé par ce thème, de Challe à Sade, en passant par Marivaux, Voltaire et Prévost (« La mort comme thème romanesque dans le XVIII^e siècle français », dans Gilles Ernst (textes réunis par), *La mort en toutes lettres. Colloque organisé par le département de Littérature Comparée de l'Université de Nancy II, du 2 au 4 octobre 1980*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1983, p.95-108).

¹⁴ Voir Jean Delumeau, *Le péché et la peur*, *op. cit.*, p.44-123, Robert Favre, *La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p.74-77 et Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2010.

¹⁵ Robert Favre, *La mort dans la littérature*, *op. cit.*, p.70.

¹⁶ *Ibid.*, p.157.

mal¹⁷. La crainte de la mort est ainsi surtout une crainte de la mort subite qui rend impossible la conversion finale et condamne le fidèle aux flammes de l'enfer. La mauvaise mort, la mort terrible, c'est celle qui ne laisse pas de temps au repentir. « Craindre la damnation, voilà le véritable sens qu'il faut donner à la crainte de la mort¹⁸ ». À l'opposé de cette mauvaise mort, le discours religieux offre également une conception de la bonne mort, celle du juste, « un des thèmes traditionnels de consolation et d'édification¹⁹ ». La mort terrible du pécheur doit offrir un spectacle de terreur ou de repentir profond, la mort du juste est également un spectacle, mais qui sert cette fois à manifester « la grâce divine auprès de l'assistance²⁰ ». La mort du juste met l'accent sur la « victoire spirituelle²¹ » qu'est la transformation du corps souffrant en « corps glorieux²² », c'est-à-dire la libération de l'âme du fidèle qui atteint finalement à la véritable vie dans l'éternelle béatitude.

Ce sont ces deux facettes de la mort – la mort du vilain et la mort du juste –, que nous allons explorer dans la première partie de ce chapitre, afin de déterminer s'il existe un clivage dans leurs représentations romanesques. En nous concentrant sur les tableaux de mort, les agonies et les discours qui précèdent directement le trépas, notre objectif est de voir comment le roman édifiant intègre ce thème majeur de l'apologétique dans son projet d'édification romanesque²³.

La mort de l'amazone

Les romans édifiants articulent la conception de la mort à des enjeux narratifs et axiologiques. *L'amazone chrétienne* (1678) de Vernon fournit un cas typique de mort du

¹⁷ *Ibid.*, p.83.

¹⁸ *Ibid.*, p.77.

¹⁹ *Ibid.*, p.117.

²⁰ *Ibid.*, p.118.

²¹ *Id.*

²² *Id.*

²³ Nous gardons à l'esprit la réserve d'Edwige Keller, qui souligne que « l'évaluation de la mort atteste l'omniprésence de cette dernière en tant que procédé romanesque, tout en révélant un important écart avec la réalité quotidienne du XVII^e siècle : la mort n'est pas mise en scène à travers les famines, les épidémies, la mortalité infantile ou les accidents quotidiens – incendies, accidents de carrosse, noyades – qui font les "embarras de Paris", mais à travers des phénomènes tels que les guerres, les assassinats et les supplices » (*Poétique de la mort, op. cit.*, p.95). Nous ne prétendons pas que notre étude reflète une réalité autre que discursive.

juste :

La vie de Madame de Saint-Balmon avait des circonstances d'honneur et de mérite, qui la rendaient digne d'immortalité. Il a fallu néanmoins qu'elle payât le tribut à la nature, et qu'étant née mortelle, elle souffrît la dissolution de son âme et de son corps, qui est indispensable. Nous pouvons dire, toutefois, qu'en mourant elle commença à vivre, vu que la mort fut la fin de ses peines et le commencement de sa béatitude²⁴.

L'agonie de Mme de Saint-Balmon est causée par la maladie, qui est déjà une forme de sortie du monde²⁵ qui prépare la mort :

Il ne suffit pas que la maladie exprime le seuil de la mort, il faut qu'elle en soit l'une des étapes. [...] Désormais, la maladie doit agir comme un avertissement ponctuel de la mort, et non plus comme une péripétie usée [...], certains romanciers préparent la mort de leur personnage à l'aide d'une maladie qui échappe à l'usage conventionnel, parce qu'elle importe moins pour ses effets dramatiques que pour son interprétation symbolique²⁶.

La mort de l'héroïne est présentée en une série d'oppositions (immortalité et mortalité, âme et corps, peines et béatitudes) qui soulignent la nature fondamentalement opposée des mondes terrestre et céleste, lesquels se trouvent mis en contact dans le seul moment de la mort et de l'agonie qui la précède. L'état transitoire des derniers instants de la vie est ainsi formulé à l'aide d'antithèses qui, plus que simples procédés stylistiques, tentent de rendre compte du moment où monde et au-delà se touchent. Mme de Saint-Balmon vit des « douceurs parmi les amertumes²⁷ », un « repos au milieu de ses travaux²⁸ » et « la mort non comme un supplice, mais comme un triomphe et un dégagement de servitude²⁹ ». Elle formule elle-même le paradoxe fondamental de la mort chrétienne : « Mourir, disait-elle avant que la parole lui manquât, [...] c'est, en vérité, secouer le joug tyrannique de la mort³⁰ ».

Le paradoxe n'est pourtant qu'apparent, puisqu'il se résout dans la séparation « indispensable » entre l'âme et le corps, l'un des termes relevant du monde spirituel, l'autre

²⁴ Jean-Marie de Vernon, *L'amazone chrétienne*, op. cit., p.271.

²⁵ Edwige Keller, *Poétique de la mort*, op. cit., p.141.

²⁶ *Ibid.*, p.144.

²⁷ Jean-Marie de Vernon, *L'amazone chrétienne*, op. cit., p.271.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Ibid.*, p.272.

³⁰ *Ibid.*, p.273.

du monde corporel. La mort est simultanément un moment de souffrances physiques et de bien-être spirituel, les premières contribuant directement au second. Ainsi, lors de l'agonie de Mme de Saint-Balmon, « son cœur devenait plus vigoureux dans l'accroissement de ses infirmités corporelles³¹ ». Il y a une corrélation directe entre les souffrances d'un côté, l'élévation spirituelle de l'autre :

Ses infirmités corporelles la pressaient toujours plus vivement, à mesure qu'elle approchait de son terme, pour épurer son âme, comme l'or, dans la fournaise des souffrances, avant que de paraître devant le Tribunal du Souverain Juge. [...] Dieu le voulait ainsi, pour lui faire mériter les douceurs de la félicité céleste, et les lui rendre encore plus agréables, par l'opposition des douleurs de la terre³².

La mort est ainsi, à travers les souffrances qui l'accompagnent, la voie qui permet d'accéder, par le corps, au paradis. Il s'agit de la même démarche de purification que les mortifications auxquelles s'adonnent Floriane et Magdeleine dans leur retraite³³. Au désert, c'est en stigmatisant leur corps que les héroïnes atteignent la sainteté ; au moment de la mort, c'est Dieu lui-même qui envoie, par la maladie, les souffrances physiques que le personnage doit accepter, moins comme des épreuves que comme des faveurs divines qui lui ouvrent les portes célestes. Au milieu de son agonie, Mme de Saint-Balmon adresse cette prière, qui n'est pas sans rappeler certains passages de *Floriane* : « Ô mon Sauveur, s'écriait-elle quelque-fois, je vous ai bien de l'obligation pour les coups de fouet que me donne votre main paternelle : je l'embrasse et je la baise volontiers avec respect et soumission³⁴ ». L'opposition des privations et douleurs physiques et des félicités spirituelles, tant dans la retraite que dans la mort, montre bien que ces deux thèmes servent à établir une distinction entre monde terrestre et monde céleste, qu'ils manifestent sur des plans différents, le temporel et le spatial.

Cependant, si la retraite est un lieu solitaire³⁵, la mort doit être montrée et jugée : « que l'on ne s'y trompe pas, la mort au Grand Siècle est perçue comme un spectacle, et surtout elle est vécue comme tel³⁶ ». Le narrateur de *L'amazone chrétienne* indique que « [la mort de Mme

³¹ *Id.*

³² *Ibid.*, p.269.

³³ Voir notre chapitre précédent.

³⁴ *Ibid.*, p.271.

³⁵ C'est du moins vrai en théorie, même si nous avons vu que l'ermitage est rarement seul au désert.

³⁶ Edwige Keller, *Poétique de la mort, op. cit.*, p.250.

de Saint-Balmon] a été précieuse devant Dieu et devant les hommes³⁷ », par la résignation et la piété dont elle a fait preuve en ce moment. Elle est narrativement le point culminant d'une trajectoire de vie marquée par la recherche de la perfection chrétienne, à travers les épisodes de charité, de combats et de retraite que relate le roman. Le cadavre de l'héroïne participe pleinement à l'aspect spectaculaire de sa mort, puisqu'il sert de signe de vertu aux yeux de l'assistance : « Son corps demeura exposé, et son visage découvert, jusqu'à l'enterrement, avec l'admiration des spectateurs qui ne l'auraient jugée morte, s'ils n'en avaient été persuadés d'ailleurs, tant elle était fraîche et vermeille³⁸ ». Après sa mort, le corps de Mme de Saint-Balmon reflète le caractère sanctifié de l'héroïne, par le miracle de la préservation parfaite³⁹. Il incarne ainsi physiquement l'idéal chrétien de la résurrection : le corps qui apparaît toujours vivant est pris comme réalisation concrète de la vie dans l'au-delà. Notons cependant que plusieurs auteurs optent pour une représentation plus macabre du corps de leurs héros et héroïnes⁴⁰. Ainsi Thays, une ancienne courtisane repentie, expie ses péchés en étant enfermée dans une cellule, complètement coupée du monde extérieur et soumise quotidiennement aux souffrances de la faim, de la soif et de la maladie ; sans surprise, lorsqu'elle émerge de son ermitage, « elle est faite semblable à l'image de la mort, qu'on peint sur la superficie des sépulcres, dont la figure épouvantable n'est couverte que d'ossements⁴¹ ». Après sa mort, son cadavre reste marqué par les stigmates de ses années de mortifications et c'est, contrairement à Mme de Saint-Balmon, sa laideur et sa décrépitude qui témoignent désormais de sa place au ciel. Dans les deux cas, le cadavre est lu et interprété : il signifie le passage dans l'éternité. Décrépité, il témoigne du caractère éphémère de la vie ; parfaitement conservé, il montre la fin du processus de perte et d'anéantissement qu'est la vie humaine, et l'entrée dans une temporalité nouvelle.

³⁷ Jean-Marie de Vernon, *L'amazone chrétienne*, op. cit., p.276.

³⁸ *Id.*

³⁹ Marianne, l'héroïne du roman éponyme de Jean-Pierre Camus, est elle aussi miraculeusement préservée après sa mort (voir notre chapitre III).

⁴⁰ C'est le cas de Floriane mourante : « Son corps exténué et flétri languissait parmi ces vies, et à peine vivait parmi ces langueurs, si maigre, si défait, et alangui, qu'on l'eut pris pour l'image de la mort » (François Fouet, *Floriane*, op. cit., p. 71). Magdelaine est quant à elle décrite comme « défigurée » par les privations et l'approche de la mort (Vincent Bateau, *Les amours de Magdeleine*, op. cit., p. 301).

⁴¹ Gabriel Ranquet du Puy en Vellay, *L'exil de la volupté, ou histoire de Thays Égyptienne, convertie par Pafnuce. Avec l'image du pécheur pénitent*, Lyon, Claude Morillon, 1611, p.83.

La mort de la vierge

Il est remarquable de constater à quel point les principales caractéristiques de la mort du juste restent constantes, tout au long de la période étudiée. Un regard sur la mort de la *Virginie* de Michel-Ange Marin montre cette continuité dans le traitement du thème. Nous aurions également pu étudier plusieurs autres romans de Marin, qui se terminent aussi par un chapitre racontant la mort de leur personnage principal : c'est par exemple le cas d'*Adélaïde de Witsbury, ou la pieuse pensionnaire* (1734) et de *La marquise de Los Valientes, ou la dame chrétienne* (1745). Ces trois romans adoptent une démarche similaire, qui consiste à montrer aux lectrices un exemple de vie idéale à suivre, dans trois situations différentes (le célibat, la pension, le mariage). L'ambition totalisante des romans de Marin, qui visent à définir et présenter des modèles de vies chrétiennes, rend incontournable la narration du moment de la mort. Celui-ci marque véritablement la *fin* de la vie, puisque la mort parfaite est à la fois l'aboutissement et le but d'une existence de perfection religieuse. Si les romans intègrent des morts autres que celles des héroïnes⁴², seule la mort de ces dernières peut prétendre réaliser l'idéal parfait de la mort du juste.

Cette mort du juste est d'abord annoncée. Résultat d'un événement fortuit et subit qui rappelle au lecteur le caractère éphémère, toujours menacé de la vie terrestre, elle laisse néanmoins au personnage le temps nécessaire pour accomplir pieusement le passage vers l'au-delà. Comme dans *L'amazone chrétienne*, c'est la maladie qui emporte l'héroïne : Virginie est victime d'un cancer du sein⁴³, causé par une pierre qui lui percute la poitrine. Cet accident imprévu entraîne la « Maladie longue et douloureuse de Virginie et sa précieuse mort » (pour reprendre le titre du chapitre). La mort parfaite est ainsi conjonction de deux temporalités : la brusque et soudaine « sentence de mort⁴⁴ » et son déroulement lent et progressif. La mort de Virginie est une mort idéale, qu'elle reçoit comme telle, avec gratitude : « Dieu me fait une grande grâce de m'envoyer une maladie qui me servira à faire pénitence, et qui, me conduisant peu à peu à la mort, me laisse assez de loisir pour m'y préparer⁴⁵ ». Le récit de la mort de

⁴² Par exemple, la mort de la maîtresse d'école dans *La marquise de Los Valientes*, celles du père de Virginie et de la veuve Celicola dans *Virginie*.

⁴³ Michel-Ange Marin, *Virginie, op. cit.*, p.384.

⁴⁴ *Ibid.*, p.387.

⁴⁵ *Id.*.

Virginie est d'abord celui de sa maladie : soumission aux ordres des médecins, prières, entretiens avec ses proches, qui lui proposent des allègements et des soins, qu'elle finit toujours par accepter, mais à contre-cœur. Malgré les « progrès prodigieux » que son cancer accomplit « en peu de temps⁴⁶ », l'accent est moins mis sur les souffrances physiques que sur l'attitude de Virginie. Non seulement ne montre-t-elle aucun trouble ni inquiétude à l'approche de la mort, mais c'est elle-même qui console ses proches : « Virginie, bien loin d'en témoigner de l'affliction, consolait les autres avec une douceur et une soumission admirables aux ordres du Seigneur⁴⁷ ». Le caractère exemplaire s'exprime autant dans l'acceptation de la mort que dans les paroles que Virginie adresse à son entourage afin de l'édifier. « Je voudrais dit l'une [des jeunes filles qui s'occupent d'elle], passer toute ma vie auprès d'une telle malade, j'y trouverais des exemples de toutes les vertus à imiter, outre les saints avis qu'elle me donne ordinairement dans la nuit⁴⁸ ». Si les exercices de piété auxquels s'adonne Virginie pendant son agonie sont relatés, sa mort, elle, est davantage tournée vers l'extérieur. Il s'agit moins pour la vierge chrétienne, dans ses derniers moments, de se convertir que de convertir les autres, ou à tout le moins de renforcer leur attachement aux valeurs chrétiennes. Par conséquent, sa mort a un caractère spectaculaire : elle demande des témoins, des spectateurs et des interlocuteurs.

Virginie reçoit de nombreuses visites durant son agonie, qui sont autant d'occasions de discuter « du bonheur de la mort des justes et du saint désir de s'aller unir pour toujours à Jésus-Christ dans le Ciel⁴⁹ ». Alors que, dans *L'amazone chrétienne*, la mort est avant tout un objet de monstration, dans *Virginie* elle s'intègre dans un paradigme discursif : on discute de la mort plus qu'on ne la montre. Les discussions sont un moyen de redéfinir la mort dans un cadre chrétien et d'opérer de cette manière un renversement des valeurs qui lui sont liées. Elle n'est plus un événement tragique, mais un bonheur que les amies de Virginie jalourent : « Les Casa-Santa témoignèrent beaucoup à Virginie combien elles lui enviaient ce bonheur⁵⁰ ». L'apothéose paradoxale de ce discours sur la mort est atteinte lors de la conversion de la sœur de Virginie, Lucie. Après avoir entendu deux prêtres discourir sur le « jugement universel » et

⁴⁶ *Ibid.*, p.392.

⁴⁷ *Ibid.*, p.386.

⁴⁸ *Ibid.*, p.392.

⁴⁹ *Ibid.*, p.395.

⁵⁰ *Id.*

les « peines de l'Enfer », Lucie est « livrée à une crainte extraordinaire de la justice de Dieu », à la suite de laquelle elle est « sincèrement convertie⁵¹ ». Il s'agit là d'une situation déconcertante, en ce qu'elle n'obéit pas à un évident schéma d'édification. Là où on aurait pu s'attendre à des leçons de piété convaincantes et clairement formulées, le lecteur doit se contenter de peu. Ce n'est pas Virginie, la mourante exemplaire, qui livre les sermons, mais plutôt des prêtres qui assument un rôle secondaire dans le roman. Ni les sermons, ni les paroles de Lucie suite à sa conversion ne sont rapportés, passant sous silence l'essentiel du contenu discursif. Quel sens donner à cette conversion apparemment si peu exploitée? En tant qu'événement simultané à l'agonie de Virginie, elle indique la nature particulière du moment de la mort qui, comme nous l'avons indiqué, est le point de jonction entre le céleste et le terrestre. La conversion de Lucie apparaît moins motivée par le contenu précis des discours que par le cadre temporel dans lequel elle s'insère. Elle s'opère dans un moment caractérisé par une exaltation des valeurs chrétiennes; elle participe à cette exaltation finale et la renforce en étant présentée comme intimement liée, à travers le thème des sermons, à la question du trépas. Pour Virginie, il s'agit de la dernière grâce que Dieu lui accorde :

Ah, s'écria-t-elle en levant les yeux au Ciel, je n'ai plus rien, Seigneur, à désirer sur la terre! Ne m'y arrêtez pas plus longtemps, mon adorable Sauveur, je n'attendais plus que le moment de voir toute la famille rangée sous vos étendards, et dévouée à votre service; ce moment est enfin arrivé par votre miséricorde. Il ne reste plus à votre servante que d'obtenir cette très grande miséricorde pour sa pauvre âme, afin qu'elle aille s'unir à vous dans l'Éternité⁵².

La conversion de sa sœur Lucie est pour Virginie un événement qui s'intègre pleinement dans la durée de l'agonie. Elle est la dernière étape de l'existence et marque un basculement de la temporalité : le temps terrestre se trouvant condensé (« pas plus longtemps »), les dernières paroles de Virginie s'ouvrent sur l'espoir de l'éternité. Rejet des valeurs du monde au profit des valeurs célestes, la conversion de Lucie correspond au passage du temps vers l'éternité que représente la mort de Virginie. Il s'agit d'une homologie thématique et axiologique qui fait écho à la mort. De ce point de vue, d'ailleurs, la mort n'est pas définitive. Si Virginie s'endort « sans effort du sommeil des justes⁵³ », elle laisse derrière elle un prolongement de ses vertus,

⁵¹ *Ibid.*, p.396.

⁵² *Id.*

⁵³ *Ibid.*, p.397.

soit sa nièce Marie-Angélique, qui « soutient encore [son] exemple après sa mort⁵⁴ ». En marchant « fidèlement sur ses traces⁵⁵ », la nièce de Virginie prolonge son exemple dans le monde et montre que malgré sa mort, sa perfection chrétienne, elle, est toujours bien vivante.

Les deux cas que nous avons examinés sont des représentations de la « mort des justes », c'est-à-dire de la mort de personnages pieux et dévots, dont le passage vers l'éternité correspond à l'atteinte de la béatitude céleste. Ce sont des morts idéales et exemplaires, au même titre que les vies qu'elles couronnent. Elles présentent donc toutes les caractéristiques d'une belle mort : elles laissent aux personnages le temps nécessaire à la soumission et aux prières; elles sont montrées, vues et discutées afin d'assurer leur valeur exemplaire. Qu'en est-il de la mort de ceux qui ont vécu dans le péché? Comment est représentée la mort des « vilains »? L'analyse de la mort du père, dans *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort*, et de Desplane, dans *Le nouveau Télémaque*, permettra de relever quelques caractéristiques de cette « mauvaise » mort.

La mort punitive

Le père de Floriane peut être à juste titre considéré comme un vilain, puisqu'il se rend coupable de deux crimes majeurs : d'abord il séduit sa fille et la viole, avant que ne se noue une relation de passion incestueuse mais réciproque entre eux; ensuite, il participe activement au meurtre de sa propre femme, qui a découvert cet inceste. Il faillit ainsi à ses devoirs de père et d'époux, en provoquant la ruine et la mort de celles qu'il aurait dû protéger, en pervertissant l'honneur de sa fille et en s'adonnant à la pire forme d'adultère. Sa mort est par conséquent présentée comme une punition divine : c'est Dieu lui-même qui « ourd[it] sa ruine [...] par l'instrument duquel ce misérable [s'est] servi à [parfaire ses vices]⁵⁶ », c'est-à-dire par la main de Floriane, qui le poignarde à plusieurs reprises dans son sommeil.

⁵⁴ *Ibid.*, p.398.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ François Fouet, *Floriane, op. cit.*, p.23.

La mort du père de Floriane obéit donc à des impératifs de justice cohérents avec les valeurs mises de l'avant dans l'œuvre : il doit payer pour ses crimes. L'interprétation de sa mort comme effet de la justice de Dieu est formulée par le narrateur et par Floriane, qui laisse une lettre expliquant les motifs de son crime, lesquels relèvent moins de la vengeance personnelle que de la vengeance divine et de l'expiation. Au sujet du meurtre, elle écrit : « J'ai voulu expier ma faute par son sang, & laver son crime dans ces ruisseaux sanglants⁵⁷ », qualifiant son acte de « punition du ciel » et exhortant son père à lever les « yeux vers les cieux, au moins à cette heure, que tu vois que tes terrestres plaisirs, sont par terre⁵⁸ ». Le père lui-même reconnaît les mécanismes de justice à l'œuvre dans sa mort, alors qu'il agonise entouré de ses serviteurs :

Ce sont ici les effets, mon Dieu, de mes folles, & trop sales offenses [...] : tu me punis comme j'ai mérité [...]. C'est toi, Seigneur, qui as armé cette maudite main pour corriger mon vice. Tu as fortifié sa faiblesse pour punir mon méfait; par le mal que je sens maintenant, tu as puni le mal que j'ai commis⁵⁹.

L'interprétation qui en est donnée sert à montrer la cohérence axiologique de l'œuvre : le vilain est puni pour ses péchés, par leur source même.

Cette justification est rendue nécessaire par la nature particulière de cette mort. Alors que la mort du juste est une mort naturelle, découlant de la maladie, celle du père de Floriane est violente. Le vilain ne s'endort pas paisiblement, il agonise dans son sang :

Ce père donc ne pouvant se mouvoir à cause du tourment de ses plaies; car [Floriane] avait deux, & trois fois enfoncé ce fer dans la poitrine, & redoublé ses coups, & sentant la vie lui manquer avec le sang, qui sortait à gros bouillons de son estomac, ne sachant de quelle main ce coup était parti, s'écrie, & tourmente⁶⁰.

À l'opposé des morts de Virginie ou de Mme de Saint-Balmon, celle du père de Floriane se distingue par sa violence et par les souffrances physiques et psychologiques qui l'accompagnent. Il s'agit d'une mort terrible, punitive, contrairement à la mort des justes, qui est une récompense. La mort du vilain est terrible non seulement par sa violence, mais également par sa rapidité. Le juste dispose d'un temps adéquat pour se préparer au passage

⁵⁷ *Ibid.*, p.25.

⁵⁸ *Ibid.*, p.26.

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Ibid.*, p.25.

vers l'éternité, qu'il a tout le loisir de meubler avec les prières et les exercices pieux qui assureront sa place au paradis; le vilain ne dispose au contraire que d'un temps minimal, à peine suffisant pour avouer ses fautes et en demander le pardon.

Ce temps, aussi réduit soit-il, existe cependant; il est disponible au père de Floriane pour faire acte de contrition. La mort, terrible et rapide, n'exclut pas la rédemption finale : « tu ne veux pas prendre un pécheur au pied levé, me donnant tout ce temps, qui est petit, mon Dieu, pour de si grands tourments que j'ai pu mériter, pour faire pénitence⁶¹ ». Le temps apparaît comme un enjeu crucial dans la mort précipitée du vilain; celle-ci ne lui laisse *pas le temps* de s'adonner aux actes de dévotion complexes qui sont relatés dans *Virginie* et *L'amazone chrétienne*. Ainsi, plutôt que de penser aux rituels chrétiens qui accompagnent et parachèvent la mort, le père de Floriane doit se concentrer sur l'essentiel : faire pénitence. Ses dernières paroles sont une forme de confession *in extremis* qui réitère l'importance de la valeur axiologique de la mort (il paie pour ses crimes), tout en permettant la conversion du personnage. Sa mort est terrible dans sa forme, mais miséricordieuse dans son aboutissement, placé sous le signe de l'espoir dans le pardon divin :

je ne veux pas compter mes ans passés pour ma vie, ça n'a été qu'une très laide mort, ce sera dès ce jour-ci, Seigneur, que je marquerai l'entrée d'une céleste vie, qui ne manque jamais aux esprits pénitents [...]. Achevant ces mots, d'une bégayante parole, laquelle parmi les froideurs de la mort se ressentait des chaleurs de la repentance, il finit sa vie, & ses travaux pour chercher un éternel repos⁶².

La mort du vilain se distingue de la mort du juste par l'agonie qui la précède (plus courte, mais plus violente) et par son caractère de punition (alors que la mort du juste est une récompense). Mais sa nature profonde, son essence, ne change pas. Elle est aussi décrite comme l'entrée dans l'éternité, qui constitue la vraie vie et la fin des souffrances. Le paradis est ouvert à tous.

De la confession au roman

⁶¹ *Ibid.*, p.27.

⁶² *Id.*

La mort du vilain représentée dans *Floriane* ne peut être simplement ramenée à la mort terrible, telle que la décrit Robert Favre. La violence de l'agonie ne doit pas masquer le fait que la peur n'est pas le sentiment dominant dans ces derniers moments, puisqu'elle est supplantée par la conviction de la miséricorde divine. L'analyse d'une autre mort de personnage négatif confirmera ces premières conclusions. Cette deuxième scène est tirée du *Nouveau Télémaque*, de Claude François Lambert, paru en 1744. Il s'agit de la mort de Desplane, l'ancien gouverneur du jeune marquis de ***, qu'il a essayé d'entraîner au vice, puis abandonné après lui avoir volé une somme considérable. Desplane est un « anti-mentor », dont les conseils visent à corrompre le héros et à lui faire accomplir des actions immorales (c'est par exemple à son instigation que le comte devait enlever une jeune fille, à l'aide de l'argent qu'il lui a finalement dérobé avant de s'enfuir). Il disparaît après son vol, avant de réapparaître dans le second tome, à la tête d'une bande de brigands de grand chemin. Déguisé en ermite⁶³, il tend une embuscade au marquis de ***, qui repousse l'attaque et blesse mortellement son ancien gouverneur avant de le reconnaître. Le marquis, son père et l'abbé Rinville tentent alors de le soigner, mais en vain, et doivent se contenter de l'accompagner dans ses derniers instants. Percé de « plusieurs blessures⁶⁴ », Desplane est condamné à une mort relativement rapide, le médecin lui donnant tout au plus deux jours de vie. Comme dans le cas du père de Floriane, c'est à une mort violente qu'est condamné le personnage, même si les souffrances qui l'accompagnent ne sont pas décrites aussi explicitement qu'elles l'étaient dans *Floriane* : la mort de Desplane reste propre.

L'agonie de Desplane est placée sous le double signe du repentir et du dévoilement. Après s'être fait enlever son déguisement d'ermite et avoir été reconnu par le héros, il demande pardon pour ses crimes, qu'il entreprend de narrer. L'exorde de son récit met l'accent sur la justice immanente à sa mort, qu'il interprète lui-même comme une punition pour ses fautes passées : « le Ciel va se venger; mais ses châtimens ne m'effraient pas; car peuvent-ils être proportionnés à mes forfaits? Et qui pourrait en entendre le récit sans frémir

⁶³ Le subterfuge qui consiste à se déguiser en ermite pour attaquer les voyageurs est la représentation paroxystique de la vilénie de Desplane, qui consiste à masquer ses vices sous des atours qui portent à la confiance (comme ceux de précepteur).

⁶⁴ Claude François Lambert, *Le nouveau Télémaque*, op. cit., p.250.

d'horreur?⁶⁵ » Le récit des égarements et des crimes de Desplane est une véritable confession qui vise, en dévoilant les détails de ses mauvaises actions, à mériter le pardon de Dieu :

Je paraîtrai donc bientôt, reprit [Desplane], en joignant les mains et en élevant les yeux au Ciel, devant le tribunal de mon Dieu? Sa miséricorde se contentera-t-elle du sacrifice d'une vie, passée dans les plus honteux désordres? C'est par l'aveu humiliant, que j'en vais faire, que je veux tâcher de désarmer sa colère. Pourrai-je m'en rappeler le souvenir, sans me sentir pénétré du plus vif repentir!⁶⁶

Ce repentir se manifeste avant tout par une volonté d'aveu, de dévoilement des fautes et des crimes. Les mortifications (volontaires ou imposées par les souffrances physiques), les prières et les exercices de contrition passent au second plan, supplantés par la confession, qui occupe tout le temps de l'agonie. Aux préparations à la mort strictement religieuses, Desplane préfère le récit.

Ainsi, au cœur du moment paroxystique de l'existence, à la jonction des temporalités terrestre et céleste, s'ouvre un temps proprement romanesque. Le récit que livre Desplane de sa vie s'étire sur une quinzaine de pages dans lesquelles se succèdent les entreprises d'un aventurier porté au crime. Desplane se dévoile sous les traits d'une sorte de picaro scélérat, tour à tour proxénète, brigand, assassin et pirate, ne reculant pas devant le vol, ni l'enlèvement, ni l'assassinat, ni même le viol. La relation que Desplane fait de ses crimes est marquée par une certaine volonté de repentir qui ressort du ton général, porté sur l'auto-accusation. Le personnage se décrit comme « dépouillé de tout sentiment d'humanité & d'honneur⁶⁷ » et avoue sans détours ses actes les plus condamnables : « La brutalité de nos désirs ne manquait pas d'occasion de se satisfaire. Les jeunes personnes, qui nous plaisaient, étaient traînées avec violence dans notre vaisseau, & là elles devenaient les infortunées victimes de nos infâmes passions⁶⁸ ». Pourtant, au-delà de l'évaluation négative de ses agissements, Desplane ne réserve dans son récit qu'une place limitée aux remords proprement dits et aux sentiments religieux auxquels on pourrait s'attendre de la part d'un vilain sur le point d'expirer. Ainsi, s'il parle de la « vengeance du Ciel⁶⁹ », qui a provoqué le naufrage de

⁶⁵ *Ibid.*, p.153.

⁶⁶ *Ibid.*, p.155.

⁶⁷ *Ibid.*, p.159.

⁶⁸ *Ibid.*, p.165.

⁶⁹ *Id.*

son navire lorsqu'il s'adonnait à la piraterie, sa survie à ce cataclysme est envisagée sous l'angle d'un problème de théodicée : « Dieu n'opéra-t-il un miracle en ma faveur, ne me conserva-t-il la vie que pour me laisser le temps de multiplier mes crimes?⁷⁰ ».

Cette question reste irrésolue, puisque la vie de Desplane est surtout un exemple de poursuite du vice, d'endurcissement dans le péché et de refus de se conformer aux conseils que lui dictent Dieu et sa conscience. « J'entendais bien, il est vrai, au fond de mon cœur la voix des remords : Je ne me cachais pas, que la justice de Dieu était prête à éclater sur moi, si je ne me hâtais de me réconcilier avec lui par un changement de conduite⁷¹ ». Est-ce la justice de Dieu qui a finalement causé sa perte, en guidant la main du marquis de ***? On peut le supposer, mais cela reste implicite. Nous touchons ici à la caractéristique la plus surprenante de la mort de Desplane. Malgré tout le potentiel d'édification qu'offre la mort d'une telle figure de coquin, de surcroît tué par une de ses premières victimes et entouré de personnages pieux et dévots prêts à l'accompagner dans son agonie, force est de constater que ce potentiel n'est pas exploité. Certes, le motif de la confession, du « récit d'agonie⁷² » est « le motif le plus romanesque de la préparation à la mort⁷³ », mais l'absence de discours religieux dans cet épisode étonne. Desplane expire sans prière finale, sans soubresauts de douleur ou de repentir; son trépas est rapporté de manière expéditive et sans en souligner la valeur morale. Tout se passe comme si la part proprement religieuse de la confession de Desplane se trouvait ensevelie sous le matériau romanesque de son récit – comme si ses aventures valaient moins comme contre-exemple moral que comme une série de péripéties desquelles le lecteur est invité à profiter. Le temps de la mort ouvre moins sur l'éternité que sur l'éphémère plaisir de la narration.

À travers ces quatre exemples, on a pu constater que les enjeux de la mort sont aussi temporels qu'axiologiques. Le passage du temps terrestre à l'éternité induit également une transformation de l'ordre des valeurs, puisqu'il entraîne nécessairement l'abandon des valeurs

⁷⁰ *Ibid.*, p.166.

⁷¹ *Ibid.*, p.167.

⁷² Edwige Keller, *Poétique de la mort, op. cit.*, p.359.

⁷³ *Ibid.*, p.271.

mondaines au profit des valeurs strictement religieuses. Les deux morts de justes mettent en scène des personnages qui vivaient déjà avant leur mort selon les valeurs les plus chrétiennes. Le trépas prend ainsi le sens de l'aboutissement d'une vie entièrement tournée vers ce moment et de la réalisation de l'idéal chrétien représenté dans les personnages de Virginie et de Mme de Saint-Balmon. Leur mort est lente, afin de donner tout le temps nécessaire aux prières et aux dévotions, et accompagnée de souffrances qui ne sont que les mortifications finales ouvrant les portes du paradis. Les morts de vilains donnent quant à elles lieu à des renversements, qui s'expriment par le repentir, la confession et la reconnaissance des fautes. Violentes et rapides, elles laissent tout de même assez de temps au père de Floriane et à Desplane pour faire acte de contrition, même si la confession de Desplane tourne rapidement à la narration romanesque. Une chose étonne cependant : l'absence totale de la peur de la mort. Quelques craintes devant le jugement de Dieu sont certes évoquées, mais elles cèdent rapidement devant une confiance dans la miséricorde du Seigneur, rompant par là avec la tradition apologétique évoquée en ouverture. En préférant insister sur le pardon plutôt que sur les châtements, les romanciers infléchissent la rhétorique de la mort, axée sur la peur, vers une rhétorique de la consolation qui insiste sur la fin heureuse de tous, même des vilains. Cela tient sans doute, en partie, à la forme même du roman. Le roman édifiant, même lorsqu'il se fait aussi violent que *Floriane*, reste toujours une tentative de persuasion douce qui repose sur la séduction du lecteur, davantage que sur l'épouvante. En choisissant une forme mondaine, les romanciers édifiants doivent se plier, dans une certaine mesure, à des règles de bienséance et de plaisir qui ne sont pas celles du sermon et qui les poussent à favoriser l'idée de consolation, plus compatible avec leur projet de séduction que ne l'est l'image de la mort terrible et de l'enfer. Les œuvres étudiées ne reconduisent pas simplement le discours sur la mort : par la mise en roman qu'elles opèrent, elles l'orientent pour le faire participer à un projet apologétique dont la particularité est de montrer une religion agréable et propre à plaire⁷⁴.

La providence : plan divin ou plan romanesque?

⁷⁴ Nous reviendrons sur la notion de plaisir dans le roman édifiant au chapitre VIII.

Nous l'avons maintes fois répété : le roman édifiant est un roman réglé en fonction d'un but persuasif d'ordre religieux. Proposer des exemples de personnages vertueux, démontrer la vérité des dogmes, exalter les valeurs de l'Église sont autant de finalités qui déterminent la fable mise en récit et la manière de ce récit. En ce sens, la volonté rhétorique qui préside à ces choix narratifs et thématiques s'apparente au concept de providence, à « la manière dont Dieu gouverne le monde selon des fins⁷⁵ », puisque les événements du récit trouvent toujours leur justification dans la fin démonstrative de celui-ci. Si c'est très justement que Gérard Ferreyrolles parle, dans le cas du *Télémaque*, de « la congruence entre dispositif romanesque et dispositif providentiel⁷⁶ », cette congruence se double dans le corpus édifiant (dont le *Télémaque* se rapproche à plus d'un égard) d'un fort projet rhétorique. Non seulement le dispositif romanesque édifiant est-il providentialiste, il vise en plus, bien souvent, à thématiser la providence pour en démontrer les effets.

L'attention à la providence ne doit pas surprendre. Elle est en effet un sujet chaudement discuté à l'Âge classique, comme en témoignent les publications qu'on lui consacre à l'époque.

Des ouvrages antiques cardinaux sur le sujet, sont alors traduits : le *Traité de la Providence de Dieu* de Salvien par Du Ryer en 1634, le *Traité de la Providence* de saint Jean Chrysostome par le janséniste Godefroy Hermant en 1658, sans parler des trois traductions de *La Cité de Dieu* de saint Augustin par Ceriziers, Giry et Lambert entre 1655 et 1675. Des écrits nouveaux lui sont aussi consacrés, comme le *Discours en forme d'exclamation sur la conduite de la divine Providence* par le P. Joseph du Tremblay [...], ou les *Méditations chrétiennes sur la Providence et la miséricorde de Dieu* dues, à l'autre extrémité du siècle, au bénédictin janséniste Dom Gerberon⁷⁷.

À ces ouvrages s'ajoutent au XVIII^e siècle la théodicée de Leibniz, le traité anonyme *L'abandon à la Providence divine* et les diverses attaques du parti philosophique, notamment sous la plume de Voltaire (*L'épître à Uranie*, *Candide*, *Poème sur le désastre de Lisbonne*⁷⁸).

⁷⁵ Article « Providence », dans Jean-Yves Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007 (1998), p.1145.

⁷⁶ Gérard Ferreyrolles, « La Providence dans le *Télémaque* », dans F.-X. Cuche et J. Le Brun (éds), *Fénelon mystique et politique (1699-1999)*, op. cit., p.201.

⁷⁷ *Ibid.*, p.189.

⁷⁸ Au sujet du *Poème sur le désastre de Lisbonne* et la providence, voir Jean-Pierre Jossua, *Discours chrétien et scandale du mal*, Paris, Chalet, 1979.

Avant d'étudier quelles formes prend la providence dans le roman édifiant, il convient de la définir. Mais rendre compte de tous les débats sur la providence à l'Âge classique, en particulier dans les liens qu'elle entretient avec les notions de prédestination et de mal terrestre, dépasserait largement les cadres de cette étude. Une telle étude devrait se pencher sur les écrits des pères fondateurs (en particulier saint Thomas d'Aquin⁷⁹ et saint Augustin⁸⁰), sur les controverses théologiques entourant la Réforme, la Contre-Réforme et le mouvement janséniste, ainsi que sur les déclinaisons littéraires et philosophiques du thème⁸¹. Une analyse des évolutions et des interprétations de la notion de providence à l'Âge classique reste à faire⁸². À défaut d'écrire nous-même cette histoire, nous aurons recours aux dictionnaires théologiques modernes. Le *Petit dictionnaire de théologie catholique* la définit ainsi :

La providence divine comprend à la fois le « plan » du monde créé, établi par la science divine qui connaît tout, y compris ce que la créature accomplit librement, et la volonté sainte et aimante de Dieu, qui soutient et détermine avec force tout ce qui existe. [...] C'est suivant ce plan que Dieu, dans son éternité, dirige le déroulement du monde et de son histoire, et, au sein de celle-ci, le déroulement de l'histoire du salut [...]. Ce n'est que par une foi adorante en un Dieu sage, saint et aimant, et en s'abandonnant d'une façon inconditionnelle au mystère de la providence divine que l'homme parvient à surmonter [...] le sentiment vécu de n'être qu'une victime, un jouet de forces cosmiques antagonistes qui ne peuvent être ramenées à une unité véritable⁸³.

⁷⁹ Thomas d'Aquin, *Questions disputées sur la vérité : question V, La providence (De providentia) : question VI, La prédestination (De praedestinatione)*, introduction et commentaire par Jean-Pierre Torrell; traductions par Jean-Pierre Torrell et Denis Chardonens, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2011.

⁸⁰ Horton Davies, *The vigilant God : providence in the thought of Augustine, Aquinas, Calvin, and Barth*, New York, Peter Lang, 1992.

⁸¹ Georgiana Terstegge, *Providence as idée maîtresse in the works of Bossuet*, New York, A.M.S. press, 1984; Aubrey Rosenberg, *Jean-Jacques Rousseau and providence : an interpretive essay*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1987; Margaret J. Osler, *Divine will and the mechanical philosophy : Gassendi and Descartes on contingency and necessity in the created world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Cyrille Michon, *Prescience et liberté: essai de théologie philosophique sur la providence*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2004 ; Laurence Devillairs, « La voie d'une apologétique rationaliste de Descartes à Fénelon », dans Nicolas Brucker (édité par), *Apologétique 1650-1802, la nature et la grâce*, Bern, Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », 2010, p.85-105.

⁸² Même l'ouvrage monumental de Henri Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Grenoble, J. Millon, 2006 (Paris, Bloud et Gay, 1916-1933) est pratiquement muet sur cette question. L'étude de Jean Delumeau *Le catholicisme entre Luther et Voltaire, op. cit.*, n'accorde pas non plus de développement à la providence, même dans la section portant sur le jansénisme.

⁸³ Karl Rahner et Herbert Vorgrimler, *Petit dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Livre de vie », 1970, p.398.

La providence est donc un concept qui se décline sur deux plans complémentaires. Elle est d'abord une organisation de l'histoire pour servir aux fins que Dieu s'est fixé (le salut du genre humain). Ensuite, elle réfère aussi à l'amour de Dieu pour ses créatures et à l'intérêt qu'il prend pour elles et en particulier pour leur rédemption. Le *Dictionnaire critique de théologie* reprend ces éléments et offre quelques précisions historiques supplémentaires, notamment la distinction entre providence et prédestination et la notion d'une « théologie de l'histoire fondée sur la providence⁸⁴ ». La providence telle que la définit Luis de Molina (1535-1600) à partir des écrits de saint Thomas d'Aquin a d'abord « rapport à l'ordre surnaturel⁸⁵ » (c'est-à-dire les liens qui unissent l'homme à Dieu) : son but est le salut de tous les hommes. C'est parce qu'elle guide toutes les « créatures raisonnables [...] vers la vie éternelle⁸⁶ » qu'elle se distingue de la prédestination. Cette dernière, théorisée d'abord par les commentaires de Guillaume d'Ockham (v. 1285-1349) sur saint Augustin puis diffusée largement par la Réforme, repose sur l'idée que certains hommes sont voués dès l'origine « à la damnation éternelle⁸⁷ ». La prédestination à l'enfer s'intègre dans la providence comme plan divin, puisque les « prédestinés à la damnation sont sacrifiés pour le plus grand bien ou pour la plus grande beauté du Tout [voulu par Dieu]⁸⁸ ». L'Église catholique s'est vivement opposée à cette conception de la providence, refusant la prédestination au mal au profit du libre arbitre, de la « volonté universelle de salut en Dieu⁸⁹ », et du sacrifice du Christ pour tous les hommes. Alors que les débats entourant la providence aux XVI^e et XVII^e siècle se fixent sur « le problème du rapport entre providence et prédestination⁹⁰ », les auteurs du XVIII^e siècle (en particulier Gianbattista Vico) l'intègrent dans une pensée d'une « véritable finalité⁹¹ » de l'histoire humaine, dont les événements tendent à Dieu. Parallèlement à ce courant historiciste, la providence joue un grand rôle dans l'argumentation apologétique

⁸⁴ Jean-Yves Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, op. cit., p.1149.

⁸⁵ *Ibid.*, p.1148.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Ibid.*, p.1149.

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Ibid.*, p.1114.

⁹⁰ *Ibid.*, p.1148.

⁹¹ *Ibid.*, p.1149.

rationaliste, sous la plume de Nicolas Sylvestre Bergier⁹², de Louis-Antoine Caraccioli⁹³ et de Noël-Antoine Pluche⁹⁴.

La providence est un dogme de toute première importance. Elle justifie le cours des choses au-delà des causes premières, en envisageant les événements du monde comme les parties d'un plan divin, orchestré par une volonté supérieure. Elle superpose ainsi à un développement chronologique une signification spirituelle. En ce sens, elle est un « chronotope » du roman édifiant, pour reprendre un terme bakhtinien, c'est-à-dire qu'elle exprime une « corrélation essentielle des rapports spatiotemporels⁹⁵ ». Par là, la providence comme chronotope relève à la fois de la forme et du contenu : elle fournit une forme au roman, mais elle lui donne également un sens. Le chronotope de la providence est intimement lié au genre édifiant, car il s'oppose à l'aveuglement de la fortune et du hasard, chronotope dominant du roman grec⁹⁶, qui n'obéit pas à un ordre et dont l'existence même ne saurait être compatible avec une foi providentialiste⁹⁷. Les romans expriment clairement cette distinction entre fortune et providence. L'ermite des *Saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache* souligne la véritable nature de la fortune, qui n'est autre que la providence qui agit sans que nous en percevions les motivations : « La Providence divine fait tomber les occasions devant nous, que notre opinion appelle quelquefois fortuites, ignorants ce qu'il veut faire de nous⁹⁸ ». René de Ceriziers ne fait que le réaffirmer dans son *Innocence reconnue, ou la vie admirable de Geneviève, princesse du Brabant* (1634), lorsqu'il invite ses lecteurs à « remarque[r], s'il vous plaît, les changements de la fortune, ou plutôt les effets de la Providence de Dieu⁹⁹ ».

En remplaçant le temps du hasard par un temps guidé par Dieu, la providence fournit une justification des événements, même les plus extraordinaires, par une foi inébranlable en

⁹² Sylviane Albertan-Coppola, « Le pas commun de la nature et de la grâce dans la théologie de Bergier », dans Nicolas Brucker (éd.), *Apologétique 1650-1802, op. cit.*, p.231-241.

⁹³ Martine Jacques, « Vertus éducatives de l'apologétique selon L.-A. Caraccioli : éclairer l'homme, entre Grâce et Lumières », dans Nicolas Brucker (éd.), *Apologétique 1650-1802, op. cit.*, p.243-260.

⁹⁴ Nicolas Brucker, « Noël-Antoine Pluche, entre sciences de la nature et apologétique », dans Nicolas Brucker (éd.), *Apologétique 1650-1802, op. cit.*, p.325-341.

⁹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1987 (1978), p.237.

⁹⁶ *Ibid.*, p.245.

⁹⁷ Gérard Ferreyrolles nuance cette affirmation en montrant comment, dans le *Télémaque*, les mots « hasards » et « fortune » sont souvent des « mots pour la Providence » (*loc. cit.*, p.190).

⁹⁸ Henri du Lisdam, *Les saintes inconstances, op. cit.*, p.12.

⁹⁹ René de Ceriziers, *L'innocence reconnue, ou la vie admirable de Geneviève, princesse du Brabant*, s.l., s.é., 1634, p.41.

leur finalité. Nous verrons comment le roman édifiant s'appuie sur la richesse symbolique et poétique de la providence pour construire des schémas narratifs et des réseaux de signification dans lesquels convergent édification et narration. On constatera aussi que, plus qu'une conception de l'univers, la providence est aussi une conception de Dieu (comme intelligence intéressée à ses créatures et bienfaisante envers elles) et une conception de l'humain (comme être à la merci de la providence, mais y participant également).

Lydéric : la providence nourricière

La providence est d'abord ce qui « renvoie au verbe latin *providere*: elle marque la sollicitude de Dieu, le fait qu'il pourvoit au bien de sa création et de ses créatures, qu'il prend soin d'elles, les dirige, les conserve et les protège¹⁰⁰ ». Cette conception nourricière est au cœur de *Lydéric, premier forestier de Flandre*. Paru à Lyon en 1633, sous la plume du jésuite Jean Dauxiron, le roman raconte l'histoire de Lydéric, prince héritier de Flandre spolié de son royaume par le bandit Phinaërt, abandonné dans une forêt par sa mère en fuite puis recueilli et élevé par un ermite. À l'âge adulte, Lydéric demande au roi franc Dagobert de lui permettre de défier en duel le meurtrier de son père, qu'il défait en combat singulier pour récupérer son trône, à la suite de quoi il se marie, gouverne sagement et meurt pieusement.

Le personnage de Lydéric est, dès sa naissance, abandonné « entre les bras de la providence divine¹⁰¹ » par sa mère, qui le dépose « dans le bois », dans un état de vulnérabilité complète. Sa survie passe par l'action du solitaire qui, guidé par Dieu, trouve le bébé et le sauve des bêtes sauvages. L'arrivée providentielle de l'ermite n'écarte cependant pas tous les périls qui planent sur la tête de l'enfant, comme le souligne avec emphase le narrateur :

Il est vrai que je reconnais ici un autre sujet de crainte, vous voyant en ce tendre âge dans la logette d'un pauvre solitaire. Hélas ! il n'a rien que des racines, ou des croûtes bien dures que les bonnes gens du village lui donnent, que fera-t-il pour nourrir un jeune prince ? Vous mourrez de faim, pauvre Lydéric, je ne vois point

¹⁰⁰ Pierre Bühler, *Prédestination et Providence*, op. cit., p.9. Notons que l'ouvrage de Bühler s'intéresse à la conception protestante de la providence, d'où le titre, qui la met en relation avec la notion (essentiellement protestante) de prédestination. Cependant, la notion de providence comme force nourricière est également admise par le catholicisme.

¹⁰¹ Jean Dauxiron, *Lydéric*, op. cit., p.9.

de moyen de vous délivrer de la mort, si ce n'est que Dieu fasse quelque extraordinaire merveille¹⁰².

Ces merveilles prennent la forme d'une biche qui, sur les prières désespérées du solitaire, accourt chaque jour pour nourrir de son lait le jeune prince. La providence supplée ainsi la mère en assumant son rôle nourricier et présente Dieu comme « une grande mamelle¹⁰³ », origine et source de vie. Cette conception de la providence met l'accent sur l'essentiel, soit l'intérêt de Dieu pour sa création, sans les discussions et nuances qui touchent au libre-arbitre, à la prédestination ou à la question du mal.

C'est donc une providence simplifiée, réduite à son sens fondamental, que Dauxiron met en récit. Ce récit se double cependant d'une argumentation, puisqu'il sert à catéchiser le lecteur. L'épisode initial dans lequel le héros est tiré deux fois du péril par l'intervention directe de Dieu marque le petit Lydéric comme être d'exception, objet des deux miracles que sont la rencontre de l'ermite et la venue de la biche nourricière. Le reste de l'histoire de ce prince spolié de son royaume est annoncé par les signes de faveur divine qui ouvrent le roman, lequel devient dès lors la relation d'une extraordinaire ascension derrière laquelle se devine la main de Dieu : « Dieu prend plaisir à faire réussir de beaux et de riants succès ce qui semblait impossible¹⁰⁴ ». Ainsi, l'histoire de l'accession au trône du nourrisson abandonné vaut comme une démonstration de la providence et de la divinité, à opposer aux athées. C'est l'objet du « Second chapitre. Erreur et impiété de ceux, qui ne reconnaissent pas la providence divine aux aventures des princes », dans lequel l'auteur met en parallèle plusieurs histoires de princes ou de saints, qui ont toutes en commun de montrer comment des êtres abandonnés ont atteint la gloire, et qui par l'impossibilité apparente de semblables succès démontrent la réalité de l'action divine.

Plus qu'une principe poétique de composition romanesque, le thème de la providence permet un argumentaire réinvestissant le thème de la fortune de manière à le christianiser, notamment par le recours au *topos* de la roue de fortune :

¹⁰² *Ibid.*, p. 43.

¹⁰³ *Ibid.*, p.60.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.40.

C'est merveille, que quelques hommes ayant été si dépourvus de sens, que de croire, qu'il n'y avait point de Providence qui donnât le branle à la grande roue des affaires du monde, et que l'aveuglement de quelques fols ait mis en question, s'il est un Dieu qui gouverne les hommes¹⁰⁵.

Cependant, il ne s'agit pas réellement d'une récupération de l'esthétique baroque du « change », caractérisé par de soudains retournements de situation : la trajectoire de Lydéric est une ligne droite qui conduit le bébé abandonné au trône, puis à la gloire. La providence n'est pas tant un schéma narratif que la toile de fond sur laquelle s'inscrit l'histoire. En ce sens, elle est une définition du monde, un principe premier auquel tout peut être rapporté. Il s'agit toutefois d'une vision statique et passive, que symbolise le duel qui oppose Lydéric à Phinaërt, où la providence est thématifiée en termes de défense. Si Lydéric arbore un bouclier sur lequel s'affiche le mot « PROVIDENCE », son succès n'est rapporté qu'à sa seule vaillance. La providence est un rempart contre les dangers du monde, une présence nourricière et maternelle, mais elle n'est pas la force offensive qui permet de surmonter les épreuves que représentent d'autres romans.

Chronotopes de la providence

L'utilisation de la providence dans son acception théologique restreinte de force nourricière, que nous trouvons chez Dauxiron, est en effet une exception. Dans la vaste majorité des romans de notre corpus, la providence est convoquée comme plan organisateur des événements de l'ouvrage, qui donne un sens transcendant au déroulement du récit. Elle est alors utilisée comme une destinée proprement chrétienne, dont la fréquence constitue une caractéristique pratiquement définitoire du roman édifiant. Françoise Gevrey remarque ainsi que « l'explication de la vie du personnage et de son comportement par la Providence reste la plus rare dans les nouvelles entre 1675 et 1713¹⁰⁶ », car « le genre s'adresse à un public plus habitué à rencontrer des stéréotypes inspirés d'une morale mondaine qu'à chercher l'exposé de

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.27.

¹⁰⁶ Françoise Gevrey, « Les avatars du moraliste dans la fiction de la première moitié du XVIII^e siècle », dans *Poétique de la pensée : études sur l'Âge classique et le siècle philosophique en hommage à Jean Dagen*, Béatrice Guion (et al.), Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », 2006, p.342.

questions religieuses¹⁰⁷ ». Il n'est pas surprenant de constater que dans les romans édifiants, qui cherchent justement à remplacer la morale mondaine des romans par un message chrétien, la providence est *a contrario* constamment évoquée. Plus qu'une simple explication axiologique des événements, elle est une volonté qui préside à l'organisation du monde. Les péripéties romanesques sont autant d'étapes que cette volonté agissante emploie afin de provoquer un dénouement particulier, comme la conversion d'un personnage. C'est notamment le cas dans *Arsène, ou la vanité du monde*, de Jacques Dubois de Chastenay (1690). Le narrateur place son récit sous le signe de la providence, afin d'en indiquer le sens dès l'ouverture : « Pour vous satisfaire, je vais vous raconter mon histoire du temps que vous demandez, et vous apprendre de combien de différents ressorts la Providence s'est servie pour me détromper de la vanité des choses du monde, et m'en donner le mépris¹⁰⁸ ». La trame narrative est ainsi toute entière réduite à sa finalité démonstrative, puisque les aventures des personnages ne sont finalement que des moyens mobilisés par la providence « pour les conduire à la fin qu'elle s'est proposée¹⁰⁹ ».

La providence est, dans le roman édifiant, à la fois une volonté dirigeant et organisant la matière romanesque, et une explication axiologique des événements du récit, auxquels elle confère leur sens et leur valeur. Son évocation est ainsi une invitation faite au lecteur à interpréter le monde au-delà des causes premières, afin d'atteindre les véritables causes des événements. Dans *La victoire de l'amour divin. Sous la description des amours de Polidore et de Virginie* (1608) d'Antoine de Nervèze, les malheurs qui accablent les amants sont justifiés par le plan divin : « De tous temps cette cruelle fatalité est reconnue, que les plus parfaites amours sont celles qui réussissent le moins: comme si le Ciel par un arrêt de sa Providence eut ordonné ce malheur aux mortels, pour les empêcher de goûter un parfait contentement en cette vie¹¹⁰ », le « parfait contentement » étant réservé à l'existence dans l'au-delà. Ce n'est qu'en ayant toujours à l'esprit le rôle de la providence dans l'organisation et la marche du monde que le personnage, et le lecteur, peut arriver à une compréhension juste et parfaite des choses, capable de s'élever au-dessus du terrestre pour atteindre aux motivations célestes.

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ Jacques Dubois de Chastenay, *Arsène*, *op. cit.*, p.60.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.168.

¹¹⁰ Antoine de Nervèze, *La victoire de l'amour divin*, *op. cit.*, p.3.

À considérer les moyens secrets que Dieu tient pour conduire les âmes à son amour, sa Providence est admirable : les esprits bas (qui enfermés dans leur matière ne regardent jamais ce moteur de toutes choses) ne jugent pas le motif de nos œuvres saintes, les estimant humaines en ôtent l'honneur à cette première cause pour le donner aux causes secondes; lesquelles cette suprême puissance opère par le concours de sa grâce. Je dis ceci poussé chrétiennement par la foi universelle de cette vérité, et par la preuve particulière et admirable qui s'en trouve en la vie de ces deux amants¹¹¹.

Cette digression interprétative du narrateur dévoile le sens à donner à l'œuvre, soit une démonstration des effets de la providence à travers l'histoire de deux amants qui seront finalement unis dans la vie religieuse. Non seulement le roman doit-il être lu comme une « preuve particulière » des effets de la providence et de la grâce dans ce cas précis, mais, à un deuxième niveau, il doit aussi être entendu comme une « preuve générale » de la conception du monde qu'il manifeste. En insistant sur l'existence d'une volonté divine organisatrice des événements, Nervèze met surtout l'accent sur une manière de comprendre et d'interpréter le monde qui fait passer au premier plan les valeurs religieuses.

Les errances de l'interprétation

L'injonction d'interpréter le monde dans un cadre herméneutique providentiel est loin d'être sans conséquences pour les personnages édifiants. Conscients de l'existence de la providence, ils doivent non seulement tenter de comprendre le plan divin, mais doivent aussi agir selon ce que ce plan a prévu pour eux. La providence ne limite pas la liberté du personnage, mais lorsque celui-ci est pieux et dévot, son devoir consiste à mener sa vie conformément à ses exigences. Ainsi, les choix qu'il doit accomplir dépendent largement de sa compréhension de la providence. Julie, la narratrice des *Mémoires de Mme la baronne de Batteville, ou la veuve parfaite* (1766), de Mme Leprince de Beaumont, suspend ses démarches dans l'attente d'un signe divin, après avoir échoué dans son établissement comme gouvernante d'enfants : « Il fallut donc renoncer à cette entreprise, et j'attendis de la Providence une ouverture à ce qu'elle voudrait faire de moi¹¹² ». La providence joue un rôle particulièrement important dans la question du mariage de l'héroïne avec M. des Essarts.

¹¹¹ *Ibid.*, p.130.

¹¹² Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Mémoires de Mme la baronne de Batteville*, *op. cit.*, p.26.

Voulu par les deux amants, cette union est rendue impossible par leur peu de fortune. Ils voient dans cette difficulté une manifestation de la providence, qui pourra ensuite lever l'obstacle : « Si Dieu vous a destinés l'un à l'autre, sa Providence vous ménagera les occasions de vous unir¹¹³ ». Lorsque Julie apprend qu'elle recevra l'héritage d'une tante qui vient de mourir, elle interprète cette nouvelle comme « la Providence se déclarant en faveur de [leur] mariage¹¹⁴ ». Ce mariage ne pourra cependant pas avoir lieu, car les deux jeunes gens sont séparés par l'irruption d'une épidémie de peste à Marseille, montrant à quel point le vent de la providence peut rapidement tourner, et combien il faut interpréter ses signes avec prudence.

Ne s'improvise pas herméneute de la providence qui veut. Les derniers épisodes du roman sont entièrement occupés par la question de décoder les signes providentiels, alors que la narratrice, devenue baronne de Batteville, retrouve des Essarts après des années de séparation. Les deux personnages hésitent à raviver leur flamme, déchirés entre leur amour de jeunesse et le respect qu'ils doivent à feu M. le baron de Batteville. Les événements ayant mené à leurs retrouvailles sont d'abord interprétés comme des signes clairs en faveur de leur mariage par Mme de Castelet, une amie de la baronne : « la Providence, en écartant les obstacles qui pouvaient s'opposer à votre penchant, semble vous intimer l'ordre de le suivre¹¹⁵ ». Cet avis diffère cependant radicalement de celui que reçoit M. des Essarts de la part de M. Mere, un ecclésiastique qui joue auprès de lui le rôle d'un directeur de conscience.

M. Mere me fit remarquer combien la Providence s'était déclarée contre mon mariage [avec la baronne de Batteville], par les étranges obstacles qui l'avaient traversé. Tout semble concourir au contraire, ajouta-t-il, à votre union avec sa fille, les divers événements qui ont précédé, paraissent avoir été ordonnés pour le faire réussir, et je regarde votre rencontre à Forges comme un coup du Ciel, qui a voulu vous réunir malgré les efforts que vous avez faits pour vous éloigner d'elle¹¹⁶.

La suite du roman donne raison à M. Mere : des Essarts épouse la fille de la baronne, tandis que cette dernière opte pour la retraite religieuse. C'est donc un ecclésiastique qui voit juste et qui parvient à décoder les signes de la providence, révélant ainsi les difficultés liées à la

¹¹³ *Ibid.*, p.44.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.45.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.199.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.282.

compréhension du plan divin et l'importance d'avoir recours à une autorité religieuse pour en décoder les arcanes. Bien que les personnages tentent eux-mêmes de saisir l'organisation providentielle du monde, son parfait entendement ne peut se faire que par la médiation de l'Église.

L'interprétation de la providence est donc hasardeuse dans certains cas. Ailleurs, elle est tout simplement impossible. Cela tient à la nature divine de la providence, qui par définition échappe à l'homme : « Ô Seigneur! Qu'il est bien vrai que votre Providence marche dans ses abîmes, qu'il n'appartient pas à nos esprits de sonder, et que vos desseins sont des précipices pour tous ceux qui en veulent sonder la profondeur¹¹⁷ ». Cette conception d'une providence totalement inaccessible que formule René de Ceriziers dans *L'innocence reconnue, ou la vie admirable de Geneviève, princesse du Brabant* est extrême et unique par l'accent qu'elle met sur son caractère insondable. La providence est souvent présentée comme inconnaissable, mais elle finit néanmoins par se manifester aux hommes à travers les événements du récit, qui en levant le mystère sur le plan divin montrent la grandeur et la sagesse de Dieu. C'est le discours que le prophète Daniel expose à Cyrus, alors qu'il l'exhorte de « [laisser] à Dieu le soin de justifier un jour les voies incompréhensibles de sa Providence, [même si] notre orgueil et notre impatience font que nous ne voulons pas attendre ce dénouement¹¹⁸ ». Les « voies de la Providence » ne sont « incompréhensibles » que jusqu'à ce que leur sens apparaisse, lorsque Dieu le juge bon. Tenter d'en pénétrer les mystères avant que Dieu ne les dévoile s'apparente au péché d'orgueil. Le dévoilement du plan de la providence par les événements du récit crée également des effets de surprise, qui contribuent à la force narrative et édifiante des romans. Ainsi, lorsque l'ermite des *Saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache* tire une leçon du récit de Leopolde, c'est sur son caractère inattendu qu'il insiste : « Dieu veut que nous admirions sa grandeur, et les secrets de sa Providence. Qui eut été croire que cet amoureux insensé eut pu servir au contentement de Leopolde? Et que ses malheurs eurent servi de planche à nos bonheurs?¹¹⁹ » Le plan divin est invoqué pour souligner l'effet de renversement créé par le dénouement de l'histoire; il est en ce sens une caution de vraisemblance dans le récit, puisqu'il justifie sa chute imprévue, voire déroutante.

¹¹⁷ René Cerizier, *L'innocence reconnue, op. cit.*, p.25.

¹¹⁸ Michael Andrew Ramsay, *Les voyages de Cyrus, op. cit.*, p.200.

¹¹⁹ Henri du Lisdam, *Les saintes inconstances, op. cit.*, p.573.

Le recours au dogme de la providence – entendue comme plan divin que l’entendement humain parvient parfois à saisir, mais qui échappe le plus souvent à toute compréhension jusqu’à ce que ses rouages soient dévoilés – a un impact sur le récit. Sur le plan poétique, il se substitue à la vraisemblance comme explication de revirements narratifs surprenants. Ces derniers ne sont plus justifiés par une quelconque fortune ou un hasard opportun, ils font partie intégrante du plan d’un récit conçu comme manifestation de la providence. Sans revenir au merveilleux chrétien, la providence permet d’introduire dans le roman des causes supérieures qui autorisent les péripéties les plus étonnantes : l’intervention de Clitandre pour sauver Cosmonie de la ruine dans *Uranie*, le choix de la retraite pour les amants du roman de Nervèze, le retour de des Essarts dans les *Mémoires de Mme la baronne de Batteville*. La providence agit ainsi comme une forme de vraisemblance spécifiquement chrétienne : les événements des romans, aussi extraordinaires soient-ils, sont toujours vraisemblables dès lors qu’ils sont ordonnés par Dieu.

Psychologie de la providence

La thématization de la providence à l’intérieur même du récit devient quant à elle un enjeu majeur pour les personnages qui doivent l’accepter et s’y conformer. Le roman édifiant est marqué par ce qu’on pourrait qualifier de *psychologie de la providence*, une attitude d’acceptation et de soumission par rapport aux événements du récit, conçus comme manifestation d’une volonté supérieure. Cette soumission à la providence participe pleinement du projet édifiant, puisqu’elle présente une attitude exemplaire, que les lecteurs aussi bien que les personnages sont invités à adopter. Ainsi, lorsque Clarice, l’héroïne du roman éponyme de Mme Leprince de Beaumont, se voit dans une situation où elle doit épouser un homme qu’elle ne connaît pas (situation sans aucun doute partagée par une part non-négligeable de son lectorat), elle écrit à son ami Hariote : « je veux vous donner l’exemple de cet abandon à la Providence, dont je vous ai si souvent recommandé la pratique. Cette vertu devrait être celle de toutes les personnes de notre sexe¹²⁰ ». Plus qu’une attitude, l’abandon à la providence est une « vertu », dont la pratique devrait être généralisée à toutes les femmes. Dans ce cas, il

¹²⁰ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La nouvelle Clarice*, op. cit., p.14.

s'agit pour l'héroïne d'accepter une situation à laquelle elle ne peut rien changer, plutôt que de tenter de se rebeller contre le sort.

C'est dans le cadre de telles situations que le motif de l'abandon à la providence est le plus souvent convoqué. La mort d'un proche est une occasion de rappeler la soumission que les personnages doivent au plan divin. Les premières pages de *La vertueuse Sicilienne, ou mémoires de la marquise d'Albelini*, de Claude François Lambert (1742), en fournissent un nouvel exemple, lors de la mort de la mère de Theresile, le personnage principal.

Cruelle séparation, que ne coûtes-tu pas à ma tendresse! Ô Ciel! Faut-il que j'abandonne tout ce que j'ai de plus cher! Mais où m'emporte ma douleur? Puis-je oublier l'humble soumission que je dois aux ordres de la Providence? Non, Seigneur, je ne murmure point du coup dont vous me frappez; vous voulez m'enlever à une fille que j'aime mille fois plus que moi-même; je la remets, ô mon Dieu, entre vos mains¹²¹.

L'abandon à la volonté de Dieu que prône la mère de Theresile entre en conflit avec les sentiments naturels de celle qui va quitter le monde et sa fille. La soumission devient moins une négation des douleurs et des sentiments, qu'un véritable sacrifice de ceux-ci sur l'autel de la piété.

Ah, Theresile, ma chère Theresile, me dit alors ma mère d'une voix faible, revenez à vous-même et ne permettez pas que la voix de la nature étouffe en vous celle de la religion: faites à Dieu un sacrifice de votre douleur comme je lui en fais un de ma vie; c'est par une humble résignation à ses divines volontés que vous le mettez dans vos intérêts; ayez confiance en sa souveraine bonté et elle ne vous abandonnera pas¹²².

Cette directive finale apporte un nouvel élément à la conception romanesque de la providence. Celle-ci n'est pas qu'une soumission désintéressée, motivée seulement par l'amour et le respect de Dieu, mais également une manière d'agir sur les événements. Selon cette conception, la providence ne se réduit pas à un plan immuable, une organisation statique. L'ordre voulu par Dieu est dynamique, en ce sens qu'il est appelé à changer selon l'attitude des personnages, qui peuvent l'influencer par leur attitude. Cette dimension est soulignée à plusieurs reprises par le père de Theresile, qui l'invite à « mettre en [la Providence] toute notre

¹²¹ Claude François Lambert, *La vertueuse Sicilienne*, *op. cit.*, p.9.

¹²² *Ibid.*, p.13.

confiance¹²³ », car « l'aimable Providence ne manque jamais d'assister ceux qui en réclament le secours avec constance¹²⁴ ». Étrange et paradoxale, cette conception de la providence repose sur l'idée qu'on doit l'accepter et s'y soumettre afin de la transformer et de l'infléchir dans le sens de nos intérêts. Véritable marchandage avec Dieu, elle laisse ainsi aux personnages un espace de liberté et d'initiative, puisque loin d'être prisonniers de l'ordre divin du monde, ils peuvent le transformer (positivement) par leur pieuse soumission.

Le joug de la providence

L'importance accordée à la providence dans le roman édifiant n'implique donc pas nécessairement que les personnages doivent se contenter de la subir. En l'interprétant ou en s'y soumettant pour la gagner à leurs intérêts, ils peuvent acquérir une certaine influence et éviter d'être réduits au rang de simples marionnettes entre les mains de Dieu. Appliquée strictement, la providence peut néanmoins instrumentaliser des personnages confinés au rôle qui leur est assigné dans la démonstration édifiante. Les personnages du *Triomphe de la vérité* (1748), de Mme Leprince de Beaumont, sont dans cette situation, alors que leurs actions et leurs sentiments, sans cesse rapportés au plan divin, ne sont souvent motivés que par l'existence d'une volonté céleste qui leur confère une fonction dans la réalisation du grand plan. Le héros narrateur est le fils d'un père matérialiste et d'une mère dévote, horrifiée lorsqu'elle apprend l'impiété de l'homme qu'elle aime. Elle l'épouse tout de même, poussée en cela par la providence : « Cette découverte [de l'impiété de son amant] l'eut effrayée, si la Providence qui voulait se servir d'elle pour guérir mon père de ses erreurs, n'eut fortifiée l'inclination qu'elle se sentit pour lui¹²⁵ ». Les sentiments de la jeune femme sont renforcés par les impératifs de la providence, dont le plan consiste à « se servir d'elle » pour convertir le père du héros. Ils n'obéissent pas aux motivations traditionnelles de l'amour dans les romans, mais à la nécessité de mener à bien une démonstration de la grandeur de Dieu dans la conversion d'un athée. Le personnage principal lui-même n'est qu'un moyen pour atteindre ce même but, statut dont il est conscient et qu'il affirme : « la Providence s'était servie de moi

¹²³ *Ibid.*, p.76.

¹²⁴ *Ibid.*, p.54.

¹²⁵ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Le triomphe de la vérité*, *op. cit.*, p.5.

pour lui ouvrir les yeux¹²⁶ ». L'instrumentalisation des personnages aux fins du projet édifiant, thématized ici par la providence, est symptomatique d'une œuvre qui, comme son titre l'indique, vise avant tout à faire triompher « la vérité » et sacrifie conséquemment le narratif au démonstratif.

L'adepte moderne, ou le secret des Francs-Maçons (1777) est une autre œuvre de Mme Leprince de Beaumont dont le schéma narratif et les actions des personnages sont entièrement déterminés par la providence. Ce roman d'éducation, écrit à la première personne, prend pour héros un jeune homme qui se distingue par son caractère charitable : il désire devenir riche pour faire le bien autour de lui. Son premier acte de charité, alors qu'il cède à un pauvre un louis d'or que son père lui avait donné pour assister à la comédie, est remarqué par M. de Laborde, un « guide expérimenté¹²⁷ » qui l'initie aux secrets de la providence. C'est lui qui avance la proposition centrale du roman : « Vous êtes né, me dit-il, avec les plus heureuses dispositions; la Providence ne fait rien qu'avec sagesse, elle n'a point mis chez vous ce penchant à faire du bien, sans vous ménager le moyen de le rendre efficace; elle se servira de moi pour vous donner la facilité de le suivre¹²⁸ ». M. de Laborde est en effet le gardien du « secret des Francs-Maçons », c'est-à-dire de la recette de la pierre philosophale qui permet de transformer le plomb en or et d'être ainsi « le canal par où la Providence dispense ses richesses¹²⁹ ». Le jeune narrateur et lui sont ainsi élus par le « Très-Haut, qui [les] a choisi[s] entre tant d'autres pour être l'instrument de sa libéralité envers les hommes¹³⁰ ». Cette réduction des personnages principaux à une simple manifestation du plan de la providence est un véritable leitmotiv rappelé à chaque occasion. Par exemple, lorsque les deux justiciers secourent Ambrosine, une jeune femme contrainte de devenir actrice pour survivre alors que son mari est injustement emprisonné, M. de Laborde insiste sur son statut de simple moyen au service du plan divin : « Consolez-vous, lui dit-il, Mme, vos malheurs montés à leur dernière période, vont finir; heureux que le Ciel veuille bien se servir de moi pour récompenser votre

¹²⁶ *Ibid.*, p.30.

¹²⁷ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *L'adepte moderne, ou le secret des Francs-Maçons*, Londres, « aux dépens de l'auteur », 1777, p.6.

¹²⁸ *Ibid.*, p.9.

¹²⁹ *Ibid.*, p.50.

¹³⁰ *Ibid.*, p.115.

constante vertu¹³¹ ». Il s'agit d'une reformulation du schéma narratif du roman, dans lequel les personnages principaux aident une personne vertueuse dans le besoin, mais agissant comme simples instruments de la providence. Charité et soumission à la providence en viennent à constituer les deux traits définitoires du « vrai philosophe » :

Un vrai Philosophe est un homme qui parfaitement convaincu des desseins que Dieu a eu en le plaçant sur la terre, met toute son étude à les remplir: la gloire de Dieu, le bonheur de ses semblables, voilà les deux buts où tendent toutes ses actions, les fins auxquelles elles se rapportent¹³².

Ce faisant, Mme Leprince de Beaumont reprend la définition que présente l'abbé Pluche du philosophe, qui « vit au quotidien l'expérience de l'ordre du monde et de la Providence¹³³ ». Le rapprochement de la providence et de la charité dans la personne exemplaire du « vrai Philosophe », du sage chrétien, combine la conception de la providence comme force nourricière et celle, plus répandue dans le roman édifiant, de la providence comme plan que les personnages doivent comprendre afin de s'y conformer. L'homme idéal est celui qui voit son rôle dans l'ordre nourricier voulu par Dieu et s'évertue à le remplir, quitte à ce que sa personne s'efface devant le grand plan.

Le recours à la providence dans le roman édifiant induit des transformations, autant de la providence elle-même que des événements et des personnages romanesques. La question se pose alors : que fait la providence au roman? Elle contribue dans un premier temps à donner un sens axiologique aux événements du récit. Rien n'est laissé au hasard, tout fait partie du grand plan divin : cela renforce l'interprétation selon laquelle le roman est une démonstration de la force des valeurs chrétiennes. Les multiples appels à la providence sont en ce sens autant de rappels au lecteur qu'il faut interpréter le roman selon les « causes premières », c'est-à-dire la volonté divine. Par la thématization de la providence, donc de la signification axiologique des événements au sein du roman, les personnages eux-mêmes deviennent conscients de leur place dans le grand plan. Ils tentent de l'interpréter et de la comprendre afin de s'y conformer et de s'y soumettre. Cette psychologie de la providence est aussi une forme de réflexion

¹³¹ *Ibid.*, p.40.

¹³² *Ibid.*, p.96.

¹³³ Nicolas Brucker, « Noël-Antoine Pluche, entre sciences de la nature et apologétique », *loc. cit.*, p.334.

métanarrative des personnages qui tentent de saisir les motivations rhétoriques sous-jacentes à l'œuvre et participent, quelquefois malgré eux, à leur réalisation romanesque. La providence est ainsi bien plus qu'un dogme religieux plaqué sur un canevas narratif : elle est un moteur d'évolution de l'intrigue et sa compréhension est le véritable schéma narratif des romans. Les romans édifiants du XVII^e siècle optent pour des schémas narratifs qui visent à démontrer la providence. Ainsi en est-il de *Lydéric*, dans lequel l'ascension quasi-miraculeuse du jeune héros abandonné aux bêtes sauvages vaut comme preuves de la toute-puissance de Dieu à l'œuvre. Dans *La victoire de l'amour divin* de Nervèze, les amours contrariés des amants et leur retraite s'expliquent finalement par la providence, dont l'action seule justifie le dénouement final. Les romans de Mme Leprince de Beaumont illustrent les transformations du rôle narratif de la providence dans les romans du XVIII^e siècle. Les tentatives des personnages de déchiffrer le plan divin et de s'y conformer déterminent leurs gestes et, du même coup, toute l'évolution de l'intrigue romanesque. Les personnages tentent constamment de s'approcher au plus près du plan providentiel, leurs actes tendent vers lui davantage que vers la recherche de leur intérêt ou de leur bonheur personnel. C'est en tant que source de motivation pour les personnages que la providence est un moteur d'évolution de l'intrigue romanesque.

Nous pouvons également poser une question miroir : que fait le roman à la providence? L'intégration de la providence dans des œuvres aussi fondamentalement mondaines que les romans, même édifiants, crée une sécularisation du dogme. Celui-ci passe de vérité fondatrice de la foi chrétienne à simple ressort narratif, motivation des agissements de personnages fictionnels. En tant que principe d'explication et de justification des événements racontés, la providence en vient à se substituer à la vraisemblance dans la poétique romanesque édifiante, qui vise le vrai moral. Le recours à la providence peut être entendu comme un « refus catégorique du vraisemblable¹³⁴ » mondain, entendu comme imitation de la nature, et une tentative d'atteindre le vrai dans la fiction narrative¹³⁵. N'y a-t-il pas pourtant dans le recours au saint dogme de la providence pour expliquer des événements aussi triviaux qu'un héritage, l'obtention d'un emploi ou une reconnaissance, quelque chose de l'ordre d'une désacralisation

¹³⁴ Sylvie Robic-de Baecque, *Le salut par l'excès*, op. cit., p.246.

¹³⁵ À ce sujet, voir notre chapitre II.

du plan divin? La providence est avant tout le grand plan « nourricier » que Dieu a construit pour conduire ses créatures à lui, via la grâce. En faire la justification des péripéties romanesques les plus topiques, cela n'équivaut-il pas à en ternir l'image? De plus, décréter comme providentiels des événements fictionnels, issus d'un processus de création individuelle, n'est-ce pas jusqu'à un certain point se substituer à Dieu? Car l'auteur du grand plan divin des romans édifiants, qui est-il sinon l'auteur du roman lui-même? D'un point de vue strictement théologique, cela pose problème et justifie certainement l'opinion des penseurs chrétiens prononçant l'incompatibilité entre fiction et religion.

Le roman édifiant dévie ainsi le strict dogme chrétien. Le contact de la matière romanesque et de la matière édifiante donne naissance à un discours qui n'est ni complètement romanesque, puisqu'il délaisse les thèmes topiques de la fortune et du hasard, ni totalement religieux, puisqu'il ne fait pas que reconduire le discours chrétien. La mise en roman de l'édification est davantage une transformation qu'une simple transposition de la parole apologétique. Les analyses de scènes de mort le montrent d'ailleurs : si la mort du juste dans le roman correspond aux idéaux agoniques propagés par la pastorale chrétienne, il en va autrement de la mort du vilain. Cela ne doit d'ailleurs pas surprendre, car la mort du juste n'est pas problématique. La jonction du temps humain et du temps céleste se fait harmonieusement, car l'existence du juste est entièrement orientée par les valeurs religieuses que l'agonie ne fait que souligner. Les vies de Virginie et de Mme de Saint-Balmon sont aussi parfaites que leur mort et parachèvent par le spectacle d'une fin conformes aux pratiques et valeurs chrétiennes l'exemple de piété qu'elles offrent au monde. Il en va autrement du vilain. Le passage vers l'au-delà du père de Floriane et de Desplane semble à première vue conforme au discours chrétien : leur mort est subite et violente. Cependant, aucun des deux personnages n'exprime la peur de la damnation, thème dont Robert Favre a pourtant montré l'omniprésence dans le discours religieux sur la mort. De plus, aucune de ces morts ne peut être assimilée à la « mauvaise mort », celle qui frappe sans donner le temps nécessaire au repentir. Le point commun de l'agonie des vilains (outre la violence) est de donner lieu à une confession, qui entremêle récit des fautes passées et espoir dans le pardon à venir. Mais présentée comme une manifestation de la justice divine, la mort du vilain met moins de l'avant la peur du jugement que le repentir. On pourrait voir là, comme nous l'avons avancé précédemment, une

manifestation de la stratégie persuasive propre au roman édifiant, qui, contrairement au sermon, cherche à séduire plutôt qu'à choquer. Dans cette optique, l'accent est mis sur la consolation au moment de la mort et l'espoir du salut pour tous. Le roman édifiant propose ainsi une conception « policée » et bienséante de la mort. Dans l'optique des travaux d'Edwige Keller sur la poétique de la mort dans la nouvelle classique¹³⁶, nous pouvons aussi y voir le lieu d'un basculement affirmé vers le narratif. La confession de Desplane, qui se transforme rapidement en récit tout à fait romanesque, serait ainsi symptomatique de la dérive vers le narratif qui guette le roman édifiant. En faisant de la confession de Desplane un long récit enchâssé obéissant davantage aux principes poétiques du roman qu'à l'économie persuasive de l'édification, le roman de Claude François Lambert montre le délicat équilibre entre romanesque et édification que doivent respecter les romanciers. Dans le cas qui nous occupe, cet équilibre est manifestement rompu alors que l'agonie de Desplane s'éloigne de l'orthodoxie religieuse pour se rapprocher du romanesque le plus topique. Le pouvoir de subversion du roman édifiant et le danger qui guette les auteurs résident dans ce glissement hors du religieux qui court-circuite le projet édifiant. Car la mort de Desplane est peut-être, en définitive, moins celle d'un pécheur que celle d'un simple aventurier, comme les romans du XVIII^e siècle en ont tant produits.

¹³⁶ Edwige Keller, *Poétique de la mort*, *op. cit.*

Chapitre VI : Matérialité du roman édifiant

Le roman édifiant fait un usage particulier de la topique romanesque : il se concentre sur des éléments qui lui permettent de se poser à la fois comme partie intégrante du domaine de la fiction en prose et comme acteur dans l'entreprise pastorale des XVII^e et XVIII^e siècles. Les personnages, les lieux et les temps du récit sont investis par l'entreprise édifiante comme vecteurs de persuasion et d'illustration des valeurs chrétiennes tout en conservant le rôle narratif qui est le leur et qui fait des textes étudiés de véritables romans. En ce sens, ils servent autant de supports au discours religieux que de marqueurs du romanesque, puisque ce sont ces éléments topiques qui indiquent au lecteur que le livre qu'il tient dans ses mains est un roman et qui sont sensés lui procurer le plaisir de la narration. Les chapitres III à V cherchaient à répondre à la question : « comment le roman édifiant est-il un roman? » Cette troisième partie sera consacrée à l'autre versant de la question, soit : « comment le roman édifiant se pose-t-il comme un discours de vérité? ». Nous passons ainsi d'enjeux narratifs (les personnages, les lieux, les temps du récit) à des enjeux d'ordre formel et poétique.

C'est un essai de « critique superficielle » (pour reprendre les mots d'Ugo Dionne) qui ouvre cette partie du travail, ce chapitre étant employé à l'étude de certaines facettes de la matérialité du roman édifiant. L'attention portée au texte¹ ne doit pas nous faire oublier que le roman édifiant est d'abord et avant tout un livre. À ce titre, il s'intègre dans le vaste ensemble des livres de piété² que l'Ancien Régime a produits et que Philippe Martin analyse dans son ouvrage *Une religion des livres (1640-1850)*. Son corpus compte 2 230 éditions différentes, parmi lesquelles 57,5% sont des rééditions, ce qui signifie 1 282 titres différents³. Encore ce

¹ « C'est-à-dire (définition très minimale) [...] une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1987, p.7).

² Philippe Martin définit le livre de piété comme « un ouvrage essentiellement imprimé en langue vulgaire, de petit format à cause du coût et de sa maniabilité. C'est un produit explicitement destiné aux laïcs, ce qui est souvent précisé dans le titre, le privilège ou l'introduction. [...] Ces petits volumes [...] sont des textes didactiques ou dévotionnels, ce qui recouvre cinq réalités : recueils de prières expliquées ou non, romans pieux, ouvrages de formation qui présentent les fondements de la foi, de spiritualité pour faciliter la réflexion et la formation personnelle, ou de dévotion pour guider le fidèle dans ses pratiques » (Philippe Martin, *Une religion des livres (1640-1850)*, *op. cit.*, p.15-16. Soulignons que les romans édifiants, malgré leur inclusion dans la définition que donne Martin du livre de piété, n'y sont pas représentés à leur juste valeur. Parmi les absents de taille, mentionnons les romans de Michel-Ange Marin (seul *Virginie* est mentionné), ceux de Mme Leprince de Beaumont, de Claude François Lambert, de Jacques Dubois de Chastenay et toutes les imitations de *Télémaque*).

³ *Ibid.*, p.115.

chiffre ne correspond-il pas au nombre total de livres de piété parus durant cette période, puisque l'étude de Martin ne prétend nullement à l'exhaustivité. Il s'agit donc d'un chiffre minimal, qui donne une idée de l'ampleur de ce phénomène éditorial. Car il s'agit bien d'un phénomène : le livre de piété se distingue par des pratiques d'écritures⁴, de production, de diffusion⁵, de collection⁶ et de lecture particulières⁷. L'étude du format des livres, de l'histoire de leur édition, des illustrations qui les accompagnent et de la lecture, personnelle ou collective, dont ils font l'objet permet à Martin de faire le portrait de la matérialité spécifique du livre religieux. Plutôt que de proposer une étude similaire à celle de Martin, mais qui se concentrerait sur le roman édifiant, nous avons préféré mettre l'accent sur un nombre restreint d'aspects matériels des livres étudiés, choisis pour le rapport étroit qu'ils entretiennent avec le texte de l'œuvre. Ce sont donc les titres, les archidispositifs (les ensembles de textes partageant un programme commun) et les dispositifs (les systèmes de segmentation interne du texte) qui retiendront notre attention. Pour les étudier, nous aurons également recours au paratexte, en particulier aux préfaces et aux intertitres, intimement liés au dispositif et à l'archidispositif.

Ce choix nous a poussé à exclure de notre analyse un certain nombre d'objets et de pratiques liés à la matérialité. Nous avons renoncé à étudier les pratiques de lecture⁸ des romans édifiants, les réseaux éditoriaux⁹ et sociaux¹⁰ dans lesquels ils évoluent, les illustrations¹¹ qui les accompagnent ainsi que certaines formes du paratexte (notes de bas de

⁴ *Ibid.*, chapitre II, « La lente affirmation de l'écrivain catholique ».

⁵ *Ibid.*, chapitre III, « Produire et vendre des livres de piété », et chapitre IX, « De multiples intermédiaires ».

⁶ *Ibid.*, chapitre XI, « L'appropriation ».

⁷ *Ibid.*, chapitre X, « Lire pieusement ».

⁸ Voir Roger Chartier, *Lecteurs et lectures dans la société d'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Univers historique », 1987 et *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1996; Daniel Roche, « La culture populaire à Paris au XVIII^e siècle : les façons de lire », *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, colloque des 17-19 février 1980, Paris, A.D.P.F., coll. « Recherche sur les grandes civilisations », 1981.

⁹ Voir Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1982.

¹⁰ Selon Frank Greiner, c'est surtout un public mondain qui est visé par le roman édifiant du XVII^e siècle (Frank Greiner, « Préface », *loc. cit.*, p.24).

¹¹ Voir Diane Canivet, *L'illustration de la poésie et du roman au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1957 ; Christophe Martin, *Dangereux suppléments : l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain, Peeters, coll. « La République des lettres », 2005 ; Gordon N. Ray, *The art of the French illustrated book, 1700 to 1914*, New York, Pierpont Morgan Library, 1986; Anna Arzoumanov, Anne Réach-Ngô et Trung Tran (études réunies par), *Le discours du livre : mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, classiques Garnier, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2011; Antony Griffiths, *Print for books : book illustration in France, 1760-1800*, London, British Library, coll. « Panizzi lectures », 2004.

page et *marginalia*). L'étude des trois composantes matérielles du roman édifiant que nous avons choisies nous donnera accès à la manière dont il se positionne par rapport au roman en général et par rapport à la littérature de dévotion. En se donnant à lire immédiatement au lecteur, archidispositifs, titres et dispositifs fournissent les premières indications génériques sur les œuvres et orientent ainsi toute leur réception. Or, comme nous le savons, cette réception est double, puisque les œuvres sont romanesques et édifiantes tout à la fois. Les composantes matérielles sont-elles mobilisées pour affirmer l'appartenance du roman édifiant au corpus romanesque, ou servent-elles au contraire à établir sa spécificité apologétique? Nous verrons dans les pages qui suivent que les choix de titre, de disposition et de délimitation interne des œuvres ainsi que les effets de regroupement participent pleinement à inscrire les romans édifiants dans leur double appartenance, religieuse et fictionnelle.

Le titre : la face montrée du roman édifiant

Le titre est le premier contact du lecteur avec le livre; il nous a donc semblé logique de commencer l'étude de la matérialité par un survol des formes que prennent les titres édifiants. En tant qu'amorce de lecture, le titre assume plusieurs fonctions¹². La désignation est la première et « la plus importante fonction du titre¹³ » puisqu'elle permet d'identifier le texte, de le nommer et d'y faire référence. Vient ensuite la fonction descriptive, qu'elle s'attache au contenu du texte (le titre est alors thématique), à sa forme (dans le cas d'un titre rhématique) ou aux deux (titre mixte). La fonction (ou valeur) connotative, proche de la fonction descriptive, rend compte de « la manière dont le titre, thématique ou rhématique, exerce sa dénotation¹⁴ », c'est-à-dire des effets de sens indirects qu'il produit, voulus ou non. La

¹² Nous reprenons ici les fonctions du titre tel que Genette les définit dans *Seuils*, qui ont le double avantage d'être synthétiques et largement acceptées. Pour d'autres perspectives sur le titre, voir Christian Moncelet, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Le Cendre, Éditions BOF, 1972; Leo H. Hoek, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton éditeur, coll. « Approches to semiotics », 1981; Serge Bokobza, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le rouge et le noir »*, Genève, Droz, coll. « Collection stendhalienne », 1986; Claude Lachet (textes rassemblés par), *À plus d'un titre : les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au XX^e siècle. Actes du colloque (18 et 19 mai 2000)*, Lyon, C.E.D.I.C., 2000; Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, coll. « Approches to semiotics », 1973.

¹³ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p.77.

¹⁴ *Ibid.*, p.85.

fonction de séduction tente enfin de cerner le rôle du titre dans la décision d'acheter ou de lire un texte. « À la fois trop évidente et trop insaisissable¹⁵ », « d'efficacité douteuse¹⁶ », il s'agit de la fonction la moins commentée par Genette.

Si la fonction d'identification de l'œuvre reste opérante dans le roman édifiant de la même manière que dans le reste de la production romanesque, il nous semble que la nature hybride des œuvres étudiées, qui relèvent autant de la littérature spirituelle que du roman, induit un relâchement des frontières entre les trois autres fonctions. Les fonctions de description et de connotation semblent intimement liées, puisque les romans édifiants, en se décrivant comme des romans faisant œuvre de piété, utilisent nécessairement des expressions qui connotent leur orthodoxie religieuse et mettent de l'avant un certain nombre de valeurs. À l'inverse, les romans édifiants qui présentent des titres purement romanesques, c'est-à-dire dont est absent le vocabulaire religieux, évitent les connotations spirituelles. Le choix d'un de ces deux types de titres (religieux ou romanesque) relève de la stratégie de séduction mise en place par les auteurs, selon qu'ils cherchent à allécher un public mondain que rebutteraient des titres trop explicitement dévots, ou qu'ils essayent au contraire d'attirer les lecteurs déjà gagnés à la cause édifiante.

Un examen des titres de notre corpus montre en effet la présence des deux stratégies dans le roman édifiant. De nombreux romanciers jouent ainsi la carte du romanesque pour séduire leurs éventuels lecteurs, en optant pour des titres qui signalent l'appartenance de l'ouvrage, de plein droit, au monde des romans. C'est le cas de Mme Leprince de Beaumont, dont plusieurs romans arborent des titres qui passent sous silence leur contenu religieux. Si les *Mémoires de Mme la baronne de Batteville* (1766) et *Le triomphe de la vérité* (1748) peuvent laisser présager la présence d'un discours sacré en faisant référence à des valeurs de perfection ou de vérité, il en va autrement pour *L'adepte moderne, ou le secret des Francs-Maçons* (1777), qui joue sur le mystère entourant la Franc-Maçonnerie, et *La nouvelle Clarice, histoire véritable* (1767), que sa qualification générique contribue, autant que la référence au roman de Richardson, à présenter comme un ouvrage purement romanesque. On retrouve la même stratégie dans les œuvres de Claude François Lambert. Nonobstant le titre moralement connoté

¹⁵ *Ibid.*, p.87.

¹⁶ *Ibid.*, p.89.

de *La vertueuse Sicilienne, ou mémoires de la marquise d'Albelini* (1742)¹⁷, sa production romanesque se distingue par l'utilisation de titres qui font tous référence à des œuvres narratives bien connues : *La nouvelle Marianne, ou les mémoires de la baronne de **** (1740); *Le nouveau Télémaque, ou voyages et aventures du comte de *** et de son fils* (1744) ; les *Mémoires et aventures d'une dame de qualité qui s'est retirée du monde* (1739). Rien dans ces titres n'indique la teneur édifiante des romans; tout semble au contraire concourir à les présenter comme les produits d'une doxa romanesque basée sur la reprise d'une topique bien définie, s'exprimant en l'espèce sous la forme des faux mémoires. La reprise presque systématique de titres connus des lecteurs montre chez Lambert une stratégie clairement assumée, qui consiste à mimer au plus près le roman, pour mieux édifier les lecteurs naïvement ou nonchalamment attirés par les titres. La stratégie lambertienne laisse entrevoir sa perception de la place et de la popularité de la fiction édifiante dans la production romanesque plus vaste de l'époque. Ces romans édifiants qui n'osent pas dire leur nom sont sans doute le signe d'un état de la fiction narrative qui tente de les reléguer vers ses marges, de les exclure de l'orthodoxie romanesque, les forçant ainsi à se frayer un chemin vers les lecteurs sous un couvert ou un déguisement plus conventionnel. Cette hypothèse nous semble confirmée par l'emploi courant, chez les romanciers édifiants du XVIII^e siècle, de titres qui ne sont pas religieusement connotés. C'est le cas du *Siècle, ou les mémoires du comte de S***** (1736), de Louise Levesque, du *Solitaire de Terrasson*¹⁸ (1733), de Mme Bruneau de la Rabatellière, et de la *Relation du voyage du prince de Montberaud dans l'île de Naudely* (1706), de Pierre de Lesconvel. À ces titres, ajoutons encore *Les aventures de Néoptolème, fils d'Achille, propres à former les mœurs d'un jeune prince* (1718), de Chansierges, *Les voyages de Cyrus* (1727), de Ramsay, et *Philoctète, ou voyage instructif et amusant* (1737), d'Ansart. Dans ces trois cas, c'est la référence au populaire *Télémaque* qui est mise de l'avant, par le contenu nominal des titres. Celui de Chansierges établit un parallèle fort avec l'histoire du fils d'Ulysse par la précision « fils d'Achille », qui qualifie le jeune héros, tandis que l'œuvre d'Ansart ajoute à la référence mythologique une description mettant l'accent sur le

¹⁷ L'abbé Maydiou propose à la fin du siècle un roman édifiant dont le titre rappelle celui de Lambert, *Histoire de la vertueuse portugaise* (1779).

¹⁸ Le thème de la solitude évoqué dans ce titre ne nous semble pas suffisant pour établir une connotation religieuse, puisqu'on sait que la retraite se retrouve dans toutes sortes de discours et de romans, jusqu'aux romans libertins (voir chapitre IV).

contenu viatique, les vertus pédagogiques et le plaisir de la lecture. Le titre du roman de Ramsay s'écarte de la référence mythologique grecque au profit de l'histoire antique de la Perse; la référence aux « voyages » du jeune souverain est un écho assez clair aux « aventures » du fils d'Ulysse pour que le lecteur en saisisse la portée référentielle. *Le comte de Valmont, ou les égarements de la raison* (1774), de Philippe Louis Gérard et les *Mémoires philosophiques du baron de **** (1777), de l'abbé Crillon, remplacent la connotation religieuse par le vocabulaire des Lumières, participant ainsi au mouvement de conciliation entre religion et philosophie en proposant « un discours plus résolument conciliateur entre les valeurs religieuses et plusieurs acquis de la philosophie moderne¹⁹ ». Non seulement les titres des œuvres de Crillon et de Gérard miment-ils le roman, ils miment le roman *philosophique*, portant un pas plus loin la stratégie de dissimulation du contenu édifiant.

Le XVII^e siècle compte aussi un certain nombre de ces romans dont le titre passe sous silence leur dimension édifiante, surtout chez le prolifique Jean-Pierre Camus, qui signe (entre autres) *Marianne ou l'innocente victime, événement tragique arrivé à Paris au Faubourg St-Germain* (1629), *Aloph, ou le parâtre malheureux* (1626), *Aristandre, histoire germanique* (1624), *Damaris, ou l'implacable marâtre* (1627), *Diotrephe, histoire valentine* (1626). Ces titres, qui font référence soit au genre des histoires tragiques soit au petit roman, font cependant davantage figure d'exception que de règle. La tendance majeure pour les romans édifiants du XVII^e siècle est de présenter des titres explicites: *La victoire de l'amour divin. Sous la description des amours de Polidore et de Virginie* (1608), d'Antoine de Nervèze ; *L'amazone chrétienne*, du père Jean-Marie de Vernon ; *Les amants cloîtrés ou l'heureuse inconstance*²⁰ (1698), d'un auteur anonyme; *Les illustres malheureux, ou le triomphe de la foi sur l'amour et la nature* (1644), également anonyme; *Les triomphes de l'amour de Dieu, en la conversion d'Hermogène* (1625), de Philippe d'Angoumois, et *Les saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache* (1619), d'Henry du Lisdam. On remarque que la plupart de ces

¹⁹ Didier Masseur, *Les ennemis des philosophes, op. cit.*, p.257.

²⁰ Ce titre est sans doute moins univoque que les autres que nous citons ici : « l'heureuse inconstance » pourrait fort bien trouver sa place dans un roman libertin. La référence au cloître dans la première partie du titre établit cependant un cadre religieux qui explique le sous-titre. « L'heureuse inconstance » dont il est question ici est celle qui pousse les amants à se délaisser en faveur de Dieu. Il reste difficile de ne pas rapprocher ce titre de la *Vénus dans le cloître* (1683), roman pornographique attribué à Jean Barrin dont le titre joue justement sur le rapprochement transgressif de l'érotisme et de la vie religieuse. On peut également émettre l'hypothèse que ce dernier titre repose sur un effet de parodie des titres de roman édifiant.

titres, qui affichent de façon absolument non-équivoque la portée religieuse des ouvrages, intègrent également un élément romanesque en mentionnant les personnages, soit par leur nom (Hermogène, Polidore et Virginie, Leopolde et Lindarache), soit par une expression qui fait figure de programme narratif (les amants cloîtrés, les illustres malheureux). L'écrasante majorité des titres de romans édifiants du XVII^e siècle optent pour cette formule mixte, mêlant romanesque et contenu religieux. La formule la plus répandue est celle d'un titre en deux syntagmes, le premier éponyme, auquel s'ajoute une description explicitant la dimension dévote de l'ouvrage. Le roman de Jean-Pierre Camus *Parthénice, ou peinture d'une invincible chasteté* (1621) en fournit un exemple paradigmatique, conjuguant au nom de l'héroïne une description édifiante du roman, à travers le syntagme « chasteté ». Le titre du roman de Jean Dauxiron, *Lydéric, premier forestier de Flandre, ou philosophie morale de la victoire de nos passions* (1633) est calqué sur le même modèle, tout en apportant des précisions supplémentaires sur le contenu édifiant de l'œuvre. Il pourrait s'agir, à première vue, d'un roman simplement « philosophique », au sens large du terme. Cependant, la qualification de « morale » ainsi que le thème de la victoire des passions, central dans le discours chrétien²¹, connotent l'orthodoxie religieuse de l'ouvrage. Toujours sur le même modèle, signalons également le titre du roman de Bareau, *Les amours de Magdelaine, où l'amour divin triomphe de celui du monde* (1618). Ici encore, c'est le sous-titre qui porte le thème chrétien qui structure l'ouvrage, dans ce cas-ci la victoire de l'amour de Dieu sur l'amour du monde²², alors que la première partie du titre fait clairement référence au roman galant²³. Certains titres évitent le double intitulé et imbriquent plus étroitement romanesque et religieux, comme *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort* (1601) de Fouet, qui se distingue en mettant de l'avant un résumé minimal de l'œuvre, exprimé par un vocabulaire religieux. Le lecteur s'attend ainsi à trouver l'histoire de la vie de Floriane, déclinée en trois étapes.

²¹ Par exemple, le jésuite Vincent Houdry présente « la nécessité que nous avons dans le christianisme de combattre nos passions ; les moyens que nous avons de les vaincre ; les avantages que nous retirons de cette victoire » dans sa *Bibliothèque des prédicateurs, qui contient les principaux sujets de la morale chrétienne* (Lyon, A. Boudet, 1718, p.108).

²² Nous avons vu l'importance de ce thème en relation avec l'espace de la retraite au chapitre IV. La victoire de l'amour divin et le renoncement à l'amour du monde constituent un véritable *topos* du roman édifiant du XVII^e siècle, comme le montre Jeanne Sassus, *The motif of renunciation of love, op. cit.*

²³ Rappelons que la première partie du roman de Bareau se rapproche à plus d'un titre du roman galant (voir chapitre IV).

On le voit, le roman édifiant du Grand Siècle n'avance pas à couvert. Il affiche son hybridité, sa double nature religieuse et romanesque, misant sur elle pour séduire un lectorat en quête d'une littérature spirituelle qui partage également les goûts du public mondain qui aime les romans. Alors que la tendance des romanciers édifiants du XVIII^e siècle est d'atténuer, en couverture, la visée apologétique de leurs ouvrages, c'est le contraire qui s'observe au siècle précédent, les titres exclusivement romanesques faisant figure d'exception. Il ne faudrait cependant pas faire de cette différence, aussi notable soit-elle, une ligne de démarcation étanche, puisque certains auteurs du XVIII^e siècle restent fidèles à la pratique du siècle précédent. Outre les titres des romans de Michel-Ange Marin, sur lesquels nous reviendrons, signalons *Uranie, ou les secours inopinés de la Providence* (1716), de Jacques Dubois de Chastenay et *Mélanie, ou la veuve charitable, histoire morale*²⁴ (1729), de François Macé, qui reprennent la formule mixte expliquée plus haut. La référence au dogme de la providence dans le premier cas et à la valeur cardinale de la charité dans le deuxième suffisent amplement à suggérer le contenu religieux des deux romans. Le roman de Marie-Françoise Loquet, *Voyage de Sophie et d'Eulalie au palais du vrai bonheur, ou le chemin de la perfection* (1781) constitue le seul exemple de titre purement religieux, puisque titre et sous-titre font tous deux référence au christianisme. Le thème du « vrai bonheur » (qui s'oppose au bonheur qu'apparent) est profondément religieux²⁵, tout comme l'idée du cheminement vers la perfection, au cœur de l'idéal de sainteté développé dans la foulée du concile de Trente²⁶. Ce titre tout entier tourné vers la portée religieuse de l'ouvrage fait véritablement figure d'exception : de manière générale, nous pouvons affirmer que les titres mixtes sont les plus répandus dans notre corpus, montrant la volonté de la plupart des romanciers édifiants de jouer pleinement sur les deux tableaux de l'édification et du romanesque.

Archidispositif : l'édification en série

²⁴ François Macé, *Mélanie, ou la veuve charitable, histoire morale*, Paris, Deshayes, 1729.

²⁵ L'opposition entre vérité et apparence est fondamentale dans le christianisme, notamment pour la question du péché, que saint Thomas définit comme « soit la poursuite de biens apparents mais non réels, soit la fuite d'un mal apparent mais non réel » (Jean Delumeau, *Le péché et la peur, op. cit.*, p.216).

²⁶ Voir Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire, op. cit.*, chapitre III, « Sainteté ».

Aux quatre fonctions du titre décrites par Gérard Genette, peut-être en faudrait-il ajouter une cinquième : la fonction archidispositive. Nous voulons désigner par là le rôle que joue le titre, directement ou indirectement, dans la constitution et la désignation des ensembles archidispositifs²⁷. Nous empruntons le concept d'archidispositif à Ugo Dionne, qui le définit ainsi :

L'archidispositif intervient chaque fois qu'est observable, à un niveau textuel supérieur, une organisation successive ou hiérarchique qui évoque celle de l'opus, sans (nécessairement) présenter son fonctionnement. En d'autres termes (ou sous un autre point de vue), le roman individuel, lui-même souvent divisé en unités narratives, y devient à son tour le segment d'un ensemble qui dès lors, et de diverses manières, en oriente la lecture et en détermine l'interprétation²⁸.

Le concept d'archidispositif permet donc d'analyser la manière qu'ont certains romans de fonctionner ensemble pour créer des effets de sens qui modifient la lecture des œuvres individuelles. Or le titre, comme nous le verrons, joue un rôle fondamental dans la liaison des différents opus qui forment l'archidispositif. Ugo Dionne distingue quatre types d'archidispositif : le cycle, le corpus, la séquence et la série. Le cycle est un système organique dans lequel chaque texte reste autonome, mais n'acquiert toute sa signification que rapporté à l'ensemble archidispositif et à la place qu'il y occupe. Le corpus renvoie quant à lui au regroupement des textes d'un même auteur, qui sont fondus dans des « œuvres complètes », « harmonisés, réécrits, réorganisés en fonction de ce nouveau milieu²⁹ ». La séquence est caractérisée par sa nature linéaire; elle est une suite de textes qui doivent être lus dans un ordre chronologique, correspondant à leur ordre de publication, et qui sont liés entre eux par des éléments diégétiques forts, le plus souvent les personnages. La série fonctionne à l'aide de « textes narratifs indépendants, qui renvoient cependant tous à une clé de lecture commune³⁰ ». Chaque roman d'une série est la réalisation d'une proposition narrative qui peut être explicitée dans l'un (ou plusieurs) des opus ou naître du rapprochement des différentes

²⁷ Une telle fonction serait donc à mi-chemin de la description et de la connotation, car en désignant le texte comme ensemble d'un archidispositif, le titre en propose une description. Seulement, cette désignation est rarement mise de l'avant directement. Le plus souvent, il s'agit de connoter l'appartenance de l'œuvre à un ensemble plus vaste.

²⁸ Ugo Dionne, *La voie aux chapitres : poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, p.21.

²⁹ *Ibid.*, p.22.

³⁰ *Ibid.*, p.21.

œuvres. La particularité de la série est, comme le souligne Ugo Dionne, le fait qu'elle renvoie à une « clé de lecture », qu'elle conditionne l'interprétation des œuvres qui la forment. Même si elle peut intégrer des éléments chronologiques (lorsqu'un opus de la série en modifie les données, par exemple par la mort d'un personnage), elle relève avant tout d'une simultanéité (chaque roman en représentant une réalisation qui se suffit à elle-même), ce qui permet une lecture tabulaire. Cet aspect l'autorise, contrairement au cycle et à la séquence, à être absolument indépendante des éléments diégétiques de chacun des ouvrages. Alors que le cycle et la séquence sont habituellement (mais pas systématiquement, dans le cas du cycle) formés par la récurrence de lieux ou de personnages communs aux romans qui les constituent, la série peut exister en ne reposant que sur la « clé de lecture » à laquelle chacune de ses réalisations renvoie. On conçoit aisément tout l'intérêt que peut représenter ce système archidispositif pour les romanciers édifiants, dont les œuvres se distinguent justement par leur sens axiologique, c'est-à-dire par l'interprétation que doivent en faire les lecteurs en termes de valeurs et de pratiques spirituelles. Ugo Dionne signale d'ailleurs l'existence de séries didactiques, notamment sous la plume de Baculard d'Arnaud : « le paradigme sériel, chez Arnaud, est d'abord fourni par cette velléité morale³¹ ». C'est une pareille velléité que nous retrouverons comme principe sériel dans nos romans.

La séquence édifiante n'apparaît qu'à une reprise, chez Philippe d'Angoumois, où elle se limite d'ailleurs à trois romans : *Les triomphes de l'amour de Dieu en la conversion d'Hermogène*³² (1625), *Les royales et divines amours*³³ (1631) et *Le noviciat d'Hermogène*³⁴ (1633). Le premier opus de la séquence a pour objet la conversion du héros Hermogène, relatée sur près de 1 300 pages dans lesquelles il est l'objet d'affrontements entre Junon (la vanité) et Athéna (l'amour de Dieu). Le deuxième opus relate ses premiers pas dans la vie spirituelle et sa décision de quitter le monde. Le troisième roman s'ouvre sur un chapitre relatant la vie d'Hermogène converti dans le monde et sa décision d'entrer en religion pour assurer son salut, avant de se concentrer sur son noviciat et sa profession de foi (qui occupent les 107 chapitres suivants). La séquence d'Hermogène retrace ainsi le parcours spirituel d'un

³¹ *Ibid.*, p.63.

³² Philippe d'Angoumois, *Les triomphes de l'amour de Dieu en la conversion d'Hermogène*, Paris, N. Buon, 1625.

³³ Philippe d'Angoumois, *Les royales et divines amours*, Paris, S. Cramoisy, 1631.

³⁴ Philippe d'Angoumois, *Le noviciat d'Hermogène*, Paris, Pierre Chevalier, 1633.

personnage, depuis sa vie mondaine jusqu'à son accession à la vie religieuse, en le divisant en trois étapes, la conversion, la retraite et la profession de foi. L'utilisation de la séquence permet de mettre en valeur ces étapes, en dédiant un livre à chacune d'entre elles, et de les mettre en relation dans l'ensemble archidispositif. Notons cependant que chaque volet de la séquence conserve une forte autonomie : les détails du noviciat peuvent se lire indépendamment du récit de conversion sans égarer le lecteur. Le résumé des *Triumphes de l'amour de Dieu* et des *Royales et divines amours* est expédié en quelques lignes au début de l'ouvrage et *Le noviciat d'Hermogène* n'y fera plus référence par la suite. Le lien séquentiel apparaît somme toute assez lâche.

Nous retrouvons deux séries dans notre corpus, sous la plume d'auteurs différents : Jean-Pierre Camus et Claude François Lambert. Un simple survol des différents titres des romans édifiants de Jean-Pierre Camus suffit pour constater l'étroite parenté qui les unit. *Élise ou l'innocence coupable* (1621); *Parthénice, ou peinture d'une invincible chasteté* (1621); *La pieuse Julie, histoire parisienne* (1625); *Eugène, histoire grenadine offrant un spectacle de pitié et de piété* (1623); *Alcime, relation funeste où se découvre la main de Dieu sur les impies* (1625); *Agathonphile, ou les martyrs siciliens* (1621): le parallélisme des titres des romans de Camus est frappant et indique à lui seul, à défaut d'une série, à tout le moins un projet défini. Chaque titre est non seulement mixte, pour reprendre la qualification avancée précédemment, mais est également éponyme. De plus, la description éponymique des romans s'accompagne d'une thématique chrétienne : martyr, justice divine, chasteté, piété, innocence. Les titres fonctionnent donc comme des invitations à lire chacun des romans sous l'angle de leur signification religieuse. Ce qui permet de parler d'une véritable série est cependant la définition que fournit Camus du cadre programmatique dans lequel s'intègrent ses œuvres, dans l'« Éloge des histoires dévotes » publié à la suite d'*Agathonphile*. Ce texte a été étudié par de nombreux chercheurs, puisqu'il contient l'essentiel de la poétique de Camus. Il y définit notamment la morale qui conduit son entreprise romanesque :

Oui, mon lecteur, voici une maxime générale, et indubitable, tout le fondement du Bien, ou du Mal, qui est au monde, provient du Bien ou du mal aimer; toute la Loi,

et tous les Prophètes ne prêchent que la bonne Amour, tout ce qui est au monde, corrompu de malignité, ne vise qu'à la mauvaise Amour³⁵.

L'opposition de la « bonne amour » et de la « mauvaise amour » recouvre celle des romans mondains, qui excitent l'amour des créatures, et celle des romans édifiants, qui suscitent l'amour de Dieu. Cette maxime est ainsi le fondement de la pratique romanesque de Camus, comme l'ont remarqué Sylvie Robic-de-Baecque et Max Vernet³⁶. En plus de justifier moralement l'écriture d'« histoires dévotes » (pour utiliser le vocabulaire de Camus), son éloge trace également le plan de l'archidispositif sériel qui structure sa production romanesque. Ses justifications d'*Agathonphile* s'appuient sur l'accueil de *La mémoire de Darie*, publié deux ans auparavant : « le favorable accueil que ce petit livret a reçu, et l'édification qu'il a causée en quelques âmes outre mon espérance, me servit de collyre pour ouvrir mes yeux vers les utilités qui pourraient sortir de cette façon d'écrire³⁷ ». *Agathonphile*, inspiré par le succès de *Darie*, devient ensuite la réalisation programmatique de la série, puisqu'il est appelé à servir de guide pour les œuvres suivantes, à « montrer ce chemin et rompre cette glace³⁸ ». Si *Darie* est le premier roman de la série édifiante de Camus, c'est *Agathonphile* qui fonde véritablement l'archidispositif en fournissant la clé de lecture de l'ensemble à venir, soit le combat de l'amour de Dieu et de l'amour du monde.

L'importance de cette fondation programmatique est observable dans les œuvres qui continuent la série en reprenant explicitement le thème du conflit entre amour de Dieu et amour du monde. Ainsi l'adresse au lecteur de *Daphnide, ou l'intégrité victorieuse*, publié en 1625, met-elle de l'avant ce thème qui unit les opus de Camus :

Que cette histoire parle d'Amour tant qu'il vous plaira, au moins aboutit-elle au triomphe et à la gloire de la Chasteté. Ceux qui la blâmeront pour être amoureuse, témoigneront en même temps leur mauvais courage envers cette vertu qui ne peut être assez louée, et dont l'exercice porte le nom d'honneur³⁹.

³⁵ Jean-Pierre Camus, *Agathonphile*, op. cit., p.892.

³⁶ Voir Sylvie Robic-de-Baecque, *Le salut par l'excès*, op. cit., p. 65 et Max Vernet, *Jean-Pierre-Camus: théorie de la contre-littérature*, op. cit., p.13.

³⁷ Jean-Pierre Camus, *Agathonphile*, op. cit., p.849.

³⁸ *Ibid.*, p.935.

³⁹ Jean-Pierre Camus, *Daphnide, ou l'intégrité victorieuse*, Lyon, Antoine Chard, 1625, s.n.

Cette vertu dont parle Camus est de toute évidence la chasteté de l'héroïne, réalisation ponctuelle de la « bonne amour » que promeut l'auteur dans son programme édifiant. Il affirme ainsi la continuité sérielle de son œuvre, en mettant en relation ses différents opus. L'épître à la duchesse d'Elboeuf qui ouvre *Daphnide* ne fait pas autre chose : « l'un des plus profonds écrivains de notre âge [...] m'avertit ces jours passés, qu'entre les livres qui vous servent d'entretien et de divertissement, mes histoires pieuses étaient assez bien reçues, et que parmi les autres celles de l'invincible chasteté de Parthénice vous était en recommandation particulière⁴⁰ ». Non seulement Camus considère-t-il lui-même ses « histoires pieuses » comme un tout, il indique également des rapprochements plus étroits entre certains de ses romans, dans ce cas-ci *Daphnide, ou l'intégrité victorieuse* et *Parthénice, ou peinture d'une invincible chasteté*. Ces deux romans forment en quelque sorte une sous-série, un diptyque de la chasteté, qui doit être abordée avec une clé de lecture plus précise encore que le tout-venant sériel. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un cas unique. *Damaris, ou l'implacable marâtre* (1627) et *Aloph, ou le parâtre malheureux* (1626) obéissent à la même logique sérielle :

Après *La Marâtre implacable* il ne sera pas mal à propos (mon lecteur, mon ami) que je fasse suivre ce *Parâtre malheureux*. Ce sont deux traités qui de divers côtés arrivent à même but, et font voir que ceux qui ont des desseins malicieux sur la vie, le bien ou la réputation d'autrui, ont toujours des succès malheureux⁴¹.

L'archidispositif de Camus est ainsi une série qui se décline sur deux niveaux : toutes les œuvres sont des illustrations du conflit entre l'amour de Dieu et l'amour du monde, mais certaines forment entre elles des sous-ensembles visant à illustrer une facette précise de ce conflit.

Outre le programme thématique large qui structure la série, Camus définit également un programme rhétorique dans *Diotrephe, histoire valentine* (1626) : « comme dans un miroir on voit ce qu'il faut pratiquer, et ce qu'il faut fuir [...] C'est ce que je fais en ces narrations singulières que je donne au public⁴² ». Plus large que le programme thématique, car relevant

⁴⁰ *Ibid.*, s.n.

⁴¹ Jean-Pierre Camus, *Aloph, op. cit.*, s.n. Camus place ainsi *Aloph* comme postérieur à *Damaris*, malgré que les dates de publication relevées par Jean Descrains indiquent le contraire. Sans doute Camus a-t-il rédigé en premier *Damaris*, mais qu'*Aloph* s'est vu publié plus rapidement. Une autre hypothèse serait simplement que l'édition originale de *Damaris* a été perdue et que ne nous reste que des éditions postérieures à 1626.

⁴² Jean-Pierre Camus, *Diotrephe, histoire valentine*, Lyon, Antoine Chard, 1626, p.8.

de la visée édifiante plutôt que de la réalisation romanesque de cette visée, le programme rhétorique se réalise moins dans la narration que dans l'appareil préfaciel. Tous les romans de Camus réservent au lecteur des « instructions » sur la lecture de l'ouvrage, qui indiquent clairement comment on doit regarder dans le miroir camusien. C'est donc en dernière instance par le discours d'accompagnement des romans que se réalise pleinement la série, puisque c'est lui qui définit « ce qu'il faut pratiquer, et ce qu'il faut fuir ». La série est en ce sens moins romanesque qu'édifiante; elle est moins un produit de la diégèse que de la volonté et de l'autorité de l'écrivain qui encadre les récits et impose au lecteur sa clé de lecture.

L'archidispositif sériel de Camus est structuré par un paratexte particulièrement développé, ce qui lui confère un caractère unique. Il n'est cependant pas le seul à affirmer la sérialité de son œuvre dans des préfaces et postfaces qui accompagnent les romans. Plus d'un siècle plus tard, Claude François Lambert a lui aussi recours à ce procédé pour renforcer l'unité de sa propre série romanesque, composée de trois ouvrages: les *Mémoires et aventures d'une dame de qualité qui s'est retirée du monde* (1739), *La nouvelle Marianne* (1740) et *Le nouveau Télémaque* (1744). Il ne s'agit pas de toute la production romanesque de Lambert, qui signe également *La vertueuse Sicilienne* (1742) et le *Nouveau Protée, ou le moine aventurier* (1740). Les trois premiers romans mentionnés forment néanmoins un ensemble déjà bien défini par les titres, qui démarquent ceux d'ouvrages bien connus du public, et encore constitutifs pour nous d'une certaine essence du romanesque « dix-huitième ». Par ailleurs, si les deux premiers romans ne comportent aucune mention du nom de l'auteur, *Le nouveau Télémaque* affiche la mention « par l'auteur des Mémoires d'une dame de qualité », regroupant ainsi les deux œuvres sous une même figure auctoriale.

C'est donc une série de réécritures que Lambert présente au public, réécritures qui s'effectuent selon un programme moral. Celui-ci est explicité dans les préfaces de chacune des œuvres, qui toutes en reprennent l'idée fondamentale : présenter un roman où religion et honnêteté sont intimement liées. La narratrice des *Mémoires et aventures d'une dame de qualité*, première réalisation de la série, affirme vouloir offrir « des exemples d'une vertu aimable [...] Les leçons, que nous [donnerons aux lecteurs], leur apprendront à savoir accorder

les devoirs de l'honnête homme avec ceux du chrétien⁴³ ». Nous trouvons un vocabulaire presque identique dans *La nouvelle Marianne* : « Le bon sens, la Religion et l'honneur [inspiraient les réflexions que je présente au public]; et si elles ont pu, lorsque je les faisais, me tenir éloignées des écueils qui me menaçaient, peut-être seront-elles de quelque utilité aux jeunes personnes de mon sexe qui liront ces mémoires⁴⁴ ». La baronne de *** ajoute le bon sens à l'honneur et à la religion; le narrateur du *Nouveau Télémaque*, dernier opus de la série, s'en tient quant à lui à l'expression minimale du programme : « l'honneur et la religion doivent être inséparables⁴⁵ ». Comme dans le cas de Camus, le principe programmatique de la série n'exprime rien de moins que le projet édifiant lui-même. Chez l'évêque de Belley, le conflit entre l'amour de Dieu et l'amour du monde est la transposition théologique du conflit littéraire entre les « histoires pieuses » et les romans mondains. Chez Lambert, le mariage de la vertu mondaine de l'honnêteté (ou de l'honneur) et de la vertu religieuse de la dévotion trouve sa réalisation dans la forme même adoptée pour le promouvoir, soit l'alliance de romans au large succès et d'une morale édifiante. Loin d'être un accident ou une simple stratégie éditoriale, l'archidispositif sériel est le moyen par lequel les deux auteurs expriment le fondement de leur poétique romanesque.

L'archidispositif qui structure l'œuvre de Marin est différent de ceux que nous venons de voir, car son programme, au lieu de présenter une poétique du roman édifiant comme le font Lambert et Camus, est essentiellement thématique. Ce sont encore ici les titres qui signalent d'abord la présence de l'archidispositif : *Adélaïde de Witsbury, ou la pieuse pensionnaire* (1743); *La marquise de Los Valientes, ou la dame chrétienne* (1745); *Agnez de Saint Amour, ou La Fervente novice* (1750); *Virginie, ou la vierge chrétienne* (1752); *La Farfalla ou la comédienne convertie* (1762); *Angélique, ou la religieuse selon le cœur de Dieu* (1766); *Théodule ou l'enfant de bénédiction* (1770). Il s'agit tous de titres éponymes en deux parties, qui présentent le héros (mais surtout l'héroïne) du roman, et le qualifie selon sa condition dans le monde. Chaque opus est un portrait idéalisé d'une vie chrétienne qui a valeur d'exemple, ce que ne manque pas de souligner Marin dans les préfaces qui accompagnent les ouvrages. Il présente ces romans comme des mises en fiction des principes de dévotion et des

⁴³ Claude François Lambert, *Mémoires et aventures d'une dame de qualité*, op. cit., s.n.

⁴⁴ Claude François Lambert, *La nouvelle Marianne*, op. cit., p.6.

⁴⁵ Claude François Lambert, *Le nouveau Télémaque*, op. cit., s.n.

règles de conduite qui permettent de mener une vie pieuse : « On doit donc regarder *La vie d'Adélaïde de Witsbury* comme l'assemblage de ces préceptes [qui guident les pensionnaires] mis en exécution⁴⁶ ». Même chose chez *Théodule* : « le modèle que nous donnons ici, est fondé sur la demande qu'on fait aux enfants, pourquoi Dieu les a créés et mis au monde ? C'est, répondent-ils, pour l'aimer et le servir. Ainsi nous ne leur proposons que cette fin, et la conduite qu'ils doivent garder pour y parvenir⁴⁷ ». Virginie est elle aussi qualifiée de « modèle [...] aux vierges chrétiennes » : « Nous avons donc cru les servir utilement en leur présentant un modèle qui leur tint lieu de règle; modèle où elles verront les exercices de piété qu'elle peuvent pratiquer⁴⁸ ». Dernier exemple, *la marquise de Los Valientes* : « c'est ici un modèle que nous proposons aux dames du monde qui désirent se sanctifier⁴⁹ ». L'homogénéité des descriptions préfacielles est frappante et permet aisément de définir le programme sériel à l'œuvre : chaque roman propose un modèle de vertu religieuse applicable à une condition sociale définie. Cependant, ne considérer les romans de Marin que sous l'angle de la série ne permet pas de rendre compte de toute la portée de son œuvre, qui peut également être conçue comme un cycle. Rappelons que la différence entre le cycle et la série tient au fait que, dans cette dernière, chaque opus réalise pleinement le programme archidispositif. Au contraire, dans le cycle, ce n'est qu'en envisageant conjointement tous les opus que le sens plein de l'archidispositif peut être atteint. Dans le cas de Marin, nous avons moins affaire à une série de romans mettant chacun en scène un modèle de vie vertueuse, qu'à un ensemble organique proposant une vision complète de la société féminine convertie à la vie dévote. Les modèles que propose Marin ne sont pas choisis au hasard. En dépeignant tour à tour l'enfant dévot (*Théodule* présente deux modèles : un petit garçon et une petite fille), la jeune pensionnaire, la religieuse, la célibataire pieuse, la dame chrétienne et la débauchée convertie (représentée par une comédienne, figure doxique de la pécheresse), il ne laisse dans l'ombre aucune condition féminine de son époque. Davantage que des tableaux indépendants de vertus particulières, l'œuvre de Marin apparaît comme une vaste fresque relatant la conversion généralisée du monde, afin que, à l'image de la conversion générale que relate *La marquise de Los Valientes*,

⁴⁶ Michel-Ange Marin, *Adélaïde*, op. cit., p.11.

⁴⁷ Michel-Ange Marin, *Théodule, ou l'enfant de bénédiction. Modèle pour la jeunesse*, Avignon, J.-J. Niel, 1770, p.v.

⁴⁸ Michel-Ange Marin, *Virginie*, op. cit., p.v.

⁴⁹ Michel-Ange Marin, *La marquise de Los Valientes*, op. cit., p.v.

« la plus grande partie des dames de la cour et de la ville, se [range] du côté de la piété⁵⁰ ». Si l'archidispositif de Marin n'a pas la portée poétique des séries de Camus et de Lambert, il a en revanche l'intérêt de proposer un programme dont l'ambition n'est rien de moins que la christianisation définitive de toutes les femmes, quelle que soit leur âge ou leur condition.

Diviser pour mieux édifier

L'archidispositif, en tant que système d'organisation des différents opus qui le composent, joue un rôle de premier plan dans l'exposition et la réalisation des visées édifiantes de certains auteurs. Plus qu'un simple phénomène éditorial, voire une manœuvre mercantile, il véhicule des effets de sens qui guident la lecture des romans et contribue à leur vocation édifiante. Il en est de même du dispositif des œuvres, c'est-à-dire du système de division interne des romans, qui structure la matière narrative et l'informe de l'intérieur. Contrairement à l'époque moderne, témoin de la domination du chapitre dans presque toutes les formes de la prose, l'Âge classique offre à l'auteur une variété de modèles ou de possibles. Livres, tomes, parties et chapitres se côtoient au sein de la production romanesque, quand ce n'est pas à l'intérieur du même roman. Certains auteurs prennent quant à eux le parti d'évacuer toute forme de segmentation en optant pour un texte complètement filé, qui s'enchaîne sans rupture du début à la fin. Toujours, ces choix créent des effets de sens et de lecture, qui nous invitent à les considérer afin de mieux saisir les œuvres. Cela est d'autant plus vrai, dans le cas qui nous occupe, que les romans édifiants présentent un contenu double, narratif et apologétique; la question du système dispositif à adopter se pose donc d'une manière vive pour les auteurs de textes qui relèvent à la fois du roman et du livre pieux. En effet, le choix du type de segmentation a un impact sur l'organisation des matières narrative et édifiante ainsi que sur la désignation générique des ouvrages. Les livres de piété et les romans sont gouvernés par des systèmes dispositifs différents, privilégiant la division dans le premier cas et la continuité dans le second⁵¹. Le choix du système dispositif tend par conséquent à tirer le roman édifiant soit

⁵⁰ *Ibid.*, vol. 2, p.12.

⁵¹ Même la disposition du roman en chapitres, qui multiplie les segmentations du texte, n'approche pas des divisions qui séparent les différentes parties du livre de piété. L'*Introduction à la vie dévote*, par exemple, compte cinq parties, dont chacune compte entre quinze et quarante et une sous-parties.

du côté religieux, soit du côté romanesque. Nous verrons donc comment les auteurs mobilisent les effets de sens créés par les différents systèmes dispositifs pour mettre en valeur certaines facettes de leurs œuvres. Le dispositif est souvent accompagné d'un paratexte (titres de chapitres, table des matières, table des chapitres, résumés, etc.) qui retiendra également notre attention, puisque nous le considérons comme partie intégrante du système dispositif qu'il accompagne. Nous étudierons dans la suite de ce chapitre la variété des systèmes dispositifs utilisés dans les romans édifiants, afin d'en analyser les principales tendances et le rôle qu'ils y jouent.

La forme la plus simple du dispositif, c'est de ne pas en utiliser du tout. Le texte filé, dispositif négatif, n'en est pas moins un des plus fréquents dans le roman classique. Cela tient en partie à ce que le texte filé est la transposition dispositive des idéaux de lisibilité et de linéarité, « véritable valeur classique⁵² ». De plus, le roman filé s'oppose ouvertement au roman baroque, marqué par de nombreuses divisions internes. Sa linéarité devient ainsi un signal de sa non-littéarité⁵³ : en opposant « à la structure complexe et aux multiples niveaux que proposait le roman baroque⁵⁴ » un « bloc de texte monolithique⁵⁵ », le roman filé prend ses distances vis-à-vis du romanesque pour éviter d'être perçu comme fiction et se rapprocher de l'histoire. La stratégie qui préside à l'utilisation du texte filé peut se résumer à une tentative pour s'éloigner de la fiction afin de se présenter comme discours de vérité⁵⁶. Or, nous avons vu à maintes reprises, et particulièrement au chapitre II, que le roman édifiant prétend justement échapper au monde de la fiction en présentant une vérité morale. On pourrait donc s'attendre à ce qu'il fasse un grand usage du dispositif filé, justement associé à la vérité. Or, les textes complètement filés sont relativement rares dans notre corpus. *Floriane* de Fouet (1601); *L'exil de la volupté*, de Ranquet (1611); *Les illustres malheureux* (anonyme, 1644) ; la *Relation du voyage mystérieux de l'île de la vertu* (anonyme, 1684); *Relation historique et morale du voyage du prince de Montberaud dans l'île de Naudely* (1704), de Pierre de Lesconvel; et *L'adepte moderne* (1777), de Mme Leprince de Beaumont sont les seuls romans édifiants à opter pour ce mode dispositif. Même en ajoutant les romans « semi-filés », ne

⁵² Ugo Dionne, *La voie aux chapitres*, op. cit., p.277.

⁵³ *Ibid.*, p.278.

⁵⁴ *Ibid.*, 282

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Ibid.*, p.279.

présentant qu'une segmentation en tomes rendue nécessaire par leur étendue (c'est le cas de *La nouvelle Clarice* (1767, 2 tomes) de Mme Leprince de Beaumont, et du *Nouveau Télémaque* (1744, 3 tomes) de Lambert) nous n'arrivons toujours qu'à huit romans sur 76. Notons également que de ces huit romans, deux seulement sont écrits dans la période 1660-1750, justement celle où « la supériorité numérique des romans continus est à peu près constante⁵⁷ ». Les romanciers édifiants évitent donc le dispositif filé, en particulier dans sa période de popularité. *Uranie* (1716, qui compte un découpage en trois parties); *Arsène* (1690, quatre parties); *Le triomphe de la vérité* (1748, deux parties); *La vertueuse Sicilienne* (1742, deux parties) et *Le siècle*, (1736, deux parties) ne sont que quelques exemples de romans édifiants écrits pendant l'âge d'or du dispositif filé et qui optent pour une forme traditionnelle de division interne (la partie). D'autres romans édifiants adoptent la division en livres : c'est le cas de plusieurs des romans de Jean-Pierre Camus, de *Philoctète*, de *Néoptolème* et des *Voyages de Cyrus*⁵⁸. Faut-il voir dans ces choix dispositifs une tentative pour se démarquer des romans à la mode? Rien n'est moins sûr. Les trois derniers romans cités, par exemple, se rapprochent, par leur composition, leur style et les thématiques abordées, du roman fénelonien, roman à la mode s'il en fut un⁵⁹. Les influences du roman contemporain sont perceptibles dans les autres romans divisés : *La vertueuse Sicilienne* et *Le siècle* se présentent comme des mémoires, *Arsène* et *Uranie* regorgent de situations topiques⁶⁰. La prédilection pour une disposition découpant le texte doit donc s'expliquer par d'autres raisons que le désir de se distinguer.

Le choix, grandement majoritaire dans notre corpus, d'opter pour la division plutôt que pour la forme filée s'explique moins par une tentative de prise de distance face au roman contemporain que par la visée didactique des romans édifiants.

⁵⁷ *Ibid.*, p.282.

⁵⁸ Ces exemples de romans divisés en livres ou en parties ne forment qu'un échantillon parmi tous les romans édifiants adoptant une de ces deux formes de dispositif.

⁵⁹ On pourrait avancer que *Télémaque* reprend et « classicise » le roman baroque –roman démodé–, ce qui n'est pas faux. Mais, justement, la transposition de certains thèmes et *topoi* du roman baroque dans l'esthétique classique le détache, aux yeux des lecteurs, de ses honteuses influences baroques, ce qui explique sans doute en partie son succès.

⁶⁰ Leur schéma narratif respectif, soit la retraite hors du monde suite à une série de mésaventures à la cour et les assauts auxquels une jeune femme vertueuse doit résister sont en eux-mêmes extrêmement romanesques.

Les parties pourront enfin révéler les étapes d'un récit, les stades successifs de la carrière ou du parcours d'un personnage. Ce découpage structurel de la narration, qui explicite ce qu'une lecture attentive dégagerait sans doute de toute manière, sera parfois investi par des projets ouvertement didactiques⁶¹.

Ce commentaire d'Ugo Dionne, qui s'appuie entre autres sur l'étude des romans de Michel-Ange Marin, s'applique aussi bien à la partie qu'au livre. Il souligne d'ailleurs lui-même l'« indistinction⁶² » entre livre et partie, sur les plans fonctionnel et catégoriel. Nous avons vu au chapitre III comment la tripartition d'*Uranie* révèle les étapes narratives qui la mèneront au couvent, tout en réitérant le cycle bonheur perdu-épreuves-bonheur retrouvé qui structure l'œuvre. Dans *Le triomphe de la vérité*, la première partie correspond à l'éducation du héros narrateur et à sa découverte de la vérité de la révélation catholique, tandis que la deuxième raconte ses rencontres dans le monde avec des individus refusant le catholicisme, puis leur conversion grâce aux discours du héros. Dans *Le siècle*, la division en deux parties correspond également aux deux grandes unités narratives du récit : dans la première, le comte de *** raconte à Menkolph son histoire, et comment celle-ci l'a déterminé à se retirer de la société; la deuxième partie narre quant à elle la vie des deux ermites et leur retour dans le monde. Fait à noter, la pagination de l'œuvre manifeste cette bi-partition en recommençant au début de la deuxième partie. Nous observons un fonctionnement similaire dans les œuvres divisées en livres. Chaque livre de *Philoctète* relate une étape de son voyage et fournit l'occasion d'un discours sur un vice ou une vertu observé chez les monarques des royaumes traversés. Le contenu didactique y est d'ailleurs explicité par la présence en ouverture de chaque chapitre d'un volumineux « argument », résumant la matière narrative et expliquant au lecteur les clés de lecture du livre qu'il va lire. Par exemple, la première phrase de l'argument du second livre nous apprend que « Philoctète traverse le pays de Busiris et arrive dans les États d'Osis prince livré à l'avarice⁶³ ». La suite de l'argument annonce les « réflexions sur l'avarice de ce Prince et sur la conduite du principal juge de la ville », le charme que Philoctète trouve à ce pays et les discours de son guide Adraste, qui « lui fait sentir les écueils de ces deux passions [la volupté et la gourmandise] ». Finalement, on promet au lecteur des « discours religieux d'Adraste » qui touchent le roi Misis, au point où celui-ci « prend la résolution d'embrasser le

⁶¹ Ugo Dionne, *La voie aux chapitres*, op. cit., p.294.

⁶² *Ibid.*, p.289.

⁶³ Ansart, *Philoctète*, op. cit., p.99.

christianisme ». Le livre est ainsi une façon de segmenter à la fois la matière narrative et religieuse et de la rendre évidente à l'aide d'un paratexte dispositif qui résume au lecteur les principaux discours et événements qu'il trouvera dans les pages à venir. Le paratexte dispositif joue ainsi un double rôle : il transmet au lecteur la clé de lecture du livre qu'il s'apprête à lire et permet, par la suite, un repérage de la matière pour le lecteur intéressé à une relecture tabulaire.

Nous avons déjà exposé, au chapitre IV, la structure apologétique des aventures du héros des *Voyages de Cyrus*. Rappelons simplement que les différentes étapes de ses voyages amènent Cyrus à rencontrer des sages qui lui exposent leurs croyances au sujet du divin. À travers ces rencontres, isolées dans différents livres, Cyrus fait l'apprentissage des principes théologiques qui le prépareront à recevoir la révélation de la vérité du Dieu de la Bible, au livre 8. Si chaque étape de la démonstration apologétique a droit à son livre, tous les livres ne sont pas pour autant dédiés uniquement aux discours théologiques. Ainsi, le livre 5 se consacre aux différents arts à Athènes, tandis que le livre 7 a pour objet le commerce et le gouvernement militaire de Tyr. Le système dispositif des *Voyages de Cyrus* sert donc à diviser la matière narrative et le contenu didactique en différentes unités thématiques facilement assimilables. Mais le dispositif permet également à Ramsay de transformer son roman en une œuvre génériquement mixte, par l'ajout à la suite des *Voyages* d'un « Discours sur la mythologie », lui-même divisé en deux parties. L'auteur y explique sa vision des différentes mythologies antiques, dans un ton scientifique, afin de prouver que, dans leurs grands principes, elles préfigurent la religion chrétienne. Ce qui est à l'œuvre dans ce discours est double. Pris isolément, il s'agit d'une démonstration de la vérité de la révélation par une série de preuves historico-ethnographiques qui témoignent de l'existence transhistorique de l'eschatologie chrétienne et, par conséquent, de sa vérité. Mais l'insertion du discours à la suite des *Voyages* lui confère également une valeur herméneutique : il présente, de manière « scientifique », le raisonnement que le roman développe narrativement, assurant ainsi la bonne interprétation de l'œuvre.

Cette utilisation d'un système dispositif mixte qui introduit un discours proprement didactique visant à éclairer le roman et diriger son interprétation n'est pas un fait isolé. On retrouve un phénomène similaire dans plusieurs romans de Jean-Pierre Camus, dont

Agathonphile. Comme les *Voyages*, ce roman est divisé en livres, qui épousent sa structure. L'ouvrage de Camus ne présentant pas un programme apologétique aussi clair que celui de Ramsay, qui repose sur une série d'étapes démonstratives, les douze livres d'*Agathonphile* divisent l'ouvrage uniquement selon son parcours narratif, de l'emprisonnement des héros jusqu'à leur exécution. Ces douze livres romanesques sont toutefois suivis d'un « Éloge des histoires dévotes », dans lequel Camus explique et justifie sa pratique de romancier. Comme le fera Ramsay une centaine d'années plus tard, Camus joint à son roman un texte séparé du corps de l'œuvre par le système dispositif, mais qui lui est lié en se présentant comme un commentaire du roman. Comme le discours de Ramsay, l'« Éloge des histoires dévotes » est divisé en deux parties. Dans la première, Camus définit les principes moraux qui guident son travail de romancier et pose les bases du programme de l'archidispositif sériel qu'il développera durant toute sa carrière. La deuxième partie est quant à elle plus précisément consacrée à *Agathonphile*, dont il discute les choix de composition et les situations moins orthodoxes (par exemple les scènes amoureuses) afin de réitérer leur portée édifiante lorsque bien interprétées, c'est-à-dire interprétées selon sa volonté. La mixité générique de ce roman de Camus, rendue visible par le contraste des deux dispositifs (roman divisé en livres, puis éloge divisé en parties), n'est pas accidentelle. Elle est la conséquence directe de la visée édifiante d'*Agathonphile*, qui force l'œuvre à assumer une double identité : « J'écris deux choses à la fois, une histoire, et les préceptes de l'art de bien et saintement aimer⁶⁴ ». La dualité dispositive du roman répond à ce projet, en structurant deux parties distinctes, un roman et un exposé sur l'amour de Dieu. Insistons cependant sur les liaisons qui unissent ces deux parties formant un tout : l'« Éloge des histoires dévotes », en plus d'interpréter le roman, justifie la poétique romanesque qui fonde *Agathonphile*, tandis que ce dernier est une illustration des théories de Camus sur la manière dont l'amour de Dieu doit être opposé à l'amour du monde, jusque dans la production littéraire. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que la volumineuse « table des matières » (c'est-à-dire l'index) de la fin de l'ouvrage recense indistinctement les thèmes abordés dans le roman et dans l'« Éloge », sans préciser si les pages renvoient à l'une ou l'autre des parties de l'œuvre. Ainsi, l'entrée « Deucalie étant décédée, comme ses parents aimèrent Phylargyrippe » (qui renvoie à une histoire enchâssée

⁶⁴ Jean-Pierre Camus, *Agathonphile*, *op. cit.*, p.894.

racontée par Phylargirippe, l'un des héros du roman) côtoie tout naturellement la « Dévotion comme peinture » dans l'« Éloge des histoires dévotes », de la même manière que romanesque et édification se côtoient dans l'œuvre de Camus. De même, *Le noviciat d'Hermogène* de d'Angoumois compte 41 « méditations » qui closent chacune des deux parties de l'œuvre et fournissent au lecteur un recueil de prières et de préparations à l'oraison. Michel-Ange Marin ajoute également à la suite de certains de ses romans des textes qui tiennent davantage du livre de dévotion que de la fiction narrative. *Adélaïde de Witsbury* est complété d'un compte-rendu d'une retraite spirituelle, tandis que s'ajoutent à *Théodule* le « Détail des vertus de Théodule » en dix articles, suivi d'un traité de la « Manière de servir et de répondre à la messe ». Philippe-Louis Gérard insère quant à lui un essai intitulé *La théorie du bonheur, ou l'art de se rendre heureux mis à la portée de tous les hommes, faisant suite au comte de Valmont*, à partir de l'édition de 1805⁶⁵.

Quand le roman édifiant chapitre

Nous avons jusqu'à maintenant laissé de côté le dispositif chapitré, pour l'étudier séparément. Le chapitre, qui s'est imposé dès le Tournant des Lumières comme l'unité par excellence du roman, est encore à l'Âge classique génériquement ambivalent. Il se situe en effet aux deux pôles de l'opposition entre fiction et vérité, puisqu'il est l'unité dispositive de prédilection à la fois des romans les plus romanesques et des genres les plus didactiques :

Par opposition à la présentation filée, [la segmentation chapitrée] agit le plus souvent comme indice de fiction [dans le roman], et se voit donc empruntée par des "genres" ouvertement romanesques – comme le roman picaresque – ou manifestement irréels, comme les voyages utopiques, les contes philosophiques, ou les romans libertins. Mais le chapitre est aussi imposé à des textes aux prétentions documentaires, qui entendent relater, sans art, une expérience vécue [...]. C'est que la chapitration, si elle reste rare et dotée de ses valeurs propres à l'intérieur du système du roman, s'est parallèlement imposée comme la division conventionnelle du discours didactique ou scientifique⁶⁶.

⁶⁵ Voir Jacques Domenech, « La "Théorie du bonheur" de l'abbé Gérard, un catéchisme "rousseauiste" antiphilosophique et antirévolutionnaire », *SVEC*, n° 324, 1994, p.91-106.

⁶⁶ Ugo Dionne, *La voie aux chapitres*, op. cit., p.317.

À l'intérieur même du système du roman, l'utilisation du chapitre renvoie indistinctement à deux tonalités romanesques pourtant opposées. D'un côté, le chapitre est la forme de segmentation privilégiée par le roman proprement romanesque (roman picaresque, roman « asmodéen⁶⁷ », roman « mangoguléen⁶⁸ »); de l'autre, il est fortement utilisé par les romans à contenu didactique, que ce contenu soit philosophique (*Zadig*), scientifique (*Voyage du jeune Anacharsis*, de l'abbé Barthélémy⁶⁹), politique (romans utopiques) ou religieux (romans édifiants).

L'utilisation du dispositif chapitral dans le roman édifiant peut ainsi avoir deux significations, diamétralement opposées. S'agit-il de « s'identifier au roman⁷⁰ », comme le croit Ugo Dionne au sujet des romans de Marin, ou au contraire de rendre évident le discours édifiant et de présenter son architecture? Pour Camus, qui évite complètement la chapitration, la réponse à cette question est claire : « au lieu de faire un livre doctrinal et didascalique de cet art [de bien aimer], qui fût distingué par chapitres, j'ai pris pour t'amuser, et pour t'abuser utilement, le fil de l'histoire d'Agathon⁷¹ ». La forme filée qu'il prétend avoir choisie (alors que le roman est tout de même divisé en livres) relève du romanesque, puisqu'elle amuse le lecteur, et permet de l'abuser, c'est-à-dire de l'instruire à son insu. Au contraire, le chapitre est pour Camus, qui écrit ces lignes en 1621, la marque du traité. L'examen des romans édifiants de la première moitié du XVII^e siècle qui utilisent la chapitration confirme cette opinion. En effet, ces romans ont une très nette tendance au « livre doctrinal » qui se manifeste notamment dans les intitulés des chapitres. *Le noviciat d'Hermogène*, de Philippe d'Angoumois, en fournit un exemple extrême. Le sous-titre de ce roman de plus de mille pages définit exhaustivement le projet de l'auteur, qui cherche à présenter un ouvrage

Très utile pour les pères, maîtres et novices de tous les ordres qui sont en l'Église :
et fort accomodé à toutes sortes de religieux et religieuses; en outre, très-
nécessaire et agréable à lire aux personnes du monde, qui font profession de piété

⁶⁷ En référence au diable Asmodée du roman de Lesage, *Le diable boiteux*.

⁶⁸ En référence au personnage du sultan Mangogul des *Bijoux indiscrets* de Diderot.

⁶⁹ On aurait tort de voir dans ce roman un roman édifiant, ou même moral. Il s'appuie avant tout sur les découvertes archéologiques du XVIII^e siècle concernant la Grèce antique et cherche à les mettre en valeur. À ce sujet, voir Jérôme Brillaud, *Sombres lumières. Essai sur le retour à l'antique et la tragédie grecque au XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres. Études », 2010.

⁷⁰ Ugo Dionne, *La voie aux chapitres*, op. cit., p.356.

⁷¹ Jean-Pierre Camus, *Agathonphile*, p.894.

et de vertu, parce qu'ils y verront des enseignements de pratique, soit pour la mortification et l'oraison; soit pour la confession et communion : et le trouveront aussi rempli de plusieurs méditations très puissantes et pressantes pour se détacher des vanités du monde, et pour s'exciter à servir Dieu en leur chrétienne condition.

C'est de toute évidence le contenu religieux qui domine dans ce programme, comme dans les 109 chapitres et 41 méditations qui composent l'œuvre. Le romanesque s'y limite à la narration de pratiques de mortification, de messes, de lectures et des « combats et victoires » d'Hermogène contre le monde. Le contenu didactique, quant à lui, abonde, soit sous forme de dialogues dévots sur des sujets tels que les sept péchés mortels, la règle de saint François, l'attitude à avoir en oraison, la communion, etc.; soit sous forme d'instructions données par le père Isidore; soit plus simplement par les monologues intérieurs d'Hermogène. Quelque forme que puisse adopter le contenu religieux du roman, il prend le pas sur le contenu romanesque, comme cela apparaît dans la table des chapitres, dont presque tous arborent un intitulé renvoyant à leur contenu didactique. Les chapitres du *Noviciat d'Hermogène* servent essentiellement à organiser ce contenu en unités déterminées et à le rendre immédiatement visible et accessible. Leur utilisation manifeste clairement la préséance donnée au religieux sur le narratif dans une œuvre qui tend vers le traité de dévotion.

Jean-Marie de Vernon fait une utilisation similaire du chapitre dans son *Amazone chrétienne*, publié en 1678. Ce roman historique édifiant retrace, on s'en rappelle, la vie de Mme de Saint-Balmon, en particulier ses exploits guerriers et sa piété exemplaire. La disposition en chapitres permet à Vernon de séparer les deux dimensions de la vie de son héroïne et d'organiser la matière édifiante de son récit : les chapitres I à XXV traitent de sa dévotion, les chapitres XXVI et XXVII présentent au lecteur une « Préparation au récit de ses exploits guerriers », les chapitres XXVIII à LII se concentrent sur sa carrière militaire et les chapitres LIII à LVIII concluent le roman par un retour vers le religieux. La segmentation chapitrée est ainsi d'abord utilisée pour dépecer le texte en petites unités précisément définies, soit par des thèmes, soit par des événements : « Les règlements de sa dévotion » (chapitre XII), « De quelle manière elle a maintenu la dévotion de Notre-Dame de Benoîtevaux » (chapitre XVI), « Combat du mois de juillet 1637 » (chapitre XXXII), « L'estime que les principaux officiers des armées avaient pour Mme de Saint-Balmon » (chapitre LI), « Sa mort et son enterrement » (chapitre LV). La chapitration permet également de constituer des

ensembles plus importants au sein même du roman, puisqu'elle opère un découpage de la matière que l'on pourrait qualifier de disciplinaire : la religion d'un côté, l'art militaire de l'autre. Comme chez d'Angoumois, la disposition se place ici au service de la dimension didactique du roman.

L'exemple des romans de Vernon et d'Angoumois, qui utilisent les chapitres presque exclusivement comme des unités thématiques et didactiques, ne doit cependant pas faire conclure qu'il en est ainsi pour tous les romans édifiants du début du XVII^e siècle. *Le Lydéric* de Jean Dauxiron, publié en 1633, opte lui aussi pour la segmentation en chapitres, sans pour autant basculer vers le traité de manière aussi forte que *Le noviciat d'Hermogène*. Ce roman raconte l'enfance du prince Lydéric abandonné dans la forêt puis recueilli par un ermite (également prénommé Lydéric) et l'éducation qu'il reçoit (livre I), la récupération de son trône dont il a été spolié (livre II), puis son règne et sa mort (livre III). Nous avons analysé au chapitre V la place centrale que joue la providence dans le roman, autant dans les événements du récit que dans les discours qui l'accompagnent. Les chapitres II et III, « Erreur et impiété de ceux, qui ne reconnaissent pas la providence divine aux aventures d'un Prince » et « Que les erreurs des grands hommes, sont leurs meilleures fortunes », explicitent la conception de la providence véhiculée dans le roman. Dans l'optique qui nous intéresse ici, ils montrent un usage didactique du chapitre qui repose sur l'insertion dans la trame narrative de discours théologiques. Ce ne sont pas les seules unités purement discursives du roman : les chapitres « De l'amour et de ses remèdes » (chapitre V, livre II) et « Lois de Lydéric en son état forestier » (chapitre VI, livre III) sont également à ranger parmi les chapitres doctrinaux. Ainsi, des vingt-quatre chapitres que compte le roman, trois sont uniquement à caractère édifiant. La majorité des autres sont à caractère narratif, relatant l'« Éducation de Lydéric » (chapitre IV, livre I), les « Voyages de Lydéric » (chapitre III, livre II), le « Combat à Outrance de Lydéric et de Phinaërt » (chapitre VIII, livre III), l'« Investiture de Lydéric, en l'état de Forestier de Flandre » (chapitre I, livre III) et l'« Heureuse fin de Lydéric et de [sa femme] Rothilde » (chapitre VIII, livre III). Non seulement la table des chapitres fait-elle apparaître une cohabitation des chapitres didactiques et narratifs, elle montre également l'intégration à l'intérieur d'un même chapitre des pôles édifiant et romanesque. Ainsi le chapitre V du premier livre mêle-t-il des conseils de dévotion à un développement narratif.

Intitulé « Oratoire du bon vieillard Lydéric et ses divines extases, avec la révélation de ce qui touchait le jeune Lydéric », il traite d'abord des pratiques d'oraison exemplaires de l'ermite, avant de présenter un miracle avec l'apparition de la Vierge Marie. Celle-ci dévoile à l'anachorète les circonstances de la naissance du jeune Lydéric, que le vieillard transmettra à son protégé au chapitre suivant. Après cet épisode d'une importance capitale dans le déroulement du roman, puisqu'il entraînera le départ de Lydéric et son combat pour retrouver son trône, le chapitre opère un virage vers la théologie, par une discussion sur les différentes formes de prières en usage chez les Hébreux. Il entremêle ainsi étroitement narratif et religieux, fiction et vérité, traité et roman. Il n'est d'ailleurs pas le seul chapitre mixte, comme en témoignent les chapitres VI du premier livre (« Larmes et tendresses du jeune Lydéric, et quel signe c'est, que d'être tendre aux larmes, et comment il faut dompter cette passion ») et VI du deuxième livre (« Justes ressentiments de Lydéric, touchant les voleries de Phinaërt, et comment il faut dompter cette passion »). Contrairement à d'Angoumois, qui utilise le chapitre essentiellement comme une unité didactique, Dauxiron exploite sa polyvalence en proposant tantôt une segmentation didactique, tantôt une segmentation narrative, tantôt une segmentation mixte. En ce sens, on peut affirmer que ce romancier jésuite saisit de manière plus complète que Jean-Pierre Camus les subtilités chapitales. Contrairement à ce que l'évêque de Belley prétend, le chapitre n'est pas que la marque du traité doctrinal. À la fois signe de vérité et de fiction, la segmentation chapitrale n'est réductible à aucun de ces deux pôles, ce qui en fait un dispositif particulièrement adapté au roman édifiant.

Le chapitre peut apporter une dimension romanesque à un ouvrage doctrinal, tout autant qu'il peut structurer l'insertion d'un contenu édifiant dans un roman. Sans doute y a-t-il dans le choix du chapitre chez Macé et Marin une « fonction stratégique » :

Si l'on adopte un dispositif conventionnellement « romanesque », c'est bien pour s'identifier au roman; on espère ainsi assurer à ces édifiants ouvrages une portion plus importante de ce public romanesque – donc jeune et féminin – à qui on entend rappeler les véritables valeurs de la vie chrétienne⁷².

Cependant, le chapitre n'est pas qu'une arme de séduction d'un lectorat à la recherche de romanesque. D'abord, parce que les ouvrages de Macé et de Marin sont publiés durant la

⁷² Ugo Dionne, *La voie aux chapitres*, op. cit., p.356.

période 1660-1750, qu'Ugo Dionne considère comme dominée par les romans à dispositif filé⁷³. L'écrivain qui désirerait s'identifier au roman n'opterait-il pas dès lors pour la présentation la plus répandue dans la production romanesque, soit la forme continue ? Nous avons vu précédemment que les romans édifiants qui tentent de correspondre de près au modèle romanesque (par exemple ceux de Lambert et de Mme Leprince de Beaumont) optent en effet pour la forme filée. De plus, nous avons certaines réserves quant à l'idée même d'une « fonction stratégique », entendue comme fonction séductrice. Cette idée renvoie à un stratagème qui consisterait, pour le romancier édifiant, à produire des signes de romanesque afin de leurrer le lecteur innocent et de l'édifier à son insu. Cette conception du roman édifiant est partagée par Sylvie Robic-de-Baecque, qui voit dans la poétique romanesque de Jean-Pierre Camus un vaste « piège dévot⁷⁴ », métaphore dont le corollaire, du côté du lecteur, est un lecteur innocent, qui s'aventurerait dans l'œuvre de Camus (ou de Marin, ou de Macé) pensant y trouver un roman et se faisant capturer par les lacets de l'édification. Si ce modèle peut correspondre à la stratégie d'un Lambert, il ne convient pas pour décrire la relation entre le lecteur et des romans aussi ouvertement édifiants que ceux d'un Camus ou d'un Marin. Comme Robic-de-Baecque le souligne elle-même, « tout lecteur camusien est [...] un lecteur averti, au moins des plus larges intentions de l'auteur⁷⁵ » et qui, si nous retenons l'image du piège, cherche à s'y jeter plutôt qu'à l'éviter. Les titres et les préfaces de la plupart des romans édifiants établissent sans équivoque la double nature des œuvres. Elles insistent toutes, à des degrés divers, à la fois sur le caractère romanesque (ou historique, ou divertissant, ou amusant) et sur la dimension religieuse de l'œuvre. Cette dimension religieuse est aussi pleinement présente dans les titres des chapitres, dont la majorité, chez Marin ou chez Macé, fait référence à la thématique religieuse abordée dans le chapitre. Il nous semble difficile de soutenir que le chapitre sert à insister sur le caractère romanesque d'une œuvre lorsqu'il s'intitule « État de l'Église du temps de Mélanie » (premier chapitre du roman de Macé) ou « Nouveaux progrès de la Marquise de Los Valientes dans la piété » (chapitre II de celui de Marin).

Nous croyons que le chapitre, plutôt que d'assumer une « fonction stratégique » au service de la séduction du lecteur, sert le projet édifiant de façon beaucoup plus fondamentale.

⁷³ *Virginie* est publié en 1752, *La marquise de Los Valientes* en 1734.

⁷⁴ Sylvie Robic-de-Baecque, *Le salut par l'excès*, op. cit., p.119.

⁷⁵ *Ibid.*, p.128.

Il a une fonction constitutive dans le roman édifiant, puisque lui seul peut faire cohabiter dans le même espace textuel et sous le même libellé dispositif des morceaux aussi hétérogènes que le récit d'un voyage et un sermon sur les tentations du monde. La « fonction stratégique » du chapitre dans le roman édifiant consiste ainsi moins en ce qu'il donne à l'œuvre l'allure d'un roman, mais bien en ce qu'il est un système dispositif efficace autant sur le plan romanesque que sur le plan édifiant. Cette plasticité générique apparaît pleinement dans le roman de l'abbé Crillon, *Mémoires philosophiques du baron de **** (1777). Contrairement aux romans de Macé et de Marin, l'œuvre de Crillon dissimule effectivement sa dimension édifiante, qui n'est perceptible ni dans le titre du roman (lequel, au contraire, tend vers le roman philosophique), ni dans les intertitres chapitraux. Ces derniers sont non numérotés et uniquement thématiques, sans référence rhématique, c'est-à-dire que le titre ne fait mention que du contenu du chapitre, sans la mention « chapitre ». Ils adoptent une structure anaphorique par la répétition d'un article défini : « Le Dîner », « Les Saturnales », « Les Doutes », « Le vrai philosophe », etc. Deux chapitres seulement échappent à cette règle « Établissement de la philosophie moderne » et « Régime et institut de la société philosophique », qui forment les chapitres cinq et six. Si l'on y ajoute les chapitres « L'Humanité philosophique », « L'Origine des religions », « De l'Immortalité », « Le Théisme », « Le Bien et le Mal, physique et moral », « Le Règne du Christ » nous sommes en présence d'un roman édifiant dont seulement huit des vingt-cinq chapitres présentent un contenu qui, tel qu'il est présenté dans le titre, s'écarte du romanesque au profit du discursif, puisque ces chapitres relatent moins des événements ou des péripéties que des discussions à visée didactique sur la philosophie et la religion. Plus des deux-tiers des chapitres des *Mémoires philosophiques* se présentent donc comme spécifiquement romanesques, ce qui fait de ce roman un des romans édifiants les plus discrets au niveau paratextuel. Contrairement à des œuvres comme *Mélanie, ou la veuve charitable*, qui exhibent à la face du lecteur leur visée édifiante, le roman de l'abbé Crillon la dissimule. Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'il soit un des seuls romans de notre corpus à être illustré : les gravures qui l'ornent, et qui représentent des scènes du roman, manifestent la volonté de l'auteur de couler son œuvre dans le vaste corpus romanesque de l'époque. Christophe Martin souligne les liens qui unissent l'illustration et le roman au XVIII^e siècle : « le livre illustré connaît au dix-huitième siècle, et particulièrement après 1750, de très riches heures [...]. Le roman, genre en plein essor, profite naturellement de cet engouement général [...] grâce à la

présence fréquente de gravures dans le roman⁷⁶ ». Tout concorde donc pour présenter le roman de Crillon comme proprement romanesque, depuis la table des chapitres jusqu'aux illustrations, en passant par l'avertissement au lecteur, dont les premières lignes (« Ces mémoires ne sont point l'histoire de ma vie, mais celle de mon cœur et de ma raison⁷⁷ ») contrastent radicalement avec celles de la préface de *Virginie* (« Le modèle que nous présentons aux vierges chrétiennes est moins pour celles qui sont renfermées dans les monastères, que pour celles qui vivent dans la maison de leurs parents⁷⁸ »).

Et pourtant, même dans cette œuvre où tout pointe vers le romanesque, le chapitre n'est pas que romanesque : il est aussi utilisé pour structurer le contenu didactique. Nous avons indiqué la présence de chapitres discursifs dans le cœur de l'œuvre, mais la fonction didactique du chapitre est surtout mobilisée dans la dernière partie du premier tome. Le dernier chapitre romanesque, intitulé « La Lecture », présente le narrateur et ses amis qui trouvent dans une bibliothèque un ouvrage intitulé *L'esprit de nos Philosophes*, qui regroupe une série d'extraits d'ouvrages philosophiques réunis par thèmes, et dont ils décident de faire la lecture. Cette lecture est reproduite textuellement dans l'ouvrage, avec des commentaires, insérant ainsi dans le roman un traité sur la philosophie moderne, qui peut se lire indépendamment des *Mémoires*. *L'esprit de nos Philosophes* a même droit à sa propre table des matières, insérée à la suite de la table des matières du roman. Or, contrairement aux chapitres de celui-ci, les chapitres du traité arborent des titres à la fois rhématiques et thématiques : « Chap. I, Hymne à la philosophie », « Chap. III, L'Existence de Dieu », « Chap. VI, La morale », etc. Les seuls chapitres qui s'affichent comme tels sont donc les chapitres au contenu exclusivement discursif. Il semble donc que l'intitulé rhématique « chapitre » soit, du moins pour Crillon, avant tout une marque de sérieux « scientifique », bien plus qu'une marque de romanesque. S'il met de l'avant la qualification dispositive des unités de *L'esprit des Philosophes*, ce ne peut être que pour leur conférer une crédibilité intellectuelle qui pourrait leur faire défaut, du fait qu'ils sont insérés dans un ouvrage aussi frivole qu'un roman. La « fonction stratégique » du chapitre fonctionne donc ici bel et bien à l'inverse de ce qu'on a vu plus tôt : elle sert à

⁷⁶ Christophe Martin, *Dangereux supplements*, op. cit., p.3.

⁷⁷ Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, op. cit., p.1.

⁷⁸ Michel-Ange Marin, *Virginie*, op. cit., p.v.

marquer le caractère didactique d'une portion de l'œuvre, en opposition à l'autre portion, romanesque celle-là.

L'étude de la matérialité du roman édifiant nous fait saisir à partir d'un autre point de vue les relations, parfois conflictuelles, qu'il entretient avec le roman. Par les titres, la structure archidispositive et le système dispositif qu'il utilise, le roman édifiant se place comme faisant partie de la production romanesque, tout en s'en distanciant. Les titres qu'il utilise sont mixtes, tenant à la fois du roman et du traité ; ses archidispositifs privilégient le programme moral par rapport au programme narratif ; ses systèmes dispositifs sont le plus souvent complexes, dans le but d'assurer la coprésence du romanesque et de l'édifiant, mais aussi leur délimitation réciproque. Le chapitre, même s'il n'est pas le plus utilisé des systèmes dispositifs, se révèle emblématique de cet effort de conciliation. Unité dispositive relevant à la fois pleinement du narratif et pleinement du didactique et du scientifique, il est appelé à jouer le double rôle de structurer les deux composantes du roman édifiant. Irréductible à l'un ou l'autre de ces pôles, sa plasticité en fait la segmentation la mieux adaptée au roman édifiant, puisqu'il lui permet de conserver et de cultiver sa pieuse ambivalence.

Chapitre VII : L'ethos édifiant

La question de l'investissement religieux du roman ne saurait se comprendre pleinement sans celle, plus vaste, des interactions entre narration et rhétorique. Faire du roman en édifiant, ou édifier en faisant du roman, qu'est-ce en effet sinon mêler la rhétorique et la narration, faire œuvre de rhéteur en utilisant le récit et raconter en défendant une vision du monde? Adopter cette perspective, c'est poser la question : comment la narration édifiante contribue-t-elle aux fins rhétoriques des œuvres? Bien qu'elle ait pour objet les liens entre narration et rhétorique, il s'agit d'une question tout à fait différente de celle posée au chapitre II, qui était celle de la valeur cognitive de la fiction narrative et de la légitimité de son usage édifiant. Il ne s'agit pas maintenant de questionner les concepts poétiques et philosophiques grâce auxquels les auteurs de romans édifiants justifient leur pratique. Dans une optique alliant pragmatique, rhétorique, poétique et narratologie, nous souhaitons analyser comment les auteurs de notre corpus mobilisent les ressources spécifiques de la narration à des fins rhétoriques et, symétriquement, comment des preuves et procédés rhétoriques sont mis en récit par le truchement de la narration. Pour ce faire, nous devons nous appuyer sur des passerelles conceptuelles qui permettent de passer de la narration à la rhétorique et d'envisager les phénomènes textuels à la lumière de ces deux approches, sans pour autant sombrer dans le simple inventaire des procédés, risque qui guette toute étude de ce type. Même si le rapprochement entre narration et rhétorique a été souvent proposé, peu de pistes concrètes ont été suggérées pour l'étudier, que ce soit du côté des études de rhétorique ou de celui des travaux narratologiques.

De la rhétorique à la narration

Si l'on examine les études de rhétorique, on constate que leur conception de la dimension narrative se réduit à l'enchâssement, dans le discours persuasif, d'épisodes narratifs. On pense d'abord bien évidemment à l'*exemple*, dont nous avons déjà traité au chapitre II. Dans la tradition aristotélicienne, ce dernier n'est considéré que dans sa portée

logique (ou pseudo-logique); il est « l'induction de la rhétorique¹ », c'est-à-dire le raisonnement qui se fonde sur des cas connus pour démontrer une loi générale s'appliquant au cas spécifique traité par le rhéteur. Pour Aristote, l'exemple n'est donc pas défini par sa nature narrative, mais par sa fonction de démonstration d'un principe, lequel s'applique à la situation discutée. À l'Âge classique, l'exemple est plutôt conçu comme une forme de comparaison. Citant *La Rhétorique française* de Le Gras (1671), Kibédi-Varga souligne que « l'exemple regarde les actions et la comparaison des choses² », ajoutant que ces actions sont toujours les actions de quelqu'un, qu'il s'agit pour l'auditeur d'imiter : « l'exemple n'a de sens et ne fonctionne dans un discours que grâce à une comparaison, plus ou moins explicite, qui le relie à la situation traitée³ ». Ainsi, la valeur exemplaire du personnage d'Uranie repose sur la possibilité pour le lecteur de se comparer à elle pour former ses actions⁴ (ou ses non-actions, puisqu'il s'agit d'un personnage caractérisé par l'acceptation et la soumission à la providence divine⁵) sur son modèle. La dimension narrative de l'exemple est logiquement impliquée par le fait qu'il « regarde les actions », puisque relater ou décrire une action est toujours une forme de narration minimale. Cependant, cette dimension semble avoir été éludée par la presque totalité des chercheurs contemporains en rhétorique⁶. Christian Plantin⁷, Ruth Amossy⁸, Michel Meyer⁹ et Chaïm Perelman¹⁰, pour ne citer qu'eux, se concentrent exclusivement, dans la lignée d'Aristote, sur l'aspect logique de l'exemple. Seul Marc Angenot mentionne que l'exemple est « l'occasion du passage au narratif¹¹ », sans pour autant expliquer les

¹ Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour (livre I et II) et André Wartell (livre III), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003, p.24.

² Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris, Klincksieck, coll. « Série littérature », 2002, p.47.

³ *Id.*

⁴ Voir notre chapitre III.

⁵ Voir notre chapitre V.

⁶ Nous nous sommes concentré sur les travaux qui portent sur la rhétorique dans sa dimension argumentative, délaissant les recherches sur la rhétorique des tropes (comme celles du groupe μ ou de Gérard Genette) qui, parce qu'elles négligent la fonction de persuasion de la rhétorique, ne sont que d'une utilité très limitée pour notre propos.

⁷ Christian Plantin, *L'argumentation*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 2010 (7^e éd.); *Essais sur l'argumentation : introduction à l'étude linguistique de la parole argumentative*, Paris, Kimé, coll. « Argumentation, sciences du langage », 1990.

⁸ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours : discours politiques, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 2000.

⁹ Michel Meyer, *La rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2011.

¹⁰ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation, op. cit.*

¹¹ Marc Angenot, *Dialogues de sourds, op. cit.*, p.221.

implications rhétoriques de ce passage. L'exemple est ainsi, traditionnellement comme aujourd'hui, conçu comme un argument relevant du logos, inséré dans le discours persuasif dont il doit illustrer un principe. Il ne permet pas de penser les liens entre rhétorique et narration, car sa dimension narrative est négligée, subordonnée à son fonctionnement logique. Chez les auteurs cités, l'exemple n'a d'intérêt que parce qu'il présente un raisonnement par induction. Francis Mathieu arrive à la même conclusion en analysant la conception de l'exemple sous l'Ancien Régime : « les doctes de la période d'Ancien Régime présentent souvent l'exemple comme un *argument*¹² ». En tant que forme logique persuasive, l'exemple est toujours appréhendé dans une situation d'enchâssement discursif, comme partie d'un discours rhétorique l'encadrant, lui conférant son sens et sa portée persuasive. Même l'étude de F. Mathieu, qui voit dans l'exemple une figure paradigmatique de la poétique du roman d'Ancien Régime¹³, l'aborde moins comme une conception générale du narratif persuasif que comme un procédé ponctuellement utilisé pour transmettre un savoir moral : il s'agit toujours d'analyser « l'exemplarité *dans* un roman¹⁴ » et jamais le roman *comme* exemplarité¹⁵.

C'est en tant que sous-unité du discours que la *narration* est pensée, depuis les origines de la rhétorique¹⁶. Elle désigne en effet d'abord une partie du discours dans le plan rhétorique classique, qui comprend l'exorde, la narration, la confirmation et la péroraison. Elle est particulièrement présente dans les genres épédiclique et judiciaire, où elle vise à « mettre les

¹² Francis Mathieu, *L'art d'esthétiser le précepte : l'exemplarité rhétorique dans le roman d'Ancien Régime*, Tübingen, Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2012, p.16. Les définitions de l'exemple que cite F. Mathieu nous amènent plutôt à conclure que les doctes présentent *toujours* l'exemple comme un argument.

¹³ *Ibid.*, p.14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21, nos italiques.

¹⁵ Ainsi, F. Mathieu concentre ses analyses sur « l'exemple-récit » dans les romans, conçu comme sous-unité narrative. Ce type d'approche est largement utilisé dans les travaux sur la rhétorique dans le roman, qui ont tendance à se pencher sur des phénomènes argumentatifs dans le récit de fiction. Voir par exemple Marc Dominicy, « Le mauvais exemple et l' "art d'écrire entre les lignes" », dans Emmanuelle Danblon, Emmanuel de Jonge, Ekaterina Kissina et Loïc Nicolas (éds.), *Argumentation et narration*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Philosophie et société », 2008, p.115-128 et Ute Heidmann, « Narration et argumentation dans *Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre* de Perrault et *Cenerentola* de Buzzati », dans Emmanuelle Danblon, Emmanuel de Jonge, Ekaterina Kissina et Loïc Nicolas (éds.), *Argumentation et narration, op. cit.*, p.139-149.

¹⁶ C'est particulièrement vrai de *l'exemplum*. Voir Manuel Borrego-Pérez (textes réunis et présentés par), *L'exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVI^e-XX^e siècles)*. Actes du Colloque international et interdisciplinaire organisé par le Laboratoire littérature et histoire des pays de langues européennes à Besançon, les 10, 11, 12 mai 2001, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales littéraires », 2002.

faits en lumière¹⁷ ». Selon Olivier Reboul, elle est « l'exposé des faits concernant la cause, exposé en apparence objectif, et pourtant toujours orienté selon les besoins de l'accusation ou de la défense. Reste que, s'il n'est pas objectif, il doit le paraître. Et c'est dans la narration que le logos prend le pas sur l'*ethos* et le *pathos*¹⁸ ». Il s'agit donc d'exposer les événements et les faits qui feront l'objet de débats dans la confirmation, d'une manière à favoriser une position argumentative donnée. La narration est ainsi une étape dans une séquence persuasive dont le cœur est composé par la confirmation, où prend place l'argumentation en tant que telle. La définition que donne Olivier Reboul de la narration est symptomatique de cette tendance à réduire son implication dans l'entreprise de persuasion à un support argumentatif relevant avant tout du logos, du langage rationnel et clair. Or, c'est là méconnaître les ressources de la narration et réduire un acte discursif complexe en le restreignant à sa valeur référentielle (apparente ou réelle). Pourtant, Aristote recommande d'« introduire dans le récit tout ce qui attire l'attention sur le mérite de l'orateur¹⁹ ». La narration a donc partie liée avec l'*ethos*, les mœurs de l'orateur et l'image qu'il projette de lui-même dans son discours : « il faut que la narration ait un caractère moral; ce résultat sera atteint si nous savons ce qui exprime les mœurs. Une première condition est de montrer notre intention morale²⁰ ». Toujours selon Aristote, la narration mobilise aussi des preuves qui relèvent du *pathos*, puisqu'il faut « [emprunter] les termes de [la] narration à l'expression des passions²¹ ». Même si elle est toujours conçue comme une partie dépendante du reste du discours, elle n'est donc pas uniquement une matière qui sera travaillée par la confirmation, puisqu'elle permet aussi, par elle-même, de mobiliser les passions de l'auditoire et de construire la représentation de l'orateur. La narration est une partie dans laquelle l'*ethos* et le *pathos* se développent autant (sinon plus) que le logos.

Même si elle n'est pas cantonnée à la seule sphère du logos, la narration demeure chez Aristote un accessoire rhétorique, dont la nécessité dépend de la situation. Elle est moins un type de discours persuasif qu'un des nombreux ressorts de celui-ci; elle ne persuade pas, mais

¹⁷ Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature*, op. cit., p.71.

¹⁸ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1991, p.67.

¹⁹ Aristote, *Rhétorique*, op. cit., p.255.

²⁰ *Ibid.*, p.255.

²¹ *Ibid.*, p.256.

contribue à la persuasion. Cette conception des relations entre narration et persuasion est insatisfaisante pour nous, puisqu'elle repose sur une distinction claire entre la narration et le discours rhétorique et sur un rapport hiérarchique qui subordonne la narration à la rhétorique : le récit ne vaut que parce qu'il illustre un principe dont il s'agit de persuader l'auditoire. Or, cette situation ne correspond pas au fonctionnement du roman édifiant. En effet, ce dernier n'est pas conçu (du moins dans le cadre de cette étude) comme visant uniquement à soutenir une proposition générale dont il dépend, dans la mesure où il constitue lui-même la proposition et les arguments. En d'autres mots, il n'est pas une *partie* d'un discours rhétorique, il *est* le discours rhétorique en tant que tel.

Pour bien appréhender la relation entre narration et rhétorique dans le roman édifiant, on a donc besoin d'un cadre conceptuel où récit et persuasion sont conçus comme organiquement liés. Pour trouver une telle conception, nous devons plutôt nous tourner vers les études narratologiques qui se penchent sur la dimension rhétorique de la narration. *The rhetoric of fiction* de Wayne Booth, publié en 1961, s'impose sur ce plan. Selon Booth, la rhétoricité est intrinsèque à toute forme de narration, et se manifeste dans les procédés par lesquels l'auteur tente d'imposer au lecteur la validité et la vraisemblance du monde fictionnel qu'il lui présente. Pour lui, la fiction doit être vue avant tout comme un acte de communication entre l'auteur et le lecteur : « My subject is the art of non-didactic fiction, viewed as the art of communicating with readers – the rhetorical resources available to the writer of epic, novel, or short story as he tries, consciously or unconsciously, to impose his fictional world upon the reader²² ». Aucune fiction n'est exempte de stratégies de persuasion s'adressant au lecteur. Booth s'attaque ainsi à l'idée d'une pureté artistique de la fiction littéraire qui s'écrirait pour elle-même, sans souci du lecteur. Il va sans dire que, pour celui qui étudie la littérature de l'Ancien Régime, la pureté du roman n'est pas un enjeu : cette idée n'apparaît qu'au XIX^e siècle, avec la constitution d'un véritable champ littéraire qui se perçoit indépendamment des autres types de discours. Aucun n'auteur du XVII^e ou du XVIII^e siècle n'a prétendu écrire une œuvre pure, surtout si cette pureté exclut la rhétorique, grande fédératrice des savoirs et

²² Wayne Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p.xiii. Booth exclut la fiction didactique de son corpus car il cherche à prouver que toute fiction est rhétorique. Il va sans dire, cependant, que les procédés rhétoriques qu'il trouve dans la fiction non-didactique sont également largement présents dans la fiction didactique.

discours²³. Pour Booth, la présence de la rhétorique dans le récit de fiction se manifeste par une série de stratégies que le narrateur met en place, qui relèvent soit de la voix narrative (commentaires du narrateur, contrôle de la distance narrative), soit de la narration impersonnelle (silences narratifs, moralité de la narration impersonnelle). Booth montre ainsi que, dans tout récit, le narrateur se manifeste (même par son absence) de manière à assurer l'efficacité de son message et que l'audience est présente dans la narration. Ainsi, l'idée d'une rhétorique de la fiction repose sur l'homologie entre narrateur et lecteur, d'une part, et rhéteur et auditeur, d'autre part. Le récit n'est en ce sens qu'un type de rhétorique, qu'une des formes que prend l'acte de communication entre deux personnes visant à convaincre l'autre de la validité d'une « certaine façon de percevoir le monde [qui] s'exprime sur le fond de positions et de visions antagonistes ou tout simplement divergentes²⁴ ».

C'est une conception semblable de la narration qui sous-tend une grande partie de l'œuvre de Gérard Genette. Cependant, à la différence de Booth, Genette propose une poétique dans lequel le texte se suffit à lui-même. Cela l'amène à préférer, au couple auteur-lecteur, le couple narrateur-narrataire, ce dernier étant une fonction du texte. Ainsi, l'étude de la voix narrative est pour lui l'étude de la relation entre ces deux fonctions : le narrateur tel qu'il se manifeste dans son discours, et le narrataire tel qu'il est créé par l'acte de narration. L'insistance de Genette sur cette conception du narrateur et du narrataire comme fonctions du discours, loin de s'opposer à la conception rhétorique ou persuasive du texte narratif, la renforce. Elle rejoint en effet les plus récentes conceptions de l'*ethos* et du *pathos* discursifs, développées dans la lignée des travaux de Perelman. Ruth Amossy, dans *L'argumentation dans le discours*, insiste par exemple sur le caractère fondamentalement discursif de l'*ethos* et du *pathos*. L'*ethos* n'est pas uniquement composé des données préalables que l'auditoire possède au sujet de l'orateur, elle est la manière dont ce dernier les travaille à l'intérieur même de son discours. De même, le *pathos* n'est ni simplement l'usage des passions, ni la composition extra-discursive de l'auditoire : il est l'image de l'auditoire que l'orateur projette dans le discours. *Pathos* et *ethos* sont donc ce qu'Aristote appelle des « preuves techniques »

²³ Voir Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.

²⁴ C'est la définition que donne Ruth Amossy de l'argumentation (*L'argumentation dans le discours*, op. cit., p.34).

(qui proviennent de l'art de l'orateur, par opposition aux « preuves extra-techniques », qui sont extérieures au discours) et font partie intégrante de l'entreprise de persuasion. Les rapprochements entre *ethos* et *pathos* d'un côté et narrateur et narrataire de l'autre mettent en lumière les parentés entre narratologie et nouvelle rhétorique²⁵. Leur utilisation conjointe nous semble d'autant plus féconde que ces deux approches partagent des postulats méthodologiques fondamentaux. Ruth Amossy définit l'étude de l'argumentation dans le discours comme une approche langagière²⁶, communicationnelle²⁷, dialogique²⁸, générique²⁹, stylistique³⁰ et textuelle³¹. Seul le postulat communicationnel pose problème, puisqu'il ne saurait être réellement question d'interactions sur le plan physique entre les romanciers et leurs lecteurs³². Les autres positions méthodologiques définies recoupent celles de l'approche narratologique, qui est elle-même une théorie du texte qui permet de rendre compte de procédés d'ordre générique et stylistique. La dimension dialogique des deux théories s'exprime dans l'importance qu'elles donnent à la « voix », narrative pour Genette, rhétorique pour Amossy³³, faisant de cette idée le point de passage idéal entre narration et persuasion³⁴.

Pour Booth, cette persuasion a pour objet le monde représenté dans le roman : la « rhétorique de la fiction » est en ce sens la rhétorique qui persuade le lecteur de la vraisemblance et de la validité de la fiction. Dans le cadre du roman édifiant, persuader de la validité du monde de la fiction suppose nécessairement la transmission des valeurs et pratiques

²⁵ Nous nous référons surtout à l'approche dite de « l'argumentation dans le discours » développée par Ruth Amossy (*L'argumentation dans le discours, op. cit.*).

²⁶ « Le discours argumentatif ne se réduit pas à une série d'opérations logiques et de processus de pensée. Il se construit à partir de la mise en œuvre des moyens qu'offre le langage » (*ibid.*, p.31).

²⁷ « Le discours argumentatif vise un auditoire et son déploiement ne peut se comprendre en-dehors d'un rapport d'interlocution » (*id.*).

²⁸ « Le discours argumentatif veut agir sur un auditoire et doit de ce fait s'adapter à lui » (*id.*).

²⁹ « Le discours argumentatif s'inscrit toujours dans un type et un genre de discours, même s'il les subvertit ou s'il choisit de s'indexer de façon connexe à plusieurs genres répertoriés » (*ibid.*, p.32).

³⁰ « Le discours argumentatif a recours aux effets de style et aux figures qui ont un impact sur l'allocutaire » (*id.*).

³¹ Le texte est conçu comme « un ensemble cohérent d'énoncés qui forment un tout. Le discours argumentatif doit être étudié au niveau de sa construction textuelle à partir de procédures de liaison qui commandent son développement » (*id.*).

³² Même si de pareils cas de figures existent. Voir Robin Howells, *Regressive fictions : Graffigny, Rousseau, Bernardin*, Londres, Legenda, 2007 et Raymond Trousson (édition présentée et annotée par), *Lettres à J.-J. Rousseau sur La Nouvelle Héloïse*, Paris, Honoré Champion, coll. « L'âge des Lumières », 2011.

³³ Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, p.35.

³⁴ Francisco Chico Rico considère la question du producteur et du récepteur du texte rhétorique et du texte narratif comme un de leurs points de rencontres les plus forts (*Pragmática y construcción literaria : discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988).

religieuses qui fondent ce monde. Pour imposer la validité du monde représenté dans *Floriane*, par exemple, le narrateur doit nécessairement persuader son lecteur (si ce n'est déjà fait) de la force de la grâce, du danger du péché, de la puissance du repentir, de la beauté de la vie religieuse. La vraisemblance des péripéties du roman est intimement liée à l'assentiment donné aux valeurs et aux dogmes présents dans l'ouvrage. Ainsi en est-il de l'épisode de conversion de Floriane, qui n'est crédible que dans le cadre d'un monde strictement régi par l'ordre divin, qui distribue sa grâce selon le plan de la providence. On aurait raison de souligner que, dans ce cas, la vraisemblance dépend en grande partie de l'adhésion préalable à l'idéal de la conversion, si important dans l'imaginaire religieux de la Contre-Réforme. Il ne faut cependant pas y voir une règle stricte définissant les rapports entre vraisemblance narrative et vérité religieuse, puisque de nombreux romans tentent au contraire de persuader des vérités du dogme catholique à travers des péripéties tout à fait topiques : au lieu que l'adhésion du lecteur aux péripéties narratives soit assurée par sa croyance préalable dans un dogme religieux les justifiant (le cas de *Floriane* et de *Lydéric*), l'auteur mise sur des péripéties vraisemblables en elles-mêmes pour prouver la vérité du christianisme (le cas du *Triomphe de la vérité* et des *Mémoires philosophiques*). Si nous ne pouvons définir précisément dans quel sens opère la relation entre persuasions narrative et religieuse, nous pouvons cependant affirmer qu'elle se noue dans la narration. Plus précisément, c'est dans les formes de la voix narrative que se joue la persuasion. Selon Genette, la voix narrative tient « à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même au sens où nous l'avons définie, c'est-à-dire la situation ou instance narrative, et avec elle ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel³⁵ ». Elle est une des trois catégories sous lesquelles Genette regroupe les problèmes d'analyse de la narration, les deux autres regroupant les questions liées aux temps de la narration et à ses modes (c'est-à-dire le point de vue narratif). Nous avons choisi la voix narrative comme concept central pour aborder les relations entre rhétorique et narration, car elle nous semble directement engagée dans les phénomènes de persuasion mis en œuvre par le récit didactique en général, et le roman édifiant en particulier. Il serait sans doute possible de tenter d'analyser l'impact persuasif des phénomènes narratifs

³⁵ Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p.19. Sur la voix narrative, voir aussi Jean-Louis Baru (éd.), *La voix narrative. Colloque international, Nice 6, 7, 8 avril 2000*, Nice, Cahiers de narratologie, 2001, 2 vol et Marc Marti (dir.), *Nouvelles approches de la voix narrative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Narratologie », 2003.

liés aux deux autres catégories analysées par Genette. Par exemple, la « régulation de l'information narrative³⁶ » induite par la focalisation pourrait être analysée comme entraînant une sélection dans les faits présentés au lecteur et provoquant, par le choix du point de vue, des effets d'empathie et d'identification plus ou moins forts. La voix narrative donne cependant un accès plus direct et plus fort aux questions rhétoriques en jeu dans la narration, car elle permet de dresser un pont entre narration et rhétorique à travers les représentations des deux protagonistes du discours que sont le narrateur et le narrataire, l'orateur et son auditoire – c'est-à-dire, en termes d'argumentation, l'*ethos* et le *pathos*. La voix narrative concerne les interventions et les représentations, dans le discours narratif, du narrateur et du narrataire, de la même manière que l'*ethos* et le *pathos* concernent les représentations de l'orateur et de son auditoire dans le discours persuasif. Il y a là une homologie, qui n'est plus celle que postulait Booth entre auteur-lecteur, d'un côté, et orateur-auditoire de l'autre, mais bien entre narrateur-narrataire (donc voix narrative) et *ethos-pathos* (que nous pourrions appeler, pour renforcer l'homologie, voix rhétorique). C'est grâce à cette homologie que nous pouvons analyser la fonction rhétorique de la narration, en nous penchant d'abord sur les représentations et les interventions du narrateur édifiant. Nous étudierons ensuite l'image de l'auditoire que projette le roman édifiant, afin de comprendre la relation narrateur-narrataire dans ses effets rhétoriques.

L'*ethos* du prêtre

L'évêque-romancier

Faisons d'emblée un constat : il n'y a pas, dans le roman édifiant, un seul *ethos*, mais bien une multiplicité de représentations du narrateur, chacune mettant l'accent sur une dimension particulière de la fonction narrative. Les exemples que nous analysons ici ne sont que quelques cas parmi tous ceux qu'offre notre corpus. Ils ont été retenus parce qu'ils en représentent les tendances les plus fortes et les plus fréquentes, auxquelles peuvent être

³⁶ Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p.154.

ramenés, sans les dénaturer, les autres narrateurs édifiants. Il s'agit, pour le narrateur, de persuader le lecteur de la valeur de son récit, non pas tant comme objet littéraire, mais comme porteur d'une vérité qui transcende la fiction : il doit donc être, à la fois ou à tour de rôle, témoin, incarnation textuelle des valeurs chrétiennes, et garant de l'orthodoxie de la fiction. Nous verrons comment peuvent se conjuguer ces différentes facettes de l'*ethos* narratif chez deux auteurs, Jean-Pierre Camus et Michel-Ange Marin, qui se situent à des moments différents de notre corpus et pratiquent la narration extradiégétique. Nous analyserons ensuite les particularités de l'*ethos* narratif de narrateurs homodiégétiques en étudiant le roman de l'abbé Crillon, *Mémoires philosophiques du baron de ****, avant de conclure sur l'*ethos* dans les narrations enchâssées.

Le narrateur camusien est celui qui assume et insiste le plus souvent sur son rôle, qui intervient le plus fréquemment pour guider le lecteur et pour affirmer, toujours et sans cesse, la valeur dévote de ses histoires. Abordant cette caractéristique sous l'angle linguistique, en prenant comme exemple le recueil des *Rencontres funestes*, Joël Zufferey parle de « coénonciation » pour désigner ces « moyens langagiers, qui servent à transformer le genre que s'approprie Camus³⁷ ». La coénonciation désigne le « *principe fondamental* selon lequel toute production discursive, même monologale et écrite, résulte de la rencontre de deux instances distinctes et différemment compétentes : un *locuteur* construit du sens à l'intention d'un *allocutaire*³⁸ ». La lecture que fait J. Zufferey des nouvelles de Camus part, comme la nôtre, de cette idée qu'une relation se construit dans le texte et sert à en structurer le contenu édifiant, « à préparer et orienter la lecture dans le sens de la dévotion³⁹ ». L'étude du narrateur dans la perspective rhétorique qui est la nôtre va dans le même sens, mais en préférant à l'étude des structures linguistiques celle des modalités de la narration et des interventions du narrataire dans une optique herméneutique.

Rappelons d'abord que les romans de Camus se présentent le plus souvent comme des histoires vécues. Camus lui-même le déclare dans l'« Éloge des histoires dévotes » : « ce qui n'est pas historique est parabolique, si bien qu'il n'y a rien en tout le cours de mon œuvre qui

³⁷ Joël Zufferey, « Le piège du récit : aspects de la coénonciation dans les nouvelles de J.-P. Camus », *XVII^e Siècle*, n° 251, 2011, p.222.

³⁸ *Id.*

³⁹ *Ibid.*, p.231.

ne soit vrai, soit en fait, soit en allégorie, ou moralité et dont on ne puisse tirer instruction⁴⁰ ». Nous avons, au chapitre II, insisté sur la vérité parabolique, il s'agit maintenant de souligner la vérité historique dont se réclame Camus. L'auteur se présente comme historien, compilateur d'événements tragiques contemporains, et non simple romancier⁴¹. Ainsi, à propos des événements de *Marianne, ou l'innocente victime*, il déclare : « J'étais à Paris lorsque ceci arriva, et j'en sais les circonstances par tant de véritables preuves, et par le rapport de personnes si saintes, que je douterais plutôt des choses qui m'apparaissent, que de ce qui m'a été raconté⁴² ». Dans un premier temps, il s'agit pour le narrateur d'insister sur la vérité historique des faits rapportés, afin d'emporter dès l'ouverture la croyance et l'assentiment du lecteur, qui seront ensuite déviés dans le sens de la leçon morale vers laquelle tend le récit. Dès lors qu'il croit aux faits, le lecteur ne peut que croire les leçons de piété qu'ils démontrent. L'*ethos* de l'historien est appuyé par la présence physique du narrateur sur les lieux des événements racontés; il se projette ainsi dans l'univers, bien réel à l'en croire, représenté par la fiction. Cette présence physique lui donne accès aux « véritables preuves » et aux témoignages sur lesquels il fonde la relation, et dont la mention l'éloigne de la figure d'un historien érudit et compilateur de sources écrites pour le rapprocher de celle du chroniqueur, témoin (presque) direct des faits. Pour reprendre le vocabulaire aristotélicien, Camus mentionne des preuves extra-techniques, c'est-à-dire extérieures au discours, pour établir la vérité référentielle de ses écrits. Il pointe ainsi vers une réalité extérieure au texte et qui est à son origine : le lecteur pourrait ou aurait pu, lui aussi, se trouver à Paris, voir les « véritables preuves », parler aux « personnes si saintes » sur le témoignage desquelles Camus s'est fondé. Il n'y a semble-t-il rien que de très conventionnel dans ce narrateur-historien. Cependant, ce plaidoyer en faveur de la véracité du roman prend un autre sens lorsqu'on envisage la représentation que le narrateur donne de lui-même non seulement sous l'angle du destinataire du discours, mais également sous celui de son destinataire – sous l'aspect, donc, du *pathos*. Car le narrateur apparaît lui-même convaincu par les preuves et témoignages auxquels il a eu accès et dont il se fait le relais par le moyen de l'écriture. Il est autant un garant de la vérité historique de l'histoire qu'un exemple de lecteur, illustrant la réception qui doit être faite du roman. Sous

⁴⁰ Jean-Pierre Camus, *Agatonphile*, *op. cit.*, p.852.

⁴¹ À ce sujet, voir l'article de Françoise Lavocat (*loc. cit.*), que nous commentons brièvement au chapitre II.

⁴² Jean-Pierre Camus, *Marianne*, *op. cit.*, p.14.

l'*ethos* de l'historien se cache le *pathos* de l'enquêteur, de celui à qui on a raconté, qui a cru et qui invite le lecteur à croire à sa suite.

Même lorsqu'il se drape de l'*ethos* de l'historien érudit, figure d'autorité plus imposante que celle du chroniqueur d'événements tragiques contemporains, le narrateur de Camus est moins celui qui impose une vérité que celui qui donne en exemple sa propre croyance et son propre jugement pour inciter le lecteur à les partager. Cette stratégie repose sur la mise en avant des raisons qui ont convaincu le narrateur, lequel devient dès lors un simple relais des preuves extra-techniques qui fondent sa croyance, de manière à ce que le narrataire arrive aux mêmes conclusions que lui. Ainsi en est-il dans *Aristandre*, dont le récit est émaillé de réflexions historiques. Par exemple, quand le narrateur explique les raisons de la décadence des empires, il invite le lecteur à découvrir par lui-même la vérité de ce qu'il avance : « Qui voudra repasser en son souvenir l'histoire de la naissance, progrès, et décadence des empires des Assyriens, Chaldéens, Grecs, & Romains, y verra comme en des miroirs, ou en des tableaux, la vérité que je viens d'avancer⁴³ ». Le narrateur camusien est un guide qui conduit le narrataire jusqu'à la conclusion qu'il s'est proposée. « J'avance tout ceci pour faire voir à l'œil et toucher au doigt la misérable décadence de ce grand empire romain⁴⁴ », explique-t-il après sa longue digression historique, soulignant par le vocabulaire sensuel et corporel une démarche qui consiste à faire participer pleinement le lecteur à la démonstration. En se posant comme historien, le narrateur camusien insiste donc moins sur l'autorité que sa position lui confère en tant que témoin indirect ou savant érudit que sur la place du narrataire dans l'œuvre. S'il tente de convaincre en ayant recours à des preuves extra-techniques, c'est avant tout pour que le destinataire de son discours puisse (potentiellement, dans le cas de *Marianne*) les examiner lui aussi et vérifier par lui-même le bien-fondé des positions avancées. La vérité ne s'impose pas, elle se partage.

La position d'historien qu'adopte Camus n'est qu'une des facettes de son *ethos* narratif. L'image que le narrateur camusien projette de son rôle ne se limite pas à montrer les faits sur lesquels il se base. Il participe également au récit en s'engageant émotionnellement dans la narration. Par exemple, dans *Marianne* le narrateur refuse de donner une description

⁴³ Jean-Pierre Camus, *Aristandre, histoire germanique*, Lyon, Jacques Gaudion, 1624, p.4.

⁴⁴ *Ibid.*, p.9.

du comportement des parents de la protagoniste, le qualifiant d'« actions que je ne puis mieux blâmer ni détester qu'en les enveloppant dans le silence⁴⁵ ». Plus loin, il débute une tirade contre le protestantisme par l'expression de son indignation : « C'est ici que je ne puis me contenir sans donner une atteinte aux mœurs dépravées des hérétiques qui voilent leurs abominations du manteau spécieux de réformation⁴⁶ ». Dans ces deux exemples, pris parmi les dizaines qu'offre la volumineuse œuvre de Camus⁴⁷, le narrateur expose les émotions que son propre roman suscite en lui, à l'aide d'un pronom à la première personne qui interrompt la narration hétérodiégétique dominante dans l'œuvre. En dévoilant ses émotions et en les exposant au lecteur, le narrateur contribue à la construction d'un *ethos* qui n'est pas seulement celui de l'historien, mais a également une dimension morale et affective. Par l'affirmation de son dégoût pour certaines actions, ou pour les mœurs protestantes en général, le narrateur s'affiche comme témoin directement interpellé par les événements, de manière plus intime que ne peut l'être l'historien. Il ouvre ainsi un espace de connivence avec le narrataire, en adoptant sa perspective. Le narrateur se décrit dans la position même du lecteur, celui qui reçoit le texte et y réagit. Cette adoption de la perspective lectoriale s'effectue cependant sans abandonner son rôle de narrateur; les émotions et les réactions sont intégrées dans un discours métanarratif qui justifie certains choix de composition de l'œuvre. Ce sont les sentiments du narrateur qui expliquent l'absence de détails concernant les actions des parents de Marianne. Ce sont également eux qui expliquent l'insertion à ce moment du récit d'une longue et violente tirade contre les protestants. Dans le même temps qu'il établit une connivence avec le lecteur, le narrateur camusien réaffirme ainsi sa position d'autorité, qui contrôle et dirige le cours du récit. Il y a là un enjeu crucial, car la représentation de l'indignation qui s'empare du narrateur a également pour but de guider la lecture qui est faite du récit et de proposer en exemple au lecteur les réactions qu'il devrait lui-même avoir. Or, pour que l'exemple soit efficace, il doit provenir d'une source dont l'autorité est bien établie et indiscutable : Jean-Pierre Camus, tel qu'il se manifeste dans ses romans. Sa position de narrateur, de celui qui parle, lui confère d'emblée une autorité qui se transmet à l'exemple avec d'autant plus d'efficacité que le lecteur

⁴⁵ Jean-Pierre Camus, *Marianne*, *op. cit.*, p.152.

⁴⁶ *Ibid.*, p.160.

⁴⁷ Voir par exemple *Régule*, *op. cit.*, p.485 et 523-528; *La pieuse Julie, histoire parisienne*, *op. cit.*, 1625, p.3-9, 19-21, 36, 55, 77-78, 92, *Agatonphile*, *op. cit.*, p.92-97, 730-732, 834-836; *Élise*, *op. cit.*, p.143-145, 164-165, 171, 184-185, 192, 233, 273-279, 345-348, 423-424.

(ignorant tout des subtilités poéticiennes de Genette) ne peut faire autrement que de confondre le narrateur de *Marianne* et le pieux prélat, connu pour ses liens avec François de Sales, et d'autant plus facilement que les émotions qu'il manifeste ne seraient en rien déplacées en chaire.

La volonté de réaffirmer constamment son rôle narratif explique sans doute la forte présence des interventions du narrateur ayant pour but de mettre en évidence sa fonction de régie. Il met ainsi en place une relation véritablement dynamique avec les personnages et les événements de ses romans. Nous nous contenterons de citer deux exemples, tous deux tirés d'*Agathonphile*. Le procédé peut d'abord être utilisé pour insérer un commentaire ou une pièce enchâssée qui traite directement de l'histoire. Ainsi, le chagrin de Philargyripe après la mort de sa bien-aimée fournit l'occasion au narrateur de rapporter un poème sur le même sujet : « je me plaignais de la mort, et pour grâce à celui qui soupirerait mon désastre, je souhaitais que jamais autre malheur n'arrachât des larmes de ses yeux. Ce que dit alors Philargyripe m'a fait ressouvenir d'une pensée toute semblable, étalée en ces beaux vers par une des riches veines de notre âge⁴⁸ ». Camus cite ensuite un poème de Malherbe, « Épitaphe de la femme de M. Puget », en effet similaire au discours de Philargyripe, puisqu'il se conclut par les vers : « Toi dont la piété vient sa tombe honorer,/Pleure mon infortune, et pour ta récompense,/Jamais autre douleur ne te fasse pleurer⁴⁹ ». Le personnage de Camus paraphrase le poème de Malherbe que le narrateur cite ensuite; en enchâssant ce poème, il signale clairement sa dette à l'égard du poète tout en montrant sa culture d'homme de lettres. Comme dans *Marianne*, il joint les positions de narrateur et de narrataire, en expliquant un choix de composition par l'effet qu'a produit sur lui son propre récit.

Le deuxième exemple tiré d'*Agathonphile* est différent, puisqu'au lieu d'organiser le récit, le narrateur y commente l'activité d'écriture elle-même. À la manière d'un Fielding ou d'un Scarron, il intervient en tant qu'écrivain pour justifier la fin d'un livre : « Mais tandis qu'il pleuvra, je voulais dire qu'il pleurera, nous nous retirerons à l'abri; aussi bien mon bras lassé & ma plume émoussée, m'advient de la trop grande longueur de ce troisième Livre, que

⁴⁸ Jean-Pierre Camus, *Agathonphile*, *op. cit.*, p.152.

⁴⁹ *Id.*

nous terminerons en cet endroit⁵⁰ ». La distinction entre narrateur et écrivain est ici brouillée; le narrateur, bien qu'il reste toujours une fonction du texte, en appelle à la dimension corporelle de l'acte d'écriture pour commenter l'organisation matérielle du récit. En ouvrant cette fenêtre vers l'extérieur du texte, vers les conditions physiques de sa réalisation, le narrateur évoque la personne de Camus, le prêtre à l'origine du roman, et réactive ainsi les données extra-textuelles de son *ethos*. À la manière des exemples cités précédemment, cela se fait par un clin d'œil au lecteur, par une douce moquerie qui compare les pleurs abondants de Philargyripe à une averse et qui évoque sa propre lassitude d'auteur, que le lecteur partage peut-être lui aussi après avoir traversé les quelque 75 pages qui forment le livre.

Le romancier-prêtre

Tour à tour garant de la vérité des faits, responsable de leur présentation et récepteur du récit, l'*ethos* narratif camusien se distingue par sa mobilité et sa souplesse, qui lui permet de faire cohabiter ces différentes facettes et de passer de l'une à l'autre, selon les besoins de la persuasion. L'engagement du narrataire est l'élément fédérateur de la voix rhétorique du narrateur camusien. Peu importe le rôle qu'il adopte et met de l'avant, il le fait toujours en impliquant le narrataire, que ce soit en l'interpellant directement ou en adoptant, pour un moment, sa posture. La complexité de l'*ethos* narratif camusien en fait un cas unique dans notre corpus, où les narrateurs hétérodiégétiques sont, en règle générale, beaucoup plus discrets. Cependant, cette subsumation du lecteur par la voix narrative y est un procédé fréquemment observé. On le trouve notamment dans les œuvres d'Antoine de Nervèze et de l'abbé de Ceriziers. On le retrouve également chez Michel-Ange Marin, dont nous allons aborder l'*ethos* narratif en nous concentrant, pour plus de cohésion, sur un seul roman, *La marquise de Los Valientes, ou la dame chrétienne*. L'ouvrage raconte la conversion d'une femme mondaine, ainsi que l'histoire de sa famille et de ses amis; il vise à présenter des cas de piété réalisés dans le monde : on y aborde donc autant la question de la dévotion et de la foi que celle de la vie dans la haute société (carrière et mariage des enfants, héritage, économie domestique, vie à la cour, etc.). La préface est à ce sujet tout à fait explicite : « c'est ici un

⁵⁰ *Ibid.*, p.193.

modèle que nous proposons aux dames du monde qui désirent de se sanctifier. Elles y trouveront la solide piété alliée avec la noblesse, et avec tout ce qui est propre aux personnes de leur rang⁵¹ ». L'*ethos* narratif qui se construit à travers le texte doit donc assurer la transmission de la fonction éducative du roman, il doit faire en sorte que le modèle soit perçu et compris comme tel et qu'il apparaisse comme légitime. Cela est d'abord assuré par la moralité du narrateur, qui se présente comme porteur de valeurs chrétiennes qu'il s'agit moins d'imposer au lecteur que de renforcer chez lui. La préface dessine en effet un portrait bien défini du lectorat : féminin, croyant, cherchant à concilier dévotion et vie mondaine. Dans ce contexte, le narrateur doit apparaître comme le garant de valeurs partagées avec le (ou la) narrataire, valeurs qui ne sont jamais elles-mêmes en question. La conversion de la marquise est l'occasion pour le narrateur d'adopter une telle posture : « Son cœur avait pourtant goûté tout ce [que le Patriarche] lui avait dit; et les lumières que cet entretien avait répandues dans son âme avaient déjà dissipé presque tous ses préjugés. Il ne restait plus qu'à la convaincre de la vérité de nos mystères⁵² ». À la focalisation intérieure typique de la narration hétérodiégétique, par laquelle le narrateur révèle les mouvements de l'âme du personnage et les effets du discours du Patriarche, succède une brève intervention narrative, à travers le pronom possessif « nos ». La relative rareté de ces interventions (surtout par rapport à l'œuvre d'un Camus) donne à celle-ci un poids certain, en dépit de sa discrétion. S'immisçant soudainement dans le récit de l'action de la grâce sur l'héroïne, le narrateur surgit lors de la qualification des mystères de la foi, lesquels deviennent « nos mystères », c'est-à-dire ceux du narrateur, du narrataire et, par extension, de toute la communauté catholique. Cependant, bien qu'il y ait là une forme d'appel au lecteur, englobé dans le pluriel, la position d'énonciateur du narrateur fait en sorte qu'il n'est pas confondu dans la masse des croyants; il reste en position d'autorité. Par ce simple pronom, le narrateur se présente en effet comme *porte-parole* de l'ensemble des croyants; il se revêt de la soutane du prêtre. Cette autorité religieuse, affirmée dans un moment clé de l'œuvre (la conversion de la marquise) contribue à la constitution d'un *ethos* narratif qui a dès lors toute légitimité pour poser des jugements moraux, tout en s'affirmant parallèlement comme proche du lecteur. L'utilisation du « nous » ou d'un de ses

⁵¹ Michel-Ange Marin, *La marquise de Los Valientes*, op. cit., p.v.

⁵² *Ibid.*, p.82. Nous soulignons au passage l'utilisation du mot « préjugés », largement en usage chez les critiques du catholicisme. Marin reprend ici le vocabulaire philosophique, mais dans un sens absolument contraire, puisque les préjugés dont il est ici question proviennent des ouvrages contre la religion.

dérivés, dans les leçons de morale et les incitations à la vertu que délivre le narrateur, est constante au long de l'œuvre. Ainsi en est-il, par exemple, du commentaire de la mort de la marquise de Renombrado, dame exemplairement pieuse :

La piété n'est-elle pas plus solide [que l'amour du monde], elle qui ne nous quittera point quand le monde nous abandonnera, et qui fera notre bonheur dans l'éternité? La Marquise de Renombrado jouit à présent du fruit de ses bonnes œuvres, et c'est pour toujours [...] : il est à notre choix de partager un jour son bonheur en imitant aujourd'hui ses vertus⁵³.

Dans ce véritable petit sermon enchâssé, le narrateur use du « nous » d'une manière encore plus large que précédemment : il s'agit d'un « nous » universel, qui inclut tous les hommes voués à la mort. D'un constat qui s'applique aussi bien à l'écrivain qu'au lecteur (leur mortalité commune), le narrateur arrive à un autre constat (il est en notre pouvoir de mériter le bonheur éternel) qui a valeur d'injonction morale à imiter la défunte marquise. La formulation voilée de l'injonction, et l'utilisation d'un pronom dans lequel le narrateur s'inclut aussi bien que le narrataire, contribue à la constitution d'un *ethos* narratif dont la position d'autorité, bien que totalement assumée, s'efface au profit d'une communion avec le lecteur : la parole d'autorité échappe ainsi au piège de l'autoritaire.

L'enjeu persuasif de *La marquise de Los Valientes* concerne avant tout la validité des modèles présentés aux lecteurs. Celle-ci peut être établie par l'interprétation morale qu'en fait le narrateur, comme dans l'exemple précédent. Elle peut également provenir de la nature factuelle des événements racontés, les exemples historiquement avérés étant plus propres à emporter la conviction. Le roman de Marin n'insiste cependant pas sur cet aspect, comme il aurait pu le faire, par exemple, en s'ouvrant sur la topique conventionnelle du manuscrit trouvé. Il revient au narrateur de disséminer dans le texte des indices qui insinuent l'historicité de l'histoire racontée. Ainsi, le narrateur n'est pas omniscient; il ignore certains détails de sa propre histoire, par exemple un échange entre le Patriarche et une dame désireuse de se convertir. « Nous n'avons point su ce qui se passa dans ce premier entretien⁵⁴ », déclare-t-il, sous-entendant par là que le contenu de l'entretien ne relève pas du monde de la fiction, car on pourrait alors l'inventer à loisir. « Nous supprimerons par prudence le nom de la Dame »,

⁵³ *Ibid.*, t.II, p.9.

⁵⁴ *Ibid.*, t.II, p.23.

explique par ailleurs le narrateur, utilisant ainsi le *topos* de l'effacement du nom d'un personnage, qui a pour effet de suggérer la réalité, potentiellement compromettante, des faits exprimés. Figure d'autorité religieuse qui raconte des faits historiquement avérés, le narrateur n'a ainsi à jouer qu'un rôle de composition et d'arrangement de l'histoire, afin que celle-ci serve les buts du projet édifiant. Il est en quelque sorte le simple relais d'une vérité morale d'un côté, référentielle de l'autre, qu'il s'agit d'articuler ensemble par des choix de *dispositio*.

L'évocation par le narrateur de sa fonction de régie a pour première conséquence de mettre de l'avant son *ethos* de romancier, puisqu'il y fait montre d'une réelle conscience des exigences liées au genre. Celle-ci s'exprime entre autres par les ellipses discursives et narratives que le narrateur commente pour les justifier. Il peut par exemple s'agir d'expliquer l'absence de développements théologiques : « Le Patriarche continua de s'étendre beaucoup sur toutes ces matières par des raisonnements que nous n'avons fait qu'indiquer ici, pour ne pas faire d'une histoire un ouvrage de controverse⁵⁵ ». Le narrateur place de la sorte certaines limites au contenu discursif, et témoigne de la préséance donnée au narratif sur l'apologétique, tout en laissant deviner l'existence, hors du texte, de discours qui prolongent ceux du roman. L'ellipse peut également concerner les événements mêmes de la narration. Ainsi, au sujet du gendre de la marquise, le narrateur indique : « Nous n'en parlerons pas beaucoup désormais, quoique ses expéditions militaires puissent fournir à une longue histoire; mais elles interrompraient trop celle-ci. Il nous suffira de dire que sa valeur et ses succès l'élevèrent insensiblement aux plus hauts grades⁵⁶ ». Si la question générique n'est pas abordée directement, le narrateur indique tout de même que ses choix de composition – dans ce cas, ne pas s'attarder sur les exploits guerriers du gendre – sont justifiés par le respect d'une certaine conception de l'esthétique romanesque, selon laquelle les digressions narratives doivent être limitées⁵⁷. C'est donc à un romancier réfléchissant sur son art que nous avons affaire.

Il ne faudrait cependant pas exagérer l'importance de cet *ethos* de romancier, qui n'apparaît bien souvent que pour immédiatement céder la place à l'apologiste. Il y a ainsi un

⁵⁵ *Ibid.*, tome I, p.82.

⁵⁶ *Ibid.*, tome II, p.319.

⁵⁷ Dès la deuxième moitié du XVII^e siècle, la digression romanesque est fortement critiquée, car elle est perçue comme une entorse à la régularité de la composition (Camille Esmein-Sarrazin, *L'essor du roman, op. cit.*, p.199).

glissement du romanesque vers l'édifiant qui s'opère par le biais de l'*ethos* narratif. En commentant la *dispositio* de son œuvre, le narrateur ouvre la voie à l'édification. Lorsqu'il relate la mort de la maîtresse d'école, un des personnages les plus exemplairement dévots du roman, il élide son apologie pour lui substituer un savoir religieux : « Tout ce que nous avons dit dans cette histoire de cette sainte fille nous dispense de placer ici son éloge : les larmes que sa mort fit répandre en furent un bien éloquent. C'est ainsi que se vérifia en elle ce que dit le Sage : *La mémoire du juste sera accompagnée de louanges*⁵⁸ ». Cette dernière citation est assortie d'une référence en marge qui indique son origine biblique (« Parab. 10.7 »). La *dispositio* apparaît ici liée aux enjeux d'édification, au moins autant qu'aux enjeux romanesques. La construction du roman se fait de manière à assurer la transmission du savoir religieux, le narrateur dut-il pour cela faire des entorses à la chronologie des événements rapportés : « Quoique le Patriarche des Indes eût dit en des temps différents ce que nous venons d'en rapporter, nous l'avons mis ici de suite pour réunir comme dans un seul point de vue plusieurs avis touchant les vertus chrétiennes dont il importe qu'on soit instruit⁵⁹ ». Ce ne sont donc pas des considérations de composition narrative qui guident la structure et la construction de l'ouvrage; ce ne sont pas non plus des impératifs de fidélité aux faits prétendument avérés que relate le narrateur. Lorsque celui-ci se dévoile en tant que tel, comme compositeur, c'est l'efficacité du modèle édifiant qu'il met le plus souvent de l'avant :

Mais pour mieux faire entendre la manière dont cette pieuse veuve s'acquittait de toutes ces différentes pratiques de piété, et les faire servir de modèle aux personnes qui veulent s'en acquitter dignement, nous entrerons ici dans le détail de chacune de ces pratiques, afin qu'on en puisse retirer le fruit que nous nous proposons⁶⁰.

Au moment d'introduire le détail des pratiques de dévotion de la marquise, on insiste sur le but didactique de l'œuvre, sans mentionner sa dimension romanesque. Ce que le narrateur laisse entendre, c'est la préséance du discours didactique, seul apte finalement à édifier le lecteur, à lui faire récolter les fruits de l'ouvrage. La fonction de régie du narrateur n'est ainsi pas seulement utilisée pour basculer du narratif au didactique; elle joue aussi un rôle de commentaire du roman édifiant en dévoilant la règle maîtresse qui préside à son écriture : la recherche de la clarté didactique. L'efficacité édifiante du roman dépend moins de ses

⁵⁸ *Ibid.*, tome II, p.277.

⁵⁹ *Ibid.*, tome II, p.69.

⁶⁰ *Ibid.*, tome II, p.372.

caractéristiques romanesques que de l'enchâssement de pièces véritablement religieuses. Cette conception de l'édification romanesque a pour effet de renforcer la dimension sacerdotale de l'*ethos* narratif, au détriment de sa composante romanesque. Même lorsqu'il écrit un roman, le narrateur de Michel-Ange Marin reste avant tout un prêtre.

Le roman édifiant à la première personne

Nous avons choisi d'étudier séparément les *ethos* narratifs des narrateurs hétérodiégétiques et homodiégétiques, en raison des rapports différents qu'ils entretiennent à la fois avec le récit et avec le monde extérieur au roman. Les narrateurs que nous avons rencontrés chez Camus et Marin, par leur position extérieure au récit (même lorsqu'ils le commentent), restent intimement liés à la figure des deux auteurs. En tout temps, le lecteur peut confondre les figures du narrateur et de l'auteur, cette confusion étant même programmée par le texte. En effet, l'*ethos* narratif camusien, comme celui étudié chez Marin, repose en grande partie sur un travail des données de l'*ethos* préalable⁶¹ par les commentaires des narrateurs, qui peuvent se présenter tour à tour comme romanciers, prêcheurs et savants. Il s'agit là de postures qui sont facilement adoptées, parce qu'elles correspondent dans une large mesure à ce que les lecteurs connaissent des auteurs⁶². La situation des romans écrits à la première personne est radicalement différente, puisque les personnages-narrateurs sont moins susceptibles d'y être confondus avec les auteurs. Les narratrices de *La nouvelle Marianne* et de *La vertueuse Sicilienne*, par exemple, ont peu de chances d'être confondues avec la personne du romancier, Claude François Lambert⁶³, et ce pour des raisons évidentes. Les

⁶¹ L'*ethos* préalable est « l'ensemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation de soi [...] Il comprend la représentation sociale qui caractérise le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne qui dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social » (Ruth Amossy, *La présentation de soi, op. cit.*, p.73).

⁶² Le rapprochement entre auteur et narrateur s'effectue d'autant plus facilement que les romans de ces deux auteurs sont signés et précisent leur statut ecclésiastique. Jean-Pierre Camus signe « Monseigneur l'évêque de Belley » (*Élise, Darie, Oléastre, Diotrephe, Iphigène, Palombe, Julie, Parthénice*), « J.P.C. Évêque de Belley » (*Marianne*), « Monseigneur de Belley (*Aloph, Damaris, Hiacinthe, Régule*), « Monseigneur Jean-Pierre de Camus, évêque et seigneur de Belley, Prince du saint Empire, Conseiller du Roy en ses conseils d'État et privés, etc. » (*Aristandre*), « M. l'évêque de Belley » (*Daphnide*). Michel-Ange Marin signe toutes ses oeuvres « le R. P. Michel-Ange Marin, de l'Ordre des Minimes ».

⁶³ L'attribution auctoriale des romans de Lambert est plus problématique celle des romans de Camus ou de Marin. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France comporte des éditions signées par Lambert. Les

ouvrages de Mme Leprince de Beaumont font partie des rares romans qui brouillent la frontière entre auteur et narrateur à la première personne, par la présence de thèmes tirés de la biographie de la femme de lettres. Ainsi, la situation de Clarice spoliée de sa dot rappelle-t-elle les mésaventures du mariage de Mme Leprince de Beaumont, dont le mari a utilisé la dot pour éponger des dettes personnelles. De même, les tentatives de la narratrice des *Mémoires de Mme la baronne de Batteville* pour s'établir comme gouvernante d'enfants et les réflexions sur l'éducation qui les accompagnent sont à mettre en relation avec la carrière d'éducatrice de l'auteur. La question du couvent, abordée dans ce roman, fait aussi écho au vécu de Mme Leprince de Beaumont, qui fut tentée un moment par la condition de religieuse. Sans doute l'œuvre de la romancière bénéficie-t-elle de l'autorité de l'éducatrice renommée⁶⁴.

Cet exemple n'empêche pas que la vaste majorité des romans à la première personne que compte notre corpus reposent sur la construction d'un *ethos* discursif autonome. C'est le cas pour le narrateur des *Mémoires philosophiques du baron de **** (1777), un baron allemand ouvert aux idées philosophiques, même lorsqu'elles attaquent la religion. Le baron de *** séjourne en France, animé par le désir de rencontrer les Philosophes français, car il croit trouver dans leur doctrine la clé du bonheur. Il est bien vite désillusionné, autant par le caractère des hommes qu'il rencontre que par leurs idées. Il se convertit finalement au catholicisme à la suite de discussions et de raisonnements qui lui montrent non seulement la vérité de la religion, mais également sa capacité à assurer le bonheur terrestre. Ce roman

éditions originales sont signées « par la marquise de Courtanville » (*Mémoires et aventures d'une dame de qualité qui s'est retirée du monde*, 1739), « par l'auteur des *Mémoires d'une dame de qualité* » (*Le nouveau Télémaque*, 1741, alors que ce roman se prétend être lui-même les mémoires du jeune marquis), « écrits par elle-même » (*La nouvelle Marianne*, 1740), « par l'auteur de *La Nouvelle Marianne* » (*La vertueuse Sicilienne*, 1746, aussi sensé être des mémoires). L'homogénéité de sa production romanesque nous permet de penser que le public peut rapidement faire le lien entre les différents opus, d'autant plus que Lambert est par ailleurs une figure connue du monde littéraire, notamment pour ses ouvrages historiques (*Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, 1751 et *Histoire et règne de Henri II*, 1755).

⁶⁴ Jeanne-marie Leprince de Beaumont bénéficie d'une solide réputation d'éducatrice. Elle devient très tôt institutrice dans un couvent, avant de devenir « lectrice et dame de compagnie de la fille de la Régente de Lorraine » (Alix S. Deguise, « Introduction », dans Marie-Jeanne Leprince de Beaumont, *Civan, roi de Bungo. Histoire japonaise ou tableau de l'éducation d'un prince*, Genève, Slatkine Reprints, 1998, p. vii). Elle passe ensuite une partie de sa vie en Angleterre, où elle « devint l'institutrice respectée et aimée des filles de la plus haute aristocratie » (*ibid.*, p. ix). Geneviève Artigas-Menant montre cependant que si Mme Leprince de Beaumont est une figure publique bien connue à l'époque, elle est aussi un personnage controversé, soupçonnée (probablement à juste titre) d'avoir vécu en concubinage à Londres et d'y avoir donné naissance à un enfant illégitime. Elle est la cible d'attaques répétées de la part de Voltaire et du pasteur Jean Deschamps (Geneviève Artigas-Menant, « Les Lumières de Marie Leprince de Beaumont: nouvelles données biographiques », *Dix-Huitième Siècle*, n° 36, 2004, 291-301).

repose donc d'abord sur le cheminement intellectuel et spirituel du baron : « Ces mémoires ne sont point l'histoire de ma vie, mais celles de mon cœur et de ma raison. J'expose aux yeux du public mon incrédulité et ma foi⁶⁵ ». L'*ethos* du narrateur y est donc d'une importance toute particulière, comme le remarque le rédacteur du *Journal historique et littéraire*, dans le premier des trois articles qu'il consacre à l'œuvre :

Pour s'assurer de la vraisemblance et de la vérité de l'histoire que Mr. Le B. fait de lui-même, il faut d'abord saisir son caractère, et supposer des qualités qui, d'abord très propres à lui faire rechercher les philosophes, étaient, néanmoins dans le fond incompatibles avec un attachement durable aux maximes de la secte⁶⁶.

L'amour de la vérité, un certain sens critique, une habileté à raisonner ainsi qu'une bonne dose d'humilité forment ce caractère dont dépend la vraisemblance du roman et, par conséquent, l'efficacité de l'édification. Il s'agit de construire un *ethos* narratif qui reprenne les valeurs des Lumières, de manière à présenter le héros comme leur véritable représentant et à discréditer les tenants du « philosophisme ». La description du baron prend ainsi une place considérable dans l'ouvrage et s'appuie sur la reconfiguration des données extra-textuelles liées aux Philosophes. Par exemple, le baron affirme, à propos de lui-même : « Je suis sans prétention; je n'avance aucun paradoxe; enfin je n'écris point pour prouver que j'ai de l'esprit, mais seulement pour prouver ce que j'écris⁶⁷ ». Le lecteur comprend que, derrière cette description, se dissimule (à peine) une attaque contre le goût des Philosophes pour la polémique. Le même procédé est à l'œuvre lorsque d'autres personnages décrivent le narrateur : « La droiture de votre cœur, me dit ce respectable vieillard, est peinte sur votre physionomie; vous tenez, Monsieur, la clef des vérités les plus sérieuses⁶⁸ ». La physionomie honnête attribuée au héros par le « respectable vieillard », qui sera plus tard responsable de sa conversion s'oppose au caractère plein de duplicité des Philosophes du roman, qui changent d'opinion et de personnalité selon les occasions⁶⁹.

L'*ethos* narratif du baron se construit donc sur un double mouvement, typique des Lumières catholiques, marqué par la critique du « philosophisme » et de ses adeptes, et par

⁶⁵ Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, *op. cit.*, p.1.

⁶⁶ *Journal historique et littéraire*, 1 décembre 1777, p.473.

⁶⁷ Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, *op. cit.*, p.2.

⁶⁸ *Ibid.*, p.218.

⁶⁹ Voir à ce sujet notre chapitre IV.

l'adhésion à certaines valeurs des Lumières⁷⁰. Rhétoriquement parlant, il s'agit pour le narrateur de se poser comme le vrai représentant des valeurs que les Philosophes s'attribuent. Ainsi, toute sa quête philosophique est motivée par la recherche du bonheur, idée typiquement philosophique. L'atteinte du bonheur est un but en soi, mais vaut aussi comme preuve de la vérité d'une doctrine, en particulier de la philosophie :

Je ne doute point du pouvoir de la philosophie; mais trouvez bon qu'avant de m'associer à vos succès, je m'en tienne uniquement à votre première promesse. Vous assurez que la pratique de vos maximes suffit pour nous rendre heureux. Hé bien! Je ne viens ici que pour essayer vos principes; je cherche le bonheur, et si je reçois jamais de votre philosophie un don si précieux; je professerai hautement votre doctrine⁷¹.

La vérité de la philosophie est ainsi mesurée par son efficacité, en l'occurrence sa capacité à apporter le bonheur. Elle échoue au test proposé par le narrateur, qui s'enfoncé dans le malheur au fur et à mesure de son contact avec elle, avant de découvrir le vrai bonheur dans le christianisme, ce qui achève de discréditer totalement la philosophie. L'*ethos* narratif développé correspond très exactement aux stratégies argumentatives des Lumières catholiques, qui reposent sur une réappropriation de certaines idées philosophiques pour combattre ensuite les doctrines en elles-mêmes.

Dans cette même veine argumentative, le baron fait montre d'une grande capacité à utiliser la pensée logique et rationnelle et l'esprit critique, qui se manifeste en particulier dans le regard qu'il porte sur la société philosophique. Même lorsqu'il la fréquente assidûment et qu'il cède quelquefois à ses pressions, il n'en est jamais totalement la dupe. Rapidement, l'expérience acquise au contact direct de cette société lui inspire le désir de rompre avec elle :

Indigné de tout ce que je venais d'entendre, je sortis : sont-ce-là, me disais-je, ces Philosophes dont la France s'enorgueillit, qu'admire l'étranger, que je suis venu moi-même consulter sur le choix d'une religion? Quelle extravagance! Quels principes! Que d'intrigues! Ces réflexions me firent prendre la ferme résolution de les abandonner⁷².

⁷⁰ Didier Masseur, *Les ennemis des philosophes*, *op. cit.*

⁷¹ Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, *op. cit.*, p.60.

⁷² *Ibid.*, p.179.

L'expérience n'est qu'une des causes de rejet de la doctrine philosophique, l'autre étant sa mise en examen par le narrateur dans le dernier chapitre du premier tome, « La Lecture », où il lit, devant une assemblée, plusieurs extraits d'ouvrages philosophiques regroupés par thèmes, en les commentant dans le but d'en révéler la fausseté. D'Holbach, Voltaire et Diderot sont ainsi réfutés, à l'aide des contradictions que le baron soulève dans leurs écrits. Cette réfutation opérée, le narrateur se livre dans le chapitre suivant, justement intitulé « Le Monologue », à un examen exhaustif des preuves de la religion qui reprend les lieux typiques du discours de l'apologétique rationnelle du XVIII^e siècle⁷³.

La stratégie rhétorique du narrateur des *Mémoires philosophiques* consiste à se présenter comme le vrai représentant des Lumières, contre les Philosophes. Elle ne se construit pas que sur le plan discursif ou intellectuel; elle est également à l'œuvre dans le ton général de l'ouvrage, qui « n'épargne pas le sel de l'ironie et de la bonne plaisanterie⁷⁴ ». Les traits et l'humour avec lesquels le baron peint les Philosophes sont vraisemblablement une tentative pour retourner contre ces derniers leur propre persiflage. La sensibilité du XVIII^e siècle est elle aussi intégrée au portrait que le narrateur donne de lui-même. Tout au long du roman, il décrit amplement ses états d'âme, notamment ses sentiments amoureux pour Mme ***, rencontrée par l'intermédiaire d'un Philosophe. La mort de son amante donne lieu à des pages où s'étale la tristesse du baron. Cette tristesse se mue rapidement en désespoir, voire en une véritable folie qui opère un retour vers le discursif :

je ne tardai pas à retomber dans des accès de tristesse qui me surmontaient malgré moi. Ce même jour, fatigué de mes doutes, encore plein des funestes maximes d'une fausse philosophie, ne pouvant plus me supporter moi-même, j'entrai dans une espèce de délire; [...] Que ne puis-je, m'écriai-je, me dépouiller des sentiments qui me tourmentent! Qu'est-ce que la conscience? Ne vois-je pas tous les jours qu'elle me condamne ou me justifie suivant l'espèce ou la force des penchants qui m'entraînent?⁷⁵

Cet épisode ne sert pas qu'à montrer le héros comme un véritable honnête homme, avec la sensibilité que cela suppose⁷⁶. Reprise par le roman édifiant, la sensibilité des Lumières, qui

⁷³ Sur l'apologétique au XVIII^e siècle, voir Nicolas Brucker (éd.), *L'apologétique (1650-1802)*, *op. cit.*

⁷⁴ *Journal historique et littéraire*, 1 décembre 1977, p.481.

⁷⁵ Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, *op. cit.*, p.192.

⁷⁶ Emmanuel Bury a montré que la notion de sentiment occupe au XVIII^e siècle « une place de premier ordre dans la formation de l'esprit humain » et est un concept central de l'honnêteté (Emmanuel Bury, *Littérature et*

pousse un amant en deuil vers la folie, ne s'écarte jamais très longtemps de l'édification. Elle y revient dans ce cas-ci en montrant le dommage que peut causer une doctrine qui pousse au délire. Comme les différents traits de caractère par lesquels le narrateur apparaît comme un honnête homme exemplaire, porteur des valeurs et habitus intellectuels et sociaux de son époque, la sensibilité du héros est intégrée à un *ethos* narratif tout entier tourné vers l'édification.

Narrer la narration

Le dernier type de situation narrative que nous examinerons est la narration enchâssée, plus exactement la narration autodiégétique insérée dans un récit hétérodiégétique. Ce type de narration se distingue par la cohabitation de deux narrateurs, et par conséquent de deux *ethos*, qui se situent sur deux plans narratifs distincts.

Les liens entre ces deux plans narratifs peuvent être plus ou moins étroits. Dans une œuvre comme *Les saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache*, par exemple, ils sont ténus et se limitent à l'illustration, dans le récit encadré, de leçons édifiantes développées dans le récit cadre. Rappelons que le roman d'Henri du Lisdam cherche à convaincre de la nécessité de transformer l'amour terrestre en amour de Dieu et de quitter le monde pour la retraite religieuse, seul lieu de salut. Chacune des histoires enchâssées (et elles sont relativement nombreuses) reprend ce thème, en proposant des variations sur le canevas de base d'un amour passionné sacrifié à Dieu. C'est le cas de l'histoire de Dom Almedor, ermite espagnol que les personnages rencontrent sur la route, dont le récit occupe une cinquantaine de pages du roman. Dom Almedor y relate comment il s'est épris d'une femme dévote, puis est devenu son amant, jusqu'au jour où elle a été touchée par le sermon d'un prédicateur et a décidé d'entrer au couvent. L'Espagnol, toujours amoureux, se fait ermite par dépit. Plus que le récit, qui ne se distingue pas par son originalité, on remarquera ici les modalités de son inscription. Le récit de Dom Almedor est presque une nouvelle autonome dans le roman. Il est séparé du reste de l'œuvre par un intertitre en italiques (« *L'ermite espagnol, qui s'appelle Dom Almedor,*

politesse : l'invention de l'honnête homme (1580-1750), Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p.216).

raconte à Lisdamas la cause de sa conversion »), surmonté d'un filet, qui marquera également sa clôture. Seul le premier paragraphe du récit de Dom Almedor porte la trace de son inscription dans le récit cadre, puisque le narrateur y interpelle Lisdamas, le personnage principal. C'est ce personnage qui effectue également le retour du récit enchâssé au récit principal, par le commentaire et l'interprétation qu'il fait de l'histoire de l'ermite espagnol, en montrant que ses malheurs sont en réalité un bien caché. Le récit enchâssé a donc une stricte fonction d'illustration de la morale chrétienne, et le récit principal n'a, par rapport à lui, qu'une fonction d'explication. L'*ethos* narratif de Dom Almedor n'a que peu de relief, le narrateur se limitant à adopter la posture de l'amant déçu. Les liens entre Dom Almedor et le narrateur du récit principal sont ténus, voire inexistant; sur ce plan, le roman participe bien de la poétique romanesque baroque, avec sa multiplication de récits enchâssés.

Le récit enchâssé peut cependant permettre d'établir des liens plus étroits entre les différents niveaux de narration, sur le plan de l'*ethos* narratif. Cela est particulièrement visible dans les romans édifiants d'inspiration télémaquienne, où abonde ce type de récit. Nous étudierons le procédé tel qu'il apparaît dans *Les aventures de Néoptolème, fils d'Achille* (1718), de Chansierges, que nous avons retenu dans la mesure où l'*ethos* narratif y est un enjeu important. Le principal récit enchâssé de ce roman est celui du héros lui-même qui, à la manière de Télémaque, livre ses aventures à un groupe d'auditeurs, parmi lesquels se trouvent notamment Phénix (son mentor) et Ménélas, héros grec vainqueur des Troyens. La narration de Néoptolème comporte une forte dimension éthique (au sens rhétorique), qui se manifeste dès l'ouverture du récit. La *captatio benevolentiae* par laquelle il amorce l'histoire de ses aventures porte d'abord sur lui, sur son tempérament, sur son interprétation des événements et sur son rapport à la narration :

J'aime quelquefois, répondit Néoptolème [à Ménélas], à repasser dans mon esprit les divers événements de ma vie; j'y trouve de quoi profiter en rappelant toutes mes fautes, en considérant les caprices de la fortune, la vanité des plaisirs, la méchanceté des hommes, et enfin la rapidité du temps qui détruit toutes choses, qui rend égales les joies, et les douleurs, qui des événements les plus véritables, n'en laisse, pour ainsi dire, que l'ombre, et nous les rend semblables à des songes. Mais je n'ai jamais aimé raconter mes aventures pour le seul plaisir de les

raconter. Ainsi, si je vous fais le récit de mes malheurs, ce n'est que parce que je ne puis le refuser à votre empressement⁷⁷.

La déclaration d'humilité qui clôt cette introduction n'est pas très originale en soi, puisqu'on la trouve dans nombre de romans à narrateur autodiégétique⁷⁸. Dans ce cas-ci, plus que de l'humilité de Néoptolème (qui participe déjà pleinement au discours édifiant), sa réticence par rapport à la narration découle d'un refus des plaisirs du récit. Ce refus de raconter « pour le seul plaisir du récit » s'accompagne d'une définition du véritable usage de la narration, lequel se rapproche de l'exercice spirituel : se remémorer ses fautes, méditer sur la nature humaine et le caractère éphémère de l'existence dans la tradition du *memento mori*. L'*ethos* narratif de Néoptolème se construit d'abord sur ces thèmes chrétiens, qui se manifestent dans une narration qui se déploie de pair avec l'activité d'introspection définie dans l'ouverture. Le récit est toujours analysé par le narrateur à mesure qu'il le raconte, dans la perspective de développement moral qui domine le roman. Le narrateur n'est pas que narrateur, il est aussi interprète de ses aventures et analyste de ses propres comportements. Par là, il acquiert une dimension exemplaire, puisqu'il représente l'idéal édifiant du sujet qui se réfléchit dans le récit de sa vie. Nous ne citerons qu'un exemple de ce procédé, qui intervient lorsque Néoptolème raconte sa capture aux mains de pirates et la colère qui s'est alors emparée de lui :

je ne croyais pas qu'on pût être digne fils d'Achille, sans être plein de fureur dans un état si malheureux. Aveugle que j'étais, je ne voyais pas qu'en m'abandonnant au désespoir, je me laissais abattre à mon malheur, et que c'était le surmonter que de conserver alors un visage serein et tranquille. Je ne savais point encore ce que c'était que d'être malheureux : je n'avais jamais compris que je pusse être dans l'adversité. Fils d'un héros invincible, toujours fier, toujours redouté; dès que je fis mes premières armes, je partageai avec les chefs les plus expérimentés de la Grèce, la gloire d'avoir renversé la superbe ville de Troie. Enivré des folles louanges de tous les Grecs, je croyais que tout devait fléchir sous moi; mais qu'une triste, ou plutôt qu'une salutaire expérience, m'a bien appris à juger tout autrement des choses, à me défier des caresses de la fortune, et à tout craindre dans la plus éclatante prospérité⁷⁹.

Ce court extrait est structuré, au niveau narratif, par quatre temporalités, qui représentent différentes étapes dans le cheminement moral du héros. Le temps de la narration est celui du

⁷⁷ Chansierges, *Néoptolème*, *op. cit.*, p.36.

⁷⁸ Par exemple les *Mémoires philosophiques* de l'abbé Crillon, *La nouvelle Marianne* et *La vertueuse Sicilienne* de Claude François Lambert.

⁷⁹ *Ibid.*, p.45.

héros devenu sage, ou à tout le moins ayant appris de ses erreurs et de ses expériences, et qui fort de ce savoir jette sur sa personne passée un regard moralisateur, à la manière des mémorialistes. L'histoire narrée constitue le niveau temporel le plus immédiatement manifeste, celui de l'état antérieur du héros, jugé par le narrateur. Ce jugement est également interprétation, puisque loin de se limiter à une simple condamnation de la colère et de l'aveuglement décrits, il cherche à les expliquer en ayant recours au passé, au cours duquel s'est constitué sa personnalité. À ce passé plein de gloire et de louanges, montré comme la cause du comportement de Néoptolème, fait pendant un avenir immédiat, qui s'inscrit entre le moment de l'histoire et celui de la narration et fait le pont entre les deux différents Néoptolèmes qui cohabitent dans le récit. Cette péripétie fait ainsi figure de paradigme moral et narratif, puisque sa narration s'accompagne d'un commentaire qui articule ensemble le comportement blâmé, sa cause et sa correction par une « salutaire expérience », celle de l'adversité. C'est un véritable récit de vie minimal qui nous est présenté, régi par le narrateur à qui sa position dominante sur les plans temporel et moral confère une position de forte autorité. L'*ethos* narratif de Néoptolème est construit dans la narration de manière à correspondre à sa déclaration inaugurale, qui met l'accent sur l'introspection et l'analyse morale des événements dans un but de perfectionnement personnel.

La légitimité de Néoptolème narrateur est renforcée par les autres niveaux de narration présents dans le roman. D'abord, de narrateur enchâssé, Néoptolème se fait narrateur enchâssant, puisqu'il rapporte d'autres histoires que la sienne, comme celle de Nabonasar, roi de Babylone « avide de plaisirs⁸⁰ » et de volupté. Cette narration se fait sous la forme d'une narration hétérodiégétique avec plusieurs passages de focalisation interne montrant Nabonasar dégoûté des plaisirs, « la raison entièrement obscurcie, le cœur ému de mille passions furieuses⁸¹ ». L'alternance entre narrations autodiégétique et hétérodiégétique confère à Néoptolème une position unique dans le récit. Il est un narrateur homodiégétique, partie prenante du récit, mais doté des caractéristiques d'un narrateur hétérodiégétique, qui lui permettent par exemple d'entrer dans la tête des autres personnages pour livrer à son auditoire (et aux lecteurs) les pensées et les émotions dont il tirera par la suite une leçon de morale. Tout

⁸⁰ *Ibid.*, p.117.

⁸¹ *Ibid.*, p.121.

le récit de Néoptolème est lardé de tels récits enchâssés qui placent le héros dans la position du narrateur dit « omniscient ». Cette étiquette s'applique bien ici car non seulement la narration y est-elle focalisée sur certains personnages, révélant ainsi leurs sentiments et leur vie intérieure, mais elle est également accompagnée de jugements moraux universels. Tout se déroule comme si le narrateur principal du roman se substituait à Néoptolème le temps d'un récit. Lorsque Néoptolème raconte l'histoire de la vie et de la mort de Clytophon, un haut fonctionnaire corrompu, tout indique une narration extradiégétique : les différentes focalisations, les dialogues rapportés et la morale, « [a]insi périt misérablement Clytophon; ainsi périront tous ceux qui se livrent à des passions criminelles⁸² ». Plus rien ne départage, dans ces moments, le narrateur du roman et Néoptolème le narrateur. L'*ethos* de ce dernier tend à se confondre avec celui d'un narrateur hétérodiégétique, tout en conservant la proximité et l'immédiateté produites par la narration homodiégétique. Ce flou de la position narrative de Néoptolème renforce son *ethos*, puisqu'elle le place en position d'asséner des jugements moraux généraux et de se faire véritablement le porte-parole de l'axiologie chrétienne.

La confusion entre les deux niveaux de narration que nous venons de décrire n'est cependant pas à l'œuvre à tous les moments du récit de Néoptolème, puisque ce dernier est à plusieurs reprises interrompu par la description de la réception et des réactions de l'auditoire du jeune héros. Ces descriptions agissent en quelque sorte comme une forme de caution, en légitimant Néoptolème et son discours par le jugement que portent les autres personnages. Ce procédé est particulièrement évident lorsque la réaction de Phénix, incarnation de Minerve, est décrite : « Pendant que le fils d'Achille parlait ainsi; Phénix l'écoutait avec plaisir; il ne perdait pas une seule de ses paroles; il le regardait avec complaisance; il sentait une secrète joie, de voir combien il était changé depuis ses malheurs; il aurait voulu lui parler; mais il craignait de l'interrompre⁸³ ». Le jugement favorable de Phénix, figure d'autorité par excellence du roman, porte à la fois sur la personne du héros et sur son discours, fournissant à tous deux une appréciation positive qui renforce l'*ethos* narratif de Néoptolème. Ainsi se trouvent mêlés *pathos* et *ethos* dans un rapport particulier : ce n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, la figure du narrateur qui sert à convaincre l'auditoire, c'est l'auditoire qui est

⁸² *Ibid.*, p.74.

⁸³ *Ibid.*, p.96.

invoqué pour contribuer à la construction de la figure du narrateur. Cette figure est elle-même intimement liée aux leçons qu'il présente : « Lorsque Néoptolème eut achevé de parler, toute l'Assemblée fût quelque temps dans le silence, sans s'en apercevoir, chacun admirait la sagesse du fils d'Achille, et tous comprirent que c'est l'adversité qui fait et qui élève les grands hommes⁸⁴ ». Là encore, la représentation de l'auditoire montre à la fois la légitimité du narrateur et répète, une ultime fois, la leçon de son récit.

La représentation des auditeurs joue ainsi un rôle important dans la construction de l'*ethos* narratif des *Aventures de Néoptolème*. *Pathos* et *ethos* apparaissent intimement liés. Leur relation est moins celle de deux pôles opposés, que les deux facettes des figures édifiatrices. Si l'exemple de Néoptolème fournit un cas particulièrement frappant de cette collaboration entre *ethos* et *pathos*, nous avons vu qu'elle n'est pas unique : le narrateur camusien comme celui de Michel-Ange Marin se présentent eux aussi comme leur propre auditoire afin de projeter dans la narration même une image idéalisée de la réception de leur discours. La présence de procédés relevant du *pathos*, dans le sens qui est le nôtre, soit celui de la représentation du destinataire du discours persuasif, dans la constitution de l'*ethos* narratif montre l'importance de cette dimension dans notre corpus. Le *pathos* permet en effet d'aborder et de problématiser la question qui est au cœur du roman édifiat, soit celle de l'exemplarité de la fiction narrative. Nous avons réservé à cette question notre dernier chapitre.

⁸⁴ *Ibid.*, p.184.

Chapitre VIII : *Pathos* et exemplarité

L'*ethos* narratif est d'une importance capitale dans l'entreprise d'édification romanesque, puisque c'est de lui que dépendent la légitimité du discours et, par conséquent, son efficacité. Cet *ethos* narratif ne fonctionne cependant pas seul; il n'est qu'un des deux pôles constitutifs de la voix narrative, l'autre pôle étant le destinataire du discours, c'est-à-dire ce que Genette nomme le narrataire ou, pour employer un terme de rhétorique, l'auditoire. Cet auditoire n'est que rarement présent sur le même plan que l'orateur-narrateur hétérodiégétique, qui est souvent une manifestation textuelle de la figure de l'auteur; le narrataire serait alors, pour conserver une certaine symétrie dans l'homologie, une manifestation textuelle du lecteur. Or, les représentations du lecteur sont très rares dans nos romans. Jean-Pierre Camus est sans aucun doute celui qui, dans notre corpus, inscrit avec le plus d'insistance le lecteur dans ses textes; mais son « aimé lecteur » est le plus souvent interpellé dans les abondants discours paratextuels qui accompagnent, expliquent et justifient ses romans¹. Cette observation est généralisable à l'ensemble du roman édifiant. En dehors du paratexte, on ne trouve pas vraiment de représentation directe du lecteur : très peu d'apostrophes (presque toutes chez Camus, d'ailleurs), aucune scène de lecture (sauf chez Crillon). Est-ce à dire que le *pathos*, la représentation de l'auditoire, est totalement absente? Rien n'est moins sûr. Le roman édifiant se plaît à exposer son fonctionnement par la mise en scène de figures qui, sans renvoyer à des lecteurs au sens strict, sont bel et bien des représentations de la réception du discours. Tous les romans étudiés, sans exception, comportent des scènes qui montrent l'édification en action; ils représentent tous les effets des sermons, exemples, entretiens et modèles sensés provoquer la conversion ou la réformation morale des personnages. Le roman édifiant est avant tout un roman d'édification, en ce sens qu'il raconte toujours l'histoire d'une édification réussie. Par cette mise en abyme, il donne

¹ Ce sujet a été traité notamment par plusieurs chercheurs qui ont analysé la conception du lecteur camusien à partir des paratextes des différents romans de Camus. Voir Max Vernet, « Jean-Pierre Camus et L'Aimé lecteur », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (éds.), *L'épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'ancien régime, actes du VIII^e colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque - Louvain - Anvers, 19-21 mai 1994*, Louvain, Éditions Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », 1995, p. 59-67 et *Jean-Pierre-Camus: théorie de la contre-littérature, op. cit.* ; Sylvie Robic-de Baecque, *Le salut par l'excès, op. cit.*

accès à sa conception de l'édification et des procédés rhétoriques sur lesquels il se fonde. Ce sont différentes conceptions du langage efficace que l'étude du *pathos* permet de mettre au jour et qui nous occuperont dans ce chapitre. Cette démarche est soutenue par l'hypothèse selon laquelle la représentation des effets du discours édifiant, dans les romans, définit un paradigme de lecture, celui-là même que les auteurs tentent d'imposer à leurs lecteurs. Nous commencerons par étudier les scènes où sont décrits les effets du discours édifiant, que cette description soit l'œuvre du narrateur ou du personnage édifié. Cette analyse nous mènera à concevoir l'importance de la notion de plaisir édifiant, dont nous mettrons à jour les spécificités en la comparant au roman pornographique. La représentation et la conception de l'exemplarité et des procédés de persuasion occuperont la dernière partie du chapitre.

Considérons en premier lieu – et d'une façon désormais traditionnelle – une scène de *Floriane* (1601) : celle, dont nous avons déjà traité, où l'héroïne à l'apogée de son péché assiste à un prêche portant sur la chasteté et la débauche. Après avoir rapporté le discours du prêtre, le narrateur enchaîne : « Ces belles et saintes paroles animées d'un esprit tout divin, lui donnèrent dans l'âme, qui restait insensible; cette voix [...] la combat, et abat, de sorte que prosternant son orgueil, et rebouchant la pointe de ses lascives poursuites, elle donne entrée à des émotions célestes, qui commencent à opérer en elle² ». Il poursuit en décrivant le combat entre le vice et la grâce qui se déroule dans l'âme de Floriane et qui débouche sur le triomphe de l'amour de Dieu et le désir de pénitence. Ce qui est décrit ici, c'est donc la réaction de Floriane aux paroles du prêtre, c'est-à-dire la réception du discours édifiant lui-même. Sans y voir une mise en abyme directe de la lecture du roman édifiant, on doit tout de même considérer qu'il y a là une mise en roman de l'effet produit par le verbe religieux, les « saintes paroles animées d'un esprit divin », et qu'on affirme la réaction que devrait produire le discours sur son destinataire, Floriane ou le lecteur. Il ne s'agit pas, bien sûr, de produire sur ce dernier le même effet que sur l'héroïne et de le convertir; le lecteur a peu de chances de ressembler à Floriane : on imagine mal que le roman s'adresse aux *véritables* prostituées au passé de meurtrières et s'adonnant à la sorcellerie. Il s'agit cependant bien, par la représentation de l'auditoire et de ses réactions dans la personne de Floriane, d'infléchir et de diriger l'interprétation et la réception que fait le lecteur du discours du prêtre. La conversion

² François Fouet, *Floriane*, *op. cit.*, p.51.

de Floriane a en quelque sorte valeur de validation du discours. Le prêcheur est le vecteur de la grâce divine; le fait que Floriane ne puisse résister au discours inspiré montre en action une conception de l'éloquence religieuse dont l'efficacité repose sur la force divine que lui confère sa religiosité. À travers les mots du prêcheur, c'est surtout le verbe divin qui se fait entendre et qui frappe Floriane de toute la force de la grâce.

Plaisirs de l'édification

Ce procédé est commun dans le roman édifiant, dont les auteurs utilisent la réception des discours édifiants à des fins légèrement différentes. Dans notre exemple tiré de *Floriane*, le narrateur met l'accent sur la force quasi-mystique des paroles et sur leur effet passionnel. Le procédé peut également être utilisé pour interpréter et clarifier les enjeux précis du discours édifiant, le plus souvent par le personnage auditeur qui prend alors la parole. C'est le cas dans *Agathonphile* (1621), lorsque Philargyrippe raconte son histoire en insistant sur le bonheur que suscite le fait de mourir pour sa foi. Cette histoire est thématiquement liée au récit cadre du roman, puisqu'au moment de la raconter son narrateur a été enfermé dans une grotte par des païens, avec Agathon et Tryphine, et qu'il ignore ce qui adviendra d'eux. Le récit autodiégétique du sage vieillard vise autant à délasser l'esprit des prisonniers qu'à leur inspirer des pensées pieuses, ce que les auditeurs ne manquent pas de souligner :

Il est vrai, la dilection triomphe de la mort; ô que c'est une chose suave d'aimer saintement et loyalement! Puisque cette douceur fait trouver agréable la chose du monde la plus horrible, qui est le trépas : car ce que je regardais autrefois avec effroi, je le considère à présent avec désir, pour rendre par ce dernier devoir, un témoignage péremptoire, et de ma fidélité envers Dieu, et de mon amour envers vous, ô Agathon, animée à cela par le discours de ce bon père, qui m'a tellement occupée, que je n'ai pas eu le loisir de songer, ni à l'incommodité de cette prison, ni au danger inévitable où nous sommes³.

Ce discours de Tryphine n'est pas une simple redondance; il offre des clés pour la compréhension de la portée morale du récit de Philargyrippe ainsi qu'une appréciation de ce même récit en termes de plaisir et de divertissement.

³ Jean-Pierre Camus, *Agathonphile*, *op. cit.*, p.55.

Cette liaison entre plaisir de l'auditeur et compréhension du discours édifiant, sur laquelle insiste ici Camus, est fondamentale. La représentation de la réception de l'édification nous rappelle la spécificité du roman édifiant, par rapport aux textes didactiques ou apologétiques. Contrairement à ces derniers, l'efficacité du récit édifiant repose avant tout sur le plaisir qu'il procure. C'est ce principe de persuasion par le plaisir qui est à la base du choix du roman comme vecteur d'édification. Dans l'extrait mentionné d'*Agathonphile*, le récit en lui-même occupe l'esprit de Tryphine, la délasse de ses infortunes. Dans d'autres cas, le plaisir est moins le résultat du récit que le produit de la compréhension de sa valeur morale : ce n'est pas le plaisir qui persuade, mais la persuasion qui crée le plaisir. Dans *Les aventures de Néoptolème* de Chansierges (1718), la nymphe Thétis, la grand-mère de Néoptolème – qui est à la fois une figure d'autorité (elle est l'aïeule du héros) et une représentante du monde divin (par sa nature même et parce qu'elle emmène Néoptolème voir les dieux) – lui raconte l'enfance de son père Achille, afin de le mettre en garde contre la recherche d'une certaine vaine gloire. Le récit et sa morale ont sur le jeune héros des effets presque sensuels : « Le fils d'Achille était pénétré de ces paroles, il en sentait la vérité avec de secrets délices⁴ ». Il y a chez Néoptolème une véritable intériorisation du récit et des leçons de Thétis, qui entrent en lui, mais d'une manière toute différente de celle décrite dans *Floriane*. Alors que les effets du discours du prêtre sur la pécheresse sont relatés en termes guerriers, à travers l'affrontement du vice et de la vertu dans son âme, ils se traduisent pour le fils d'Achille par une « volupté » (c'est la définition que donne le *Dictionnaire de l'Académie française* de « délices »⁵) intérieure qui peut être vue comme l'écho de certains emportements mystiques caractérisés par l'intensité de l'expérience religieuse⁶, d'autant plus que le terme « délices » est applicable au corps et à l'esprit. Et que dire de la nature *secrète* de ces délices? Le *Dictionnaire* ne nous aide que fort peu, en indiquant que le terme signifie « Caché, qui n'est connu que d'une ou de fort peu de personnes ». Les délices ressentis par Néoptolème sont-ils cachés parce que réservés à un groupe restreint de *happy few* capables de les sentir, ou le sont-ils parce qu'ils restent inexprimés, voire inexprimables? La question vaut la peine d'être posée, car il ne s'agit pas d'une occurrence isolée; le terme revient au moins à une autre reprise, lorsque Néoptolème

⁴ Chansierges, *Néoptolème*, *op. cit.*, p.11.

⁵ Le *Dictionnaire de l'Académie française* cite comme exemples d'utilisation du mot : « les délices du corps, les délices de l'esprit », Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, tome I, p.311.

⁶ Voir Henri Brémond, *Histoire du sentiment religieux en France*, *op. cit.*, tome II, « L'invasion mystique ».

expose sa réaction aux paroles de Phénix l'invitant à la patience et à la constance après leur capture par des pirates : « À mesure que Phénix parlait, je ressentais tout ce que l'espérance a de plus flatteur; je ne pensais plus que j'étais esclave; je ne fus plus le même; je me sentis fortifié par une vertu divine. J'embrassai Phénix avec tendresse, les larmes me vinrent aux yeux, et mon cœur tressaillit d'une joie secrète⁷ ». La joie n'a ici plus rien de secret : non seulement est-elle narrée, donc exprimée par le héros lui-même, mais elle se manifeste par la tendresse envers Phénix et par les larmes qui l'accompagnent. L'utilisation de l'adjectif « secret » ou « secrète » doit donc être comprise comme une évocation de l'intériorité la plus profonde et la plus intime. La profusion des pronoms à la première personne dans cet extrait (neuf sur 53 mots) abonde dans le sens d'une compréhension profonde de la vérité des leçons de Phénix, qui se traduit par leur intériorisation, non pas intellectuelle mais sentimentale. Les larmes, signe par excellence de la sentimentalité romanesque du XVIII^e siècle⁸, deviennent ici le signe de la totale pénétration des dogmes moraux, qui s'expriment désormais par le ravissement.

C'est là sans doute une des innovations majeures des romans édifiants du XVIII^e siècle par rapport à leurs prédécesseurs : le plaisir intense devient l'émotion dominante lors de la conversion et de la persuasion. Certes le ravissement, nous l'avons vu chez Camus, n'est pas complètement absent au XVII^e siècle, mais il s'accompagne presque toujours d'une forme ou d'une autre de souffrance (dans le cas d'*Agathonphile*, le martyre des héros qui débute par leur emprisonnement et se conclut par leur décapitation). De même, bien qu'il y ait certainement une forme de volupté dans les mortifications que s'inflige Floriane, l'accent y est toujours mis sur la souffrance et la douleur, les larmes et le sang. Sans prétendre que cette souffrance disparaisse des romans édifiants du XVIII^e siècle, force est de constater qu'elle se fait beaucoup moins présente, laissant la place à une conception de l'édification et du perfectionnement humain basée sur le plaisir du sujet édifié, plaisir qui s'énonce en termes sensuels, dont les « secrets délices » de Néoptolème sont révélateurs : « Sage Phénix, lui dis-je alors [c'est Néoptolème qui parle], vos paroles sont plus douces que le miel qu'on fait prendre à un malade. Je me sens plein d'un ardent désir de vaincre désormais mes plus impétueuses

⁷ Chansierges, *Néoptolème*, *op. cit.*, p.58.

⁸ Voir Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, PUF, coll. « Écriture », 1999 et Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Histoire », 1986.

passions⁹ ». La comparaison de la douceur des paroles avec le miel¹⁰ ramène les plaisirs de l'éloquence à ceux de la nourriture, donc de nouveau à ceux des sens; mais c'est surtout l'« ardent désir » qui attire l'œil et renforce notre hypothèse d'une édification qui emprunte au langage de la sensualité pour se montrer plus attrayante et combattre, à armes égales, la lasciveté si décriée des romans.

Les aventures de Néoptolème montre clairement cette nouvelle tendance du roman édifiant qui se présente comme apte à rivaliser avec les romans galants sur le terrain du plaisir¹¹. Il n'est cependant qu'un exemple parmi d'autres. Vingt ans plus tard, Ansart, auteur des *Aventures de Philoctète* (1737), ne procède pas autrement. Comme dans le roman de Chansierges, les descriptions des réactions des personnages principaux aux discours d'Adraste, le mentor de Philoctète, abondent. Cela tient sans doute à la structure très similaire des deux ouvrages qui, s'inspirant de *Télémaque* (qui s'inspire lui-même de l'épopée grecque et latine), reposent sur l'insertion et la succession de récits et de discours rapportés. En multipliant les récits, cette organisation romanesque permet de multiplier aussi les réactions face à ces récits, et donne accès à l'image que le narrateur projette des effets de son discours. Chez Ansart comme chez Chansierges, il s'agit moins de convaincre intellectuellement que de persuader par la délectation : « Philoctète goûtait avec plaisir le discours d'Aristodème, il en sentait intérieurement la force, et ce Prince né avec les dispositions les plus heureuses pour la vertu, s'apercevait que son cœur se révoltait insensiblement contre le vice¹² ». Tout le discours d'Aristodème sur la religion chrétienne est rapporté à la sensibilité propre à Philoctète; c'est elle qui est touchée par la peinture de la vertu et dégoûtée par les descriptions du vice, le tout s'exprimant dans un vocabulaire qui ne serait pas déplacé dans un roman mondain rapportant les effets du discours amoureux. Comme nous l'avons vu dans *Les aventures de Néoptolème*, le plaisir du discours édifiant s'accompagne d'un désir pour la vertu : « Philoctète était

⁹ *Ibid.*, p.61.

¹⁰ Il s'agit aussi d'une image biblique récurrente (Psaumes 19 :10, Proverbes 5 :3, 16 :24, Cantique des Cantiques 4 :11).

¹¹ L'insistance sur le plaisir dans le roman édifiant nuance l'affirmation de Catherine Cusset, selon laquelle le libertinage est le seul mouvement artistique à s'intéresser au plaisir (Catherine Cusset, *No tomorrow : the ethics of pleasure in the French Enlightenment*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999, p.2). Cependant, l'utilisation du plaisir pour transmettre des valeurs religieuses montre le bien-fondé de voir dans ce thème des ramifications éthiques.

¹² Ansart, *Philoctète, op. cit.*, p.70.

attendri, la Minerve divine donnait un feu nouveau aux paroles du Mentor chrétien, et le jeune Prince sentait dans son âme un goût extraordinaire pour mettre en pratique une morale si douce et si naturelle¹³ ». L'éloquence d'inspiration divine vise non pas à convaincre mais à créer le désir; le principal moteur de ce désir est la recherche d'un plaisir d'ordre spirituel ou moral. Presque tous les romans édifiants du XVIII^e siècle offrent ainsi au moins un exemple démontrant, par la peinture de la réception de l'édification, que la plus puissante arme du roman édifiant est aussi la plus douce, et que c'est le plaisir qui sert d'amorce à la conversion. Cette idée se trouve même chez l'austère Michel-Ange Marin, dont la *Marquise de Los Valientes* (1745) est captivée par le récit de la vie pieuse de la maîtresse d'école de Montezuma : « La Marquise avait écouté toute cette histoire avec une satisfaction qui l'avait toujours tenue comme en haleine¹⁴ ». L'histoire dont il est question détermine ensuite la marquise à chercher un directeur de conscience, qui la ramènera dans le droit chemin chrétien. Elle est donc le véritable déclencheur de la conversion de l'héroïne, sur laquelle reposera ensuite le récit; c'est donc le plaisir de la narration qui fonde le roman de Michel-Ange Marin.

Ces observations permettent de mieux comprendre le fonctionnement souhaité par les auteurs de roman édifiant et, par le fait même, le public auquel ils espèrent s'adresser. Si l'on accepte l'hypothèse que les personnages édifiés peuvent être considérés, jusqu'à un certain point, comme des représentations idéalisées du lectorat des romans édifiants, leur étude permet de tracer les contours de la figure du lecteur inscrite dans les œuvres elles-mêmes. Quelques traits de cette figure s'imposent d'emblée. Il s'agit le plus souvent d'une femme, même si les hommes ne sont pas négligés. Elle est en général définie comme vertueuse dès l'ouverture du roman, bien que certains exemples existent, surtout au XVII^e siècle, d'un personnage principal qui doit être radicalement converti. Dans la plupart des romans, cependant, la conversion est moins une question de foi que de pratiques : il s'agit moins pour les personnages de croire ou de ne pas croire, que de mener une vie conforme aux exigences du christianisme. Conséquemment, l'enjeu rhétorique principal des romans est d'inspirer le désir de la vie chrétienne, par le plaisir que cette dernière apporte. Le personnage édifié est donc, en premier lieu, en quête de plaisir. Cela peut paraître surprenant, mais en définissant ainsi son auditoire,

¹³ *Ibid.*, p.129.

¹⁴ Michel-Ange Marin, *La marquise de Los Valientes*, *op. cit.*, p.23.

le roman édifiant ne fait que pousser jusqu'au bout la logique qui est la sienne dès ses premières définitions théoriques sous la plume de Camus : combattre le roman mondain par les armes mêmes qui le rendent dangereux, au premier chef les sentiments, à la fois sensuels et sentimentaux, du plaisir et du désir. Envisagés sous cet angle, les personnages qui font l'objet du processus d'édification ne nous apparaissent plus comme ces marionnettes dociles, aisément manipulables et instantanément convaincues, auxquelles il serait aussi facile que tentant de les réduire. Ces personnages ne sont pas à proprement parler vaincus par l'éloquence des guides spirituels qu'ils trouvent sur leur route ; ils ne cherchent au fond qu'à être persuadés que la réponse à leur quête de plaisir se trouve dans la religion, qui est seule à même de leur inspirer des sentiments aussi forts que ceux du désir amoureux. Bien qu'il soit toujours hasardeux d'établir un parallèle strict entre les personnages de fiction et leurs lecteurs, nous croyons que ce trait fondamental des héros de roman édifiant nous aiguille sur la piste du lecteur visé par ces œuvres. Cherchant le bonheur et le plaisir, ce lecteur ne demande qu'à être touché et persuadé. Il ne demande au roman que de lui inspirer le désir de la vertu, et de lui fournir le plaisir qui l'accompagne.

Envisagé de cette manière, la figure du lecteur de roman édifiant se révèle étonnamment proche de celle du lecteur de roman pornographique du XVIII^e siècle, qui est lui aussi animé par le désir et la recherche de plaisir. Jean Goulemot définit les conditions de lecture du roman pornographique en des termes qui, de manière frappante, pourraient aussi bien s'appliquer au roman édifiant :

Sa lecture naît d'un désir qui n'est pas celui de lire, le fortifiant même (mais par quels moyens?), sans pouvoir, au demeurant, le satisfaire. Le livre érotique révèle, avec une netteté jamais ailleurs atteinte, un effet de lecture et cette intention que porte en elle l'écriture de fiction de produire des objets imaginaires, se donnant et agissant pour vrais¹⁵.

L'effet de lecture que le roman pornographique recherche est remarquablement similaire à ce qui constitue pour nous le cœur de la démarche des romanciers édifiants : faire d'une œuvre de fiction un vecteur de vérité. Si le roman pornographique cherche à provoquer le désir de jouissance, le roman édifiant cherche quant à lui à susciter le désir de la grâce et de la vie

¹⁵ Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994, (Aix-en-Provence, Alinea, coll. « Collection de la pensée », 1991), p.8.

chrétienne. De ce fait, le roman édifiant partage avec le récit pornographique l'impératif de « retour au réel » caractéristique de la lecture de ce dernier. Dans le cas des livres licencieux, ce retour au réel s'exprime par le besoin de satisfaire immédiatement le désir de jouissance; dans le cas des romans édifiants, il s'agit plutôt de satisfaire le désir de vertu, en opérant un changement de vie. Partageant une même visée, celle de créer un effet si puissant qu'il transforme (physiologiquement ou spirituellement) le lecteur, les deux frères ennemis partagent aussi des stratégies. Ainsi, « il est bien rare que le roman érotique ne fasse pas, par un épisode narratif plus ou moins développé, la peinture de sa propre puissance¹⁶ »; autrement dit, il met en scène la lecture des romans pornographiques et ses effets. Le roman édifiant, quant à lui, répugne à représenter la lecture de romans¹⁷, pour des raisons évidentes : les discours d'édification sont nombreux et variés, le romanesque, même édifiant, n'étant dans l'esprit chrétien qu'une de ces formes, et certainement pas la plus orthodoxe. Mais cela n'empêche nullement le roman édifiant de montrer sa force, à travers la peinture de la réception des discours qui le constituent, qu'ils soient purement didactiques ou déjà narrativisés. L'importance du narrateur dans la réalisation de la visée du roman pornographique, où « [t]out se passe comme si la voix narrative jouait le rôle d'un guide¹⁸ », est également un trait caractéristique du roman édifiant. Il en est de même pour « l'unicité¹⁹ » de cette voix narrative, qui reste foncièrement la même malgré les récits enchâssés, tout comme de la construction en épisodes, qui permet de multiplier les scènes érotiques d'un côté, les leçons et démonstrations de vertu de l'autre. Les deux modes romanesques ont aussi en commun leur prévisibilité : dans l'un comme dans l'autre, « le lecteur sait à quoi s'attendre²⁰ ». Quant aux fins attendues, jouissance corporelle ou révélation religieuse, elles ne sont sans doute pas si éloignées qu'on pourrait le croire. Certaines descriptions de l'extase religieuse pendant l'oraison dévoilent la parenté qu'elle entretient avec le plaisir érotique. Un

¹⁶ *Ibid.*, p.128.

¹⁷ Le cas de *La nouvelle Clarice* (1767) de Mme Le prince de Beaumont, que nous avons abordé au chapitre III, est une exception.

¹⁸ Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, *op. cit.*, p.137. Goulemot ne définit malheureusement pas ce qu'il entend exactement par « voix narrative ». Elle semble désigner, dans son travail, uniquement la voix du narrateur.

¹⁹ *Ibid.*, p.136.

²⁰ *Ibid.*, p.137.

exemple tiré de *Virginie* (1752) montre comment la prière de l'héroïne peut donner naissance à des sentiments et des sensations qui ne sont pas sans rappeler la jouissance physique :

À peine se fut-elle mise en état de se recueillir, que son esprit se porta sans peine à considérer la bonté de Jésus-Christ, caché pour l'amour de nous sous les voiles eucharistiques. Cette considération passa si avant dans son cœur, et y alluma si fortement les flammes de l'amour sacré, que ne pouvant presque soutenir l'excès de joie et de consolation dont il était inondé, elle fut obligée de s'en détourner pour quelques instants, et dit à Notre-Seigneur, en pleurant de tendresse et d'humilité : mon Dieu, retirez-vous de moi, qui ne suis qu'une misérable pécheresse. Je ne mérite pas les grâces que vous me faites. Pardonnez-moi mes péchés, et ayez pitié de ma pauvre âme. Elle se replongea ensuite de nouveau dans les mêmes réflexions presque sans s'en apercevoir; et alors les assauts de l'amour divin redoublèrent si vivement, qu'elle dit au Seigneur, modérez, mon Dieu, vos douceurs, vous savez que je n'en suis pas digne, et je ne puis plus les soutenir; mais si vous voulez que je meure ici à vos pieds, je vous fais volontiers le sacrifice de ma vie²¹.

C'est autour de l'idée d'amour de Dieu, « amour sacré » et « amour divin », et de ses « assauts », « douceurs » et « flammes » dont les excès sont presque insupportables, que le rapprochement avec l'amour corporel s'établit.

De là à dire que le roman édifiant fonctionne de la même manière que le roman pornographique, il n'y a qu'un pas, qu'il ne faudrait cependant pas franchir. La très forte proximité des effets de lecture recherchés entraîne certes le retour d'un certain nombre de stratégies communes, mais elle ne laisse pas moins subsister de profondes différences de fonctionnement. La première est la place réservée au discursif. Nous avons vu tout au long de ce travail que le discursif, c'est-à-dire le registre purement didactique (le sermon, l'exposé apologétique), est indissociable du roman édifiant. Tous les romans de notre corpus comportent leur lot de discours religieux, qui font partie du récit en ce qu'ils s'intègrent dans la matière narrative et affectent son déroulement; le discursif est véritablement omniprésent dans le roman édifiant et participe pleinement à son efficacité. Rien de tel dans le roman pornographique, dans lequel le discours « suspend le récit et distrait l'intérêt du lecteur. Il lui fait abandonner le monde du désir pour l'introduire dans celui de la compréhension et de la réflexion²² ». Le recours au discursif constitue ainsi selon Goulemot une forme de

²¹ Michel-Ange Marin, *Virginie*, *op. cit.*, p.335.

²² Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, *op. cit.*, p.92.

« brouillage » de l'effet pornographique, tout le contraire de son rôle dans le roman édifiant. Le discours philosophique de certains romans pornographiques libertins fait figure d'« intervalle²³ », d'« entracte²⁴ », de « pause²⁵ » dans l'esthétique pornographique basée sur le désir et la mise en scène de la jouissance pour le plaisir d'un lecteur voyeur. Ainsi, le roman sadien est à la limite du roman pornographique, car il « se veut porteur non d'incitation, mais de vérité. Le didactisme contraignant [du discours sadien] assigne au lecteur une position qui n'est pas celle du désir. Il n'éprouve point l'envie de faire comme : tout au plus peut-il se rendre aux arguments avancés²⁶ ». C'est justement parce que le roman édifiant se veut d'abord porteur de vérité que les épisodes didactiques sont constitutifs de sa poétique. Autre différence de taille : l'importance de l'exemplarité. Dans le roman pornographique, elle est nulle, puisque le lecteur cherche le désir sans pour autant chercher à reproduire ce qu'il lit : « le lecteur ne veut pas parvenir à la jouissance par les mêmes moyens que les héros du roman qu'il est en train de lire : il veut comme lui jouir, et l'identification s'arrête là²⁷ ». Au contraire, l'exemplarité joue un rôle fondamental dans le roman édifiant. Car le fait que le lecteur veuille, comme les héros dépeints, parvenir au plaisir de la vie chrétienne, suppose nécessairement que l'identification soit plus profonde. Nous l'avons vu, le héros édifiant est le plus souvent dans la même position que le lecteur : ils sont tous deux récepteurs d'un discours édifiant. Prenons par exemple le sermon que le prêtre adresse à Floriane et qui la détermine à se convertir. Diégétiquement, ce sermon s'adresse à Floriane, il s'intègre dans une trame narrative et est rapporté avec les effets oratoires qui l'accompagnent (dont la monstration d'un crâne de femme, symbole de la débauchée). Mais rhétoriquement, il s'adresse aussi au lecteur de l'œuvre qui, bien qu'il ne soit pas dans la position exacte de Floriane et qu'il n'ait sans doute pas besoin d'une conversion aussi profonde, doit également en être édifié. Pour cela, il doit s'identifier à la réaction de Floriane, celle-ci doit avoir une portée exemplaire. Il y a là une nette distinction avec le lecteur du roman pornographique, placé dans une position de voyeur : il regarde les personnages jouir, mais il ne reçoit pas lui-même les caresses qui mènent à la jouissance. Le lecteur du roman édifiant, lui, est aussi dans une position d'observateur, de

²³ *Id.*

²⁴ *Id.*

²⁵ *Id.*

²⁶ *Id.* Les commentaires de Goulemot sur Sade soulignent ainsi que le roman pornographique n'est pas le roman libertin, malgré les points de contacts entre les deux genres.

²⁷ *Ibid.*, p.128.

témoin de l'édification, mais contrairement au lecteur de roman pornographique il reçoit le discours religieux et peut en ressentir les effets immédiats.

Pathos et exemplarité

Les mécanismes de l'exemplarité sont constamment montrés par le roman édifiant²⁸. Les récits regorgent d'épisodes dans lesquels le comportement d'un personnage est explicitement caractérisé comme exemplaire pour un autre personnage. Le narrateur de *Floriane* indique que « l'exemple de cette contrition [celle de Floriane] en tira plusieurs du vice²⁹ ». Quel sens donner à cette précision sur la portée exemplaire de la conversion de la jeune femme ? Nous croyons qu'il s'agit de poser un cadre épistémologique qui indique au lecteur comment appréhender le roman dans ses grandes lignes, et qui souligne la valeur exemplaire de l'histoire de Floriane. Nous retrouvons ailleurs ces processus d'identification qui insistent sur l'exemplarité des récits rapportés. Vers le milieu du roman, le héros du roman d'Antoine de Nervèze, *La victoire de l'amour divin* (1608), Polidore rencontre un ermite au nom transparent, Théophile, qui lui raconte sa vie et les événements qui l'ont poussé à la retraite. Ce récit détermine le héros à se retirer lui aussi du monde, car il s'identifie complètement à Théophile : « Polidore qui avait attentivement écouté ce discours, y trouva ses douleurs, ses desseins, ses aventures si bien représentées qu'il estima que la fortune de Théophile était l'image de la sienne³⁰ ». Le rapport ainsi établi entre les deux histoires, celle de Théophile et celle de Polidore, en est un d'exemplarité parfaite. Le récit de Théophile est en effet perçu par Polidore comme la narration de ses propres aventures. L'exemple est ainsi immédiat, direct et sans médiation. Il agit d'ailleurs instantanément, puisque Polidore se retire du monde sur le champ.

La représentation de la réception des discours et récits édifiants sert ainsi, d'un point de vue rhétorique, à montrer leur fonctionnement comme non-problématique. Dans l'univers

²⁸ Nous avons, au chapitre II, expliqué pourquoi le roman édifiant ne peut être considéré comme un *exempla*, notamment parce qu'il n'est pas intégré dans un discours qui conditionne son interprétation. Nous réitérons cette distinction en spécifiant que les pages qui suivent ne visent pas à concevoir les romans comme des exemples, mais à montrer comment ils utilisent et conçoivent les exemples.

²⁹ François Fouet, *Floriane*, *op. cit.* p.60.

³⁰ Antoine de Nervèze, *La victoire de l'amour divin*, *op. cit.*, p.105.

édifiant, l'exemple va de soi, au point qu'il peut structurer des œuvres complètes, comme *Les saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache*, d'Henri du Lisdam (1619). Toute l'œuvre est constituée d'un récit cadre dans lequel Lindarache tente d'amener son fiancé Leopolde à une vie religieuse, et d'une série de récits enchâssés qui proposent presque tous des exemples d'amants ayant préféré la religion à leur amour. Il s'agit donc d'une série d'exemples qui répondent à la question du récit principal, à savoir s'il vaut mieux se retirer du monde ou y vivre. La question de l'exemplarité est elle-même mise au premier plan dans la dernière partie de l'œuvre, intitulée « Lisdamas va dire à Lindarache plusieurs exemples de personnes qui ont quitté le monde, pour la contenter sur le sujet de la dévotion », qui s'étend des pages 596 à 636. Comme le titre de section l'indique, Lisdamas, l'ermite qui joue le rôle de guide et de figure d'autorité dans le roman, y raconte plusieurs histoires de retraite religieuse, faisant de l'exemple l'argument par excellence de la conversion : « remarquez que cela [les exemples de puissants s'étant retirés du monde] donne un tel poids pour la dévotion, entre tous ceux qui aiment Dieu, qu'on s'y convertit plus par l'exemple que par la doctrine, faisant passer pour raison la conversion de ceux qui ont pu jouir des douceurs mondaines³¹ ». Lisdamas insiste particulièrement sur un exemple fictif, celui de Sylvandre et Cloris, qui n'est qu'un récit enchâssé racontant une conversion de l'amour en dévotion. Ce récit comporte cependant un épisode dans lequel un prêtre explique aux amants le bonheur de la retraite, en citant les exemples bibliques de Madeleine, de saint Paul et de saint Jean. Ses exemples portent fruit : « le Saint Esprit rendit ses paroles si puissantes, qu'elles mirent les affections de Sylvandre en trouble³² » ; il se résout à se faire ermite, abandonnant du même coup Cloris. Cette dernière, d'abord au désespoir, décide de se faire religieuse à son tour, servant elle-même d'exemple aux autres jeunes filles. Tout ce récit sert ensuite d'exemple à Leopolde et Lindarache :

Cloris quelques jours après, voyant bien qu'elle ne pouvait espérer l'amour ni le retour de Sylvandre, se fit religieuse, et a depuis servi d'exemple à plusieurs filles, qui ont laissé les mondanités. Leopolde et Lindarache avaient écouté avec attention ce discours ; mais craignant d'importuner Lisdamas ils se retirèrent : ce ne fut pas sans emporter les fruits de l'exemple. [...] Leopolde s'alla rendre dans

³¹ Henri du Lisdam, *Les saintes inconstances*, *op. cit.*, p.598.

³² *Ibid.*, p.625.

un désert entre Rome et Naples, proche d'où s'était retiré Lisara, et Lindarache entra dans un monastère³³.

La mise en abyme de la force de l'exemple se déploie sur plusieurs niveaux : les exemples présentés par le prêtre à Sylvandre ; Sylvandre lui-même servant d'exemple à Cloris ; Cloris inspirant les jeunes filles ; le récit enchâssé de Lisdamas servant d'exemple à Leopolde et Lindarache. L'exemple est ainsi doué d'une force transitive qui fait qu'il agit sur plusieurs destinataires secondaires outre celui à qui il était destiné. Esthétiquement, cette quadruple mise en abyme est caractéristique de la littérature baroque, où foisonnent les effets de miroir et de réflexion. Au théâtre dans le théâtre, le roman édifiant substitue non pas le roman dans le roman, mais bien l'exemple dans l'exemple, présentant une structure persuasive et narrative dans laquelle chaque personnage imite puis est imité, inspire puis est inspiré, édifie puis est édifié. Cette chaîne d'imitation et d'identification véhicule une conception de l'exemple comme argument fonctionnant de manière directe, immédiate, fluide et absolument non-problématique. Plus que la force du discours, c'est d'abord la force de l'exemple qui est affirmée par l'insistance avec laquelle sont représentés son fonctionnement et son efficacité. Le roman se fait ainsi l'illustration non seulement des dogmes chrétiens, mais surtout du mode de connaissance et de persuasion sur lequel il repose lui-même – l'exemple – et qui remonte jusqu'aux sources bibliques du christianisme.

Pour que le roman édifiant fonctionne, il doit d'abord persuader de la validité de son principal argument : l'exemple. Il s'agit d'une nécessité d'autant plus importante que l'Ancien Régime est la scène d'une véritable crise de l'exemplarité, exposée par John D. Lyons dans *Exemplum*. À partir d'analyses de l'utilisation de l'exemple chez Descartes, Pascal, Marguerite de Navarre, Machiavel, Montaigne et Mme de Lafayette, Lyons conclut à une transformation majeure de la fonction exemplaire, à partir des XVI^e et XVII^e siècles. D'abord considéré comme un « instrument for relating the individual to sources of authoritative knowledge³⁴ », l'exemple perd de son autorité textuelle dans le cadre plus large du développement de manières de lire favorisant l'observation et l'introspection. En découle un doute grandissant sur le caractère itératif de l'exemple et, par extension, sur la relation entre

³³ *Ibid.*, p.634.

³⁴ John D. Lyons, *Exemplum*, *op. cit.*, 1989, p.237.

passé, présent et futur à la source du fonctionnement cognitif de l'exemplarité³⁵. Cette crise de l'exemple qui s'amorce à la Renaissance et se poursuit tout au long du XVII^e siècle s'intègre dans une nouvelle manière de penser l'histoire, où la répétition fait peu à peu place à la transformation³⁶, préparant ainsi le terrain pour la Querelle des Anciens et des Modernes. L'exemple suppose la répétition du même à travers le temps : les situations et les histoires léguées par la tradition ont toujours une valeur démonstrative car elles sont susceptibles de survenir à nouveau. Comme l'explique Karlheinz Stierle, « The validity of *exemplum* as a rhetorical form of narration that tends towards its own conceptual or ideological structure has an anthropological basis. It presupposes that over time, there is more analogy in human experience than diversity, or that in all situations of civil and political life the pole of equality is stronger than that of difference³⁷ ». Cette base anthropologique au fondement de l'exemple est tout aussi applicable aux *exempla* purement rhétoriques qu'aux exemples narratifs et moins directement didactiques³⁸. L'universalité et l'applicabilité immédiate des exemples est donc problématisée et questionnée par les auteurs qu'étudie Lyons : « by the mid-seventeenth century authors devoted more time explaining why example should be treated as mask and left to the people, than using example to convince the discriminating and coequal reader³⁹ ».

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer la représentation de la réception de l'édification dans nos romans, et plus particulièrement l'attention portée au fonctionnement et à l'efficacité des exemples. Les auteurs que nous avons étudiés ne problématisent *pas* la validité démonstrative et morale de l'exemple. Au contraire, un roman comme *Les saintes inconstances de Leopolde et Lindarache* ne fait qu'affirmer, à grands coups d'histoires enchâssées, l'applicabilité immédiate de l'exemple, c'est-à-dire non seulement la nature fondamentalement itérative et analogique de l'expérience humaine, mais surtout l'universalité des valeurs et de la morale chrétiennes. Dans le roman de du Lisdam, comme dans celui de Nervèze, les exemples, qu'ils soient tirés de la matière biblique ou qu'ils soient purement

³⁵ Sur ce fonctionnement, voir Francis Mathieu, *L'art d'esthétiser le précepte*, *op. cit.*, p.18

³⁶ Michel Jeanneret, « The vagaries of exemplarity; distortion or dismissal? », *Journal of the history of ideas*, vol. 59, n° 4, 1998, p. 578-579.

³⁷ Karlheinz Stierle, « Three moments in the crisis of exemplarity: Boccaccio-Petrarch, Montaigne, and Cervantes », *Journal of the history of ideas*, vol. 59, n° 4, 1998, p.581.

³⁸ Sur cette distinction, voir François Rigolot, « The Renaissance crisis of exemplarity », *Journal of the history of ideas*, vol. 59, n° 4, 1998, p.557.

³⁹ John D. Lyons, *Exemplum*, *op. cit.*, p.238.

fictionnels, sont présentés comme des analogies parfaites de la situation dans laquelle se trouvent ceux qui les écoutent, assurant ainsi leur fonctionnement rhétorique. Il y a là une forme de résistance active à la tendance lourde de l'histoire – cette problématisation de l'exemplarité apparue un siècle plus tôt chez Montaigne – qui se base sur la permanence, chez ces auteurs religieux, d'une conception du monde et de l'homme basée sur l'équanimité des conditions en regard du destin humain. Nous pouvons cependant remarquer que la limpidité du rapport exemplaire, tel qu'on le retrouve chez les auteurs de la première moitié du XVII^e siècle, s'intègre dans un contexte de changement plus vaste. Il s'agit de défendre et de légitimer rien de moins que le principal modèle de lecture du roman édifiant. Car le doute et l'ironie qui caractérisent la crise de l'exemplarité témoignent d'un profond bouleversement dans les manières de lire, qui s'affranchissent des schémas de contrôle de la lecture (dont fait partie l'exemple), rendant ainsi possible l'avènement d'un nouveau type de lecteur, plus libre dans son activité herméneutique⁴⁰. En réaction, le roman édifiant affirme et réaffirme constamment la valeur de l'ancien mode de lecture, celui d'une lecture gouvernée et dirigée.

Le début des *Voyages de Cyrus* (1727) témoigne de cette volonté de réaffirmer la valeur morale et pédagogique d'une lecture dirigée, en tous points opposée à la lecture romanesque. Le roman de Ramsay fait, dès les premières pages, une description des pratiques d'éducation du jeune héros, qui reposent avant tout sur le récit de fiction, raconté et commenté par la reine Mandane, la mère de Cyrus.

Mandane avait une vertu rare, l'esprit orné, et un génie fort au-dessus de son sexe. Pendant le voyage, elle était occupée d'inspirer à Cyrus le goût et l'amour de la vertu par le récit des fables, selon l'usage des orientaux. [...] Une fable en faisait naître une autre. Les questions du Prince fournissaient à la Reine, une nouvelle matière pour l'entretenir, et pour lui apprendre le sens des fictions égyptiennes dont le goût s'était répandu dans l'Orient⁴¹.

Pas moins de trois fables sont ainsi racontées, plus ou moins en détail, dans les premières pages : celle de Sozare (calquée sur le mythe de Narcisse), celle d'Hermès Premier (« un enfant divin, qui était beau sans le savoir, qui avait l'esprit sans le croire, et qui ne connaissait

⁴⁰ *Ibid.*, p.239.

⁴¹ Andrew Michale Ramsay, *Les voyages de Cyrus*, *op. cit.*, p.6.

point sa propre vertu⁴² ») et celle de Logis et Sygée, plus développée. Cette dernière raconte le destin de deux rois, l'un modeste et l'autre vaniteux, afin de montrer la supériorité de la modestie sur la vanité. La leçon est comprise par Cyrus : « Il écouta cette histoire avec docilité, il comprit le dessein de Mandane, en la lui racontant, et résolut de se corriger⁴³ ». Le narrateur définit ici les trois étapes de la réception du discours édifiant : une attitude de soumission dans l'écoute; une interprétation qui remonte jusqu'à l'intention morale du récit; l'application de la leçon dans la vie de l'auditeur. Ce programme de lecture est repris sans cesse dans le roman, par la multiplication des histoires religieuses et des mythes racontés à Cyrus, qui les interprète successivement, avec l'aide de guides, pour arriver finalement à la révélation chrétienne. Le début du roman a ainsi valeur de paradigme introductif, dans lequel Cyrus fait l'apprentissage d'un modèle de lecture qui est en quelque sorte le ressort édifiant de sa quête, où il s'agit de décrypter la vérité derrière les contes, avec l'aide d'une figure d'autorité. C'est ce mode de lecture, plus que le personnage de Cyrus lui-même, qui a une valeur exemplaire dans le roman, puisque c'est lui qui est convoqué à répétition au fil de la trame narrative. L'épisode final s'inscrit dans cette suite, alors que le prophète Daniel découvre à Cyrus que les mythologies orientales ne sont que des déformations de la religion juive : « Le Prince de Perse ébranlé par la force du discours de Daniel balançait en lui-même. Il sentait que toutes les lumières de Zoroastre, d'Hermès, d'Orphée, de Pythagore, n'étaient que des traces imparfaites, et des rayons échappés de la tradition des Hébreux⁴⁴ ». Il faut moins voir, dans la description des pensées de Cyrus, une fonction d'interprétation du discours de Daniel, que la preuve de la validité de toute la démarche herméneutique mise de l'avant dans le roman, qui consiste, rappelons-le, à percer la fiction des fables pour dégager la vérité qu'elles contiennent. La dimension exemplaire des *Voyages de Cyrus* consiste en cette illustration du mode de lecture qu'appelle le roman édifiant, montrant par là à la fois une rupture et une continuité avec les auteurs édifiants du XVII^e siècle. Rupture, car le rapport d'exemplarité tel que conçu par Nervèze et du Lisdam perd du terrain : les fables racontées comportent certes une leçon morale applicable à Cyrus, mais leur transposition dans l'univers diégétique des *Voyages* nécessite une transformation, rendue possible par un acte

⁴² *Ibid.*, p.7.

⁴³ *Ibid.*, p.12.

⁴⁴ *Ibid.*, p.114.

d'interprétation, supervisée par un personnage d'autorité. Continuation, car même si les fables racontées n'obéissent pas au principe d'analogie sur lequel se fondait jusque-là l'exemplarité, leur compréhension doit se faire dans le cadre d'un mode de lecture traditionnel, privilégiant l'autorité.

Ne concluons cependant pas à la disparition de l'exemple dans le roman édifiant au début du XVIII^e siècle. Même si *Les voyages de Cyrus* témoignent d'un progressif abandon de cette structure rhétorico-narrative, de telles pratiques ont la vie dure et se perpétuent pendant plusieurs décennies encore. Les romans de Michel-Ange Marin en sont une illustration, qui reposent tous sur le modèle de l'*exemplaria*, une pratique héritée de l'Antiquité, consistant à donner à l'audience des modèles de conduite à imiter⁴⁵. La distinction entre *exempla* et *exemplaria* peut sembler mince, elle n'en est pas moins essentielle, puisque ces derniers relèvent de la représentation de vertus à imiter, là où les premiers reposent sur une séquence narrative montrant des comportements à reproduire. La différence se traduit notamment par un changement de vocabulaire, le mot « exemple » cédant le pas à celui de « modèle ». « C'est ici un modèle que nous proposons aux Dames du monde qui désirent de se sanctifier⁴⁶ », déclare Marin à la première page de la préface de la *Marquise de los Valientes*. Le dictionnaire de l'Académie française de 1762 propose cette définition du terme « modèle » :

Parmi les Peintres & les Sculpteurs, on appelle *Modèle*, tous les objets d'imitation que ces Artistes se proposent. *La nature est le modèle des arts*. [...] **MODÈLE** se dit aussi figurément, tant des ouvrages d'esprit, que des actions morales, & signifie, Exemplaire qu'il faut suivre. *L'Énéide & l'Iliade sont de beaux modèles*. [...] *La vie de cet homme est un modèle de vertu. Cette femme est un modèle de chasteté*⁴⁷.

L'exemple, selon le même dictionnaire, est « [c]e qui peut servir de modèle, ce qui peut être imité⁴⁸ ». Au-delà d'une parenté manifeste, qui tend même à l'identité (le modèle est exemplaire, l'exemple est un modèle), les deux notions doivent être distinguées. L'exemple se rattache à la tradition rhétorique de l'*exempla*, ce qui en fait un concept fondamentalement argumentatif, plus précisément démonstratif, puisqu'il vise à convaincre de la validité d'une

⁴⁵ François Rigolot, *loc. cit.*, p.558.

⁴⁶ Michel-Ange Marin, *La marquise de los Valientes*, p.v.

⁴⁷ *Dictionnaire de l'Académie française, op. cit.*, tome II, p.75.

⁴⁸ *Ibid.*, tome I, p.415.

action dans une situation donnée, en établissant un parallèle avec une autre situation, historique ou fictive. Le concept de modèle est quant à lui lié avant tout à la pratique artistique de l'imitation – par extension, de l'imitation d'une vie ou d'une attitude. Le choix du modèle plutôt que de l'exemple définit donc un cadre herméneutique plus directement artistique, mieux adapté au roman et plus souple dans son application puisqu'il s'attache moins aux actes qu'aux qualités.

Le paradigme herméneutique du modèle est thématisé à plusieurs reprises dans le roman de Marin. Le narrateur raconte ainsi l'histoire de la nièce de la marquise de Renombrado, en spécifiant sa fonction de modèle : « Dieu lui avait donné une nièce, dont l'histoire édifiante mérite bien que nous la rapportions ici, comme un modèle d'une vie innocente⁴⁹ ». Le *pathos*, c'est-à-dire le pôle de la réception de la voix narrative, montre à l'œuvre la thématisation du modèle. Certains personnages sont en effet immédiatement perçus par les autres comme devant servir de modèles. C'est le cas de la fille de la marquise de Los Valientes, érigée en modèle d'éducation à donner aux jeunes filles en raison de ses qualités morales : sa piété, sa politesse, sa douceur et sa bonté forcent l'admiration des autres femmes.

Une Dame du premier monde dit dans une rencontre : il faudra donc envoyer nos filles à Madrid, où l'on donne une si belle éducation aux demoiselles; j'en trouve tant dans cette jeune dame, que je voudrais être à même d'avoir une fille à élever pour la lui proposer pour modèle. Il me suffirait qu'elle l'imitât; je la trouverais accomplie⁵⁰.

La transformation d'un simple personnage en modèle se fait ici à l'intérieur même du roman, mais ce n'est pas par celui ou celle à qui s'adresse ce modèle. Alors que l'exemple est directement perçu comme tel par ceux à qui il est destiné, le modèle est constitué par la médiation d'une figure d'autorité, qui le destine ensuite à ceux qui pourront en bénéficier. On observe une démarche similaire lorsque le couple Los Valientes est lui-même présenté comme un modèle à suivre par une dame du monde à son mari :

allez passer huit jours avec ce Monsieur et cette Dame [de Los Valientes] quand ils iront à Montezuma, & étudiez bien le Monsieur, après quoi vous me trouverez aussi raisonnable que vous le désirez. Monsieur de Los Valientes ne vétille point et

⁴⁹ Michel-Ange Marin, *La marquise de Los Valientes*, op. cit., tome I, p.196.

⁵⁰ *Ibid.*, tome II, p.260.

ne s'émeut point pour des bibus. Il n'est pas butté perpétuellement contre les sentiments de sa femme, comme s'il avait seul tout le bon sens & toutes les lumières. Il a de la complaisance pour elle; il la respecte; il la prévient en tout; il l'aime : soyez tout cela, je vous promets en tout honneur que je tâcherai de mon côté de me former sur Madame de Los Valientes⁵¹.

Le modèle du marquis est ici encore présenté par la médiation, les traits de caractère qu'il s'agit d'imiter sont soulignés de façon à préparer son « étude » et à permettre son imitation. De plus, contrairement à l'exemple – qu'il s'agit simplement de reproduire ou de ne pas adopter –, le modèle autorise le jugement critique. Les qualités qui font du marquis de Los Valientes un mari à imiter permettent également d'éclairer les défauts du comte Desdenoso, il agit comme un idéal, à l'aune duquel peuvent être jugés les autres maris et mesurée la distance qui les en sépare. Il substitue ainsi au principe d'équivalence de l'exemple celui d'une imitation en formation. L'exemple suppose en effet une logique binaire : on est comme l'exemple, ou on ne l'est pas. La remarque de la comtesse, « je tâcherai de mon côté de me former sur Madame de Los Valientes », montre que le modèle n'obéit pas au même schéma. L'utilisation du verbe « former » laisse entendre qu'il s'agit d'un processus se déroulant dans le temps et qui tend vers l'imitation, sans peut-être jamais y parvenir. Il s'agit là d'un trait essentiel de la démarche édifiante de Marin. Ses personnages, que ce soit la marquise de Los Valientes, Virginie ou les autres, sont des êtres parfaits, qu'on ne saurait dès lors parfaitement imiter. En les montrant comme des modèles plutôt que comme des exemples, Marin invite à considérer leur conduite et leurs qualités comme des buts à atteindre, voire comme des idéaux vers lesquels tendre sans jamais les reproduire.

L'œuvre de Michel-Ange Marin n'est cependant pas complètement exempte de la pensée de l'exemple, convoqué dans certains cas qui appellent une décision précise. La conversion de la marquise d'Apodar est une de ces occasions où la fonction exemplaire d'un autre personnage, en l'occurrence la marquise de Los Valientes, est expressément évoquée : « L'entretien du Patriarche que nous venons de rapporter, trouvant son cœur disposé par les sérieuses réflexions qu'elle avait déjà faites, et par l'exemple de la Marquise de Los Valientes, elle fut si vivement touchée, qu'en sortant du Palais de ce Prélat, elle dit à la Marquise : pour

⁵¹ *Ibid.*, p.35

le coup il faut rendre les armes à Dieu⁵² ». Il s'agit ici bien d'un exemple, et non d'un modèle, puisqu'on doit reproduire le cheminement de la marquise, soit mener une vie dévote ou « rendre les armes à Dieu ». Mais en même temps que cet extrait montre le pouvoir persuasif de l'exemple par sa réception chez la marquise d'Apodar, il révèle les limites de ce pouvoir, puisque l'exemple n'est pas suffisant pour provoquer, à lui seul, la conversion rapportée. Celle-ci est en effet présentée comme le résultat de la conjonction de trois forces persuasives. Le discours du Patriarche est la première et peut-être la plus importante de ces forces, car c'est sur lui qu'est centré le chapitre qui rapporte l'entretien édifiant. La disposition du cœur du personnage, déjà incliné vers la conversion par ses réflexions, définit un certain état de l'auditrice et relève donc d'un *pathos* pur, c'est-à-dire les passions et les sentiments qui l'habitent et qui sont ensuite travaillés par les discours extérieurs pour provoquer la conversion. L'exemple de la marquise de Los Valientes n'est que la troisième preuve mentionnée ici, et celle qui reçoit le moins d'attention. On peut en conclure qu'il a un rôle à jouer, mais que ce rôle s'appuie sur un discours extérieur qui clarifie les enjeux et les arguments que l'exemple ne fait qu'illustrer. Comme l'explique Lyons, la perte du pouvoir de l'exemple est visible par la place croissante qui est faite au discours d'accompagnement, lequel démontre, par la nécessité de sa médiation, la rupture de la transmission exemplaire.

L'insuffisance persuasive de l'exemple seul est évoquée à plusieurs reprises, à travers la représentation du *pathos*. La focalisation sur la réception des exemples montre en effet leur conjonction systématique avec des discours édifiants. C'est le cas lorsqu'est racontée la conversion de personnages secondaires, comme nous venons de le voir, ou lorsque sont racontées les pratiques charitables de l'héroïne :

La Marquise de Los Valientes [...] faisait de temps en temps [au Patriarche] des visites avec sa cousine la comtesse de Las Undas, en qui elle avait beaucoup de confiance depuis qu'elle avait pris le parti de la piété; & ce fut à la faveur de ces bons avis & des exemples de vertu qu'elle avait dans cette pieuse cousine, qu'elle s'animait et s'encourageait à pratiquer le bien⁵³.

L'exemple est à même d'influencer le comportement du personnage en le déterminant à poser des gestes concrets, à « pratiquer le bien », lorsqu'il est intériorisé et que le personnage se

⁵² *Ibid.* tome I, p.168.

⁵³ *Ibid.*, tome I, p.254.

l'approprié. C'est la marquise qui s'anime et s'encourage elle-même, dans un mouvement d'autopersuasion réflexif nourri par les preuves extérieures. Mais, comme dans notre précédent exemple, ces preuves sont doubles : l'exemple de la comtesse de Las Undas *et* les bons avis du Patriarche sont tous deux nécessaires à l'édification.

De la même manière que ces observations nous forcent à conclure à l'insuffisance rhétorique de l'exemple, elles pourraient nous amener à juger que le discours est inapte à assumer seul l'édification. Tel n'est cependant pas le cas, puisque l'exemple apparaît dans le roman comme subordonné au discours, en ce sens que c'est sa narration qui provoque la conversion bien davantage que sa monstration. L'exemple de la mort de la marquise de Renombrado illustre cette subordination; le narrateur ne rapporte pas l'exemple de cette pieuse dame, mais plutôt la relation de cet exemple par le Patriarche et les effets de ce discours :

La Reine voulut apprendre de lui les particularités de sa conduite [au moment de sa mort], & il la satisfît de façon à l'édifier beaucoup; mais Sa Majesté désirant, pour faire plus d'honneur à la mémoire de cette illustre dame, qu'il en parlât aussi aux Infantes et aux dames de la cour, il le fit avec tant de réussite, qu'on ne put l'entendre sans verser beaucoup de larmes. Quelques-unes qui avaient plus d'attrait pour le monde que pour la piété, changèrent d'objet & se dévouèrent sincèrement à Dieu; la fille du Marquis de Valgas, riche héritière, renonça absolument au siècle & embrassa la règle des Carmélites; ce qui fit grand bruit : deux dames mariées depuis peu entreprirent une vie qui n'édifia pas moins⁵⁴.

Dans cet épisode, l'accent est mis non sur l'exemple de la mort de la marquise, complètement passé sous silence, mais sur sa mise en discours par le Patriarche, sur l'efficacité de ce discours et sur sa réception par les dames de la cour, dont plusieurs entreprennent de se convertir. Comment comprendre cette ellipse de la matière édifiante d'un point de vue rhétorique, c'est-à-dire en gardant à l'esprit le projet de l'auteur, qui vise à inspirer des sentiments pieux ? Comment ce projet peut-il être réalisé sans avoir recours à ce qui constitue, dans la trame narrative, l'élément essentiel de la persuasion, soit le contenu du discours ? On constate que ce n'est pas la matière de l'édification qui est racontée, mais la relation entre le narrateur-rhétoricien (le Patriarche) et les narrataires-auditrices (les dames de la cour). Cette relation prend le devant de la scène, au détriment de l'exemple lui-même, qui n'est dès lors plus considéré comme central dans l'entreprise d'édification. Comme dans *Les voyages de*

⁵⁴ *Ibid.*, tome II, p.2.

Cyrus, c'est le mode de réception et de lecture qui assure la bonne marche de l'édification romanesque, plus que le contenu des discours. Il s'agit donc de représenter le fonctionnement de l'édification, afin de montrer au lecteur son efficacité dans le monde du roman, dans le but de la transposer dans la réalité. On peut donc réellement appliquer au roman édifiant le constat que Goulemot applique au roman pornographique et dire que, comme ce dernier, il « conditionne et même constitue ses conditions de lecture, au point de lui faire prendre l'imaginaire pour le vrai⁵⁵ ».

Rhétorique et discours corrupteurs

Nous avons vu jusqu'à présent que la représentation de l'auditoire et de sa réception s'attache en premier lieu à la description des effets du discours édifiant. Dans la vaste majorité des cas, le roman édifiant expose son fonctionnement en présentant l'efficacité de ses propres discours, de manière à en orienter la lecture. Qu'en est-il des discours qui portent au vice? Comment ces passages corrupteurs sont-ils représentés dans les romans? D'entrée de jeu, précisons qu'ils sont à toutes fins pratiques absents des romans édifiants du XVII^e siècle. Le contexte discursif de l'époque explique largement cette particularité : le discours chrétien n'y a pas, à proprement parler, de concurrent; la parole libertine existe, mais elle n'a pas encore l'importance qu'elle prendra au siècle suivant, portée par les écrits philosophiques. Il s'agit moins au XVII^e siècle de convaincre de la vérité du discours religieux par rapport à d'autres manières de concevoir le monde, que de renforcer les valeurs de piété et de dévotion. La donne change radicalement au XVIII^e siècle, alors que la propagation de la philosophie et du déisme modifie la place du christianisme dans le discours social, en niant la position hégémonique qu'il occupait jusque là. À côté des romans édifiants qui conservent leur rôle épédiclique traditionnel, celui de renforcer les valeurs religieuses, apparaissent des ouvrages qui se présentent comme plus directement démonstratifs et polémiques. Les *Mémoires philosophiques* de l'abbé Crillon, publié en 1777, est sans doute l'œuvre qui s'engage le plus dans un véritable débat avec les idées philosophiques. En relatant à la première personne l'histoire de la quête de vérité du baron de *** et de ses rencontres avec le milieu

⁵⁵ Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, op. cit., p.10.

philosophique, Crillon se consacre à une véritable entreprise de persuasion. Ce thème de la persuasion fait d'ailleurs l'objet de commentaires et d'observations de la part du narrateur, notamment lorsqu'il décrit la dimension rhétorique des discours de son ami Arsène :

La prodigieuse dissemblance de son caractère avec celui des Philosophes & de leurs prosélytes, me le rendait plus cher que jamais. Mon admiration se fixait sur lui avec complaisance. Je croyais apercevoir un génie supérieur qui se plaisait à se cacher sous les dehors les plus simples, & qui ne me laissait voir en lui qu'un autre moi-même. Son esprit vaste et modeste me suivait pas à pas, & dans les occasions nécessaires, il s'élevait comme un aigle; j'admirais l'adresse avec laquelle il avait l'air d'adopter mon opinion pour mieux la combattre & la détruire ensuite. J'admirais surtout cet art heureux qui faisait naître en moi ses propres idées; il réalisait à mes yeux cette Minerve fabuleuse qui, sous les traits de Mentor, gouvernait la jeunesse docile du fils d'Ulysse; je conclus qu'il était encore des philosophes dignes de ce nom⁵⁶.

Les stratégies rhétoriques contribuent à la distinction entre les « Philosophes » (les membres du parti philosophique) et les « philosophes dignes de ce nom » (c'est-à-dire les représentants des Lumières catholiques). À la morgue et à l'arrogance des premiers répond la douce persuasion d'Arsène, basée sur la démarche d'argumentation *ad hominem* telle que la définit Perelman, c'est-à-dire une forme d'argumentation qui fonctionne de l'intérieur, en travaillant les positions de l'adversaire à partir des prémisses qui sont les siennes dès le départ. La référence à Fénelon établit par ailleurs un lien avec l'œuvre qui sert de véritable paradigme à tout un pan du roman édifiant du XVIII^e siècle, et qui sert à la fois d'argument d'autorité et de caution donnée à la forme d'argumentation développée par Arsène. Fait à noter, alors que la rhétorique est habituellement conçue comme un art qui doit se cacher pour être efficace, le baron est pleinement conscient des stratégies déployées pour le persuader, sans que cette conscience n'entrave le moins du monde leur efficacité. Au contraire, le mode rhétorique de l'*ad hominem* constitue en lui-même un argument en faveur de la position qu'il sert à défendre, sa douceur apparaissant comme le signe de l'honnêteté du véritable philosophe.

Les discours des membres du parti philosophique ne peuvent que pâtir de la comparaison faite avec cette persuasion idéalisée. Ainsi, le baron sort-il rebuté d'une assemblée de Philosophes :

⁵⁶ Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, *op. cit.*, p.110.

Indigné de tout ce que je venais d'entendre, je sortis : sont-ce là, me disais-je, ces Philosophes dont la France s'enorgueillit, qu'admire l'étranger, que je suis venu moi-même consulter sur le choix d'une religion? Quelle extravagance! Quels principes! Que d'intrigues! Ces réflexions me firent prendre la ferme résolution de les abandonner; je reconnus enfin que leur commerce n'était propre qu'à rétrécir l'esprit, à flétrir le cœur; & même en écoutant mes passions, je sentis que leurs funestes maximes affaiblissent & dégradent jusqu'aux plaisirs qu'elles autorisent⁵⁷.

Chez les Philosophes, point de véritables stratégies persuasives, mais la simple exposition de « principes » et de « maximes », qui provoquent le dégoût du narrateur, là où les subtils raisonnements d'Arsène emportent son admiration. La présentation des idées philosophiques ne donne pas lieu à un véritable débat dans un cadre où on pourrait les réfuter, mais à une réponse fondamentalement antipathique, qui se situe sur le plan émotionnel.

Seule cette réaction émotionnelle, qu'elle soit de sympathie dans le cas des discours d'Arsène ou d'indignation contre les positions philosophiques, permet de déterminer la justesse des positions avancées. La véritable controverse est présentée dans le roman comme dangereuse, puisqu'elle brouille les frontières du vrai et du faux en relativisant la vérité. Le seul débat qui nous est rapporté montre en effet les résultats délétères de semblables pratiques :

nous fûmes joints dans une allée par un vieux Philosophe qui me parut assez frivole, quoiqu'il parlât fort gravement. Il fit tomber la conversation sur des objets intéressants. J'avais de l'humeur; je le contrariai deux ou trois fois d'une manière peu honnête; mais au lieu de s'offenser, il se rendait à mon avis; je ne sais comment il s'y prenait; il ménagea si bien mon amour propre, que je me vis obligé de l'approuver à mon tour. Il convenait que mes raisonnements détruisaient les siens; il trouvait mes réponses fortes, & ses principes très incertains; mais tel était selon lui le résultat ordinaire de la plupart des disputes : on finissait par douter soi-même de ce qu'on avait avancé, quoiqu'on eût rarement assez de bonne foi, pour en convenir. Cet homme était persuasif, & ne disait cependant que des choses vraisemblables; je le trouvais amusant et inventif; il parla si bien, que je sortis, convaincu que nous avions tort tous les deux, & que tout homme qui voudrait affirmer quelque chose, devait se tromper plus ou moins. Je ne puis dire le mal qu'il me fit. Sans échauffer mon esprit, il avait si bien embrouillé mes idées, que je ne croyais plus qu'il fût possible de rencontrer une vérité⁵⁸.

⁵⁷ *Ibid.*, p.179.

⁵⁸ *Ibid.*, p.190.

Contrairement aux pratiques rhétoriques d'Arsène, les stratégies du vieux Philosophe échappent pour l'essentiel au narrateur. À peine a-t-il conscience qu'il est l'objet d'une manipulation basée sur la flatterie, et cette conscience ne l'empêche pas d'acquiescer aux raisonnements de son contradicteur. Alors qu'Arsène fait naître la vérité dans l'âme du baron, le Philosophe y détruit le concept même de vérité. Il réactualise ainsi la vision platonicienne de la rhétorique sophistique, dont le danger résiderait dans sa capacité à faire apparaître comme vraie ou fausse une même proposition. Si, comme le dit Protagoras, « l'homme est la mesure de toute chose⁵⁹ », incluant la vérité, celle-ci ne peut être absolue. Dès lors, c'est toute la quête du baron, qui cherche le bonheur dans la vérité, qui devient impossible. Cette constatation le pousse « dans une espèce de délire⁶⁰ » où il s'emporte contre la conscience, la vertu et le vice. C'est une véritable crise de folie qui est provoquée par la controverse avec un Philosophe habile et persuasif, montrant par là le danger inhérent au débat d'idées.

Cette conception de la polémique explique pourquoi les idées philosophiques, même si elles sont décriées tout au long du roman, ne sont finalement jamais rationnellement réfutées. En lieu et place d'argumentation, c'est une réponse sentimentale qui est mise de l'avant, comme lors de la lecture d'un ouvrage intitulé *L'esprit de nos Philosophes*. Cette lecture, qui occupe la dernière partie du premier tome, fournit l'occasion d'insérer une série de citations tirées de différents livres philosophiques, qui sont certes commentées, mais encore sur un mode émotionnel. Une fois la lecture complétée, le narrateur fait part de ses réactions et de celles de l'assemblée, composée d'amis religieux, face aux doctrines des d'Holbach, Voltaire et Diderot :

À ces dernières paroles, le livre tomba de mes mains; malheureux! m'écriai-je; voilà donc les principes qui ont servi de base à mon éducation. Je rends grâces au Ciel des crimes que je n'ai pas commis. Toute l'assemblée se leva avec indignation; on sortit; le Vieillard pleurait sur les maux de sa patrie, & chacun de nous s'en retournait en silence⁶¹.

⁵⁹ Socrate attribue à Protagoras cette citation dans Platon, *Théétète*, traduction, introduction et notes par Michel Nancy, Flammarion, Paris, coll. « GF-Flammarion », 1994, p.153. Pour un commentaire de cette citation, voir *ibid.*, p.318-321.

⁶⁰ Abbé Crillon, *Mémoires philosophiques*, *op. cit.*, p.192.

⁶¹ *Ibid.*, p.303.

La réponse donnée à l'ouvrage se situe uniquement sur le plan du *pathos*. Plutôt que de s'engager dans des débats qui, on l'a vu, ouvrent la porte à une relativisation de la vérité aux mains de Philosophes trop habiles, le narrateur laisse toute la place à l'indignation des personnages. En partageant cette indignation sans en développer les raisons, l'auteur cherche à créer un lien de connivence avec le lecteur, chargé de suppléer par ses propres réflexions à l'absence de réfutation des écrits scandaleux. Les pleurs du vieillard Mésophée, présenté comme « vrai philosophe » dans le roman, est le seul « argument » introduit, si on accepte de les considérer comme une forme d'argument d'autorité. En substituant la réponse émotionnelle à l'argumentation rationnelle, la représentation du *pathos* permet de court-circuiter la confrontation entre les idées chrétiennes et les idées philosophiques, puisqu'elle est proprement irréfutable. On peut percevoir dans cette scène les échos de l'importance accordée à la sensibilité au XVIII^e siècle, en particulier dans le roman; il y aurait ainsi une forme de récupération rhétorique d'une topique romanesque familière au lecteur. Mais comment ne pas voir également un aveu d'échec dans ce refus de mener le combat avec les armes mêmes de l'adversaire? Le vrai sens des larmes de Mésophée réside peut-être moins dans l'indignation que dans le dépit de ne pouvoir détruire les doctrines philosophiques, et dans la conscience de leur triomphe inéluctable.

Étudier le pôle du *pathos* dans la voix narrative et rhétorique du roman édifiant nous a finalement moins conduit vers les stratégies rhétoriques que vers le cœur même du projet édifiant : la conception de l'édification telle qu'elle est représentée dans l'œuvre. Trois grandes tendances émergent de cette étude. D'abord, la propension des auteurs à présenter la réception de l'édification en termes de plaisir, au point où la représentation de l'audience édifiée se rapproche, en termes de modèle de lecture, de celle du lecteur de romans pornographiques. Cette tendance est particulièrement marquée au XVIII^e siècle, alors que le plaisir supplante la souffrance comme sentiment dominant de l'édification. Aux scènes de mortifications de *Floriane* et des *Amours de Magdeleine*, les romanciers préfèrent désormais le ravissement et la volupté. La liaison de la persuasion et du plaisir met ainsi en lumière une particularité du roman édifiant par rapport aux autres discours religieux : en tant que roman, son efficacité repose avant tout sur le plaisir de la fiction narrative, qu'il thématise par la

représentation des délices des personnages édifiés. Le rapprochement entre roman édifiant et roman pornographique est accentué par le fait qu'ils partagent tous deux une même conception de l'œuvre littéraire, capable de provoquer, dans l'univers du lecteur, le désir qu'ils mettent en scène. Ensuite, on a mis en évidence la transformation de l'utilisation de l'exemple, qui subit un déclin marqué, puis un progressif abandon au XVIII^e siècle. Les romans du siècle précédent sont caractérisés par l'utilisation d'exemples comme procédé principal d'édification. Ceux-ci y sont présentés comme immédiatement efficaces, témoignant ainsi de la résistance chez les romanciers religieux à la crise de l'exemplarité que connaît la période. Le XVIII^e siècle voit quant à lui une transformation de l'exemplarité, qui mène chez Marin à l'abandon de l'exemple pour le modèle. Ce passage est explicable par la problématisation croissante de l'exemplarité et la recherche de nouveaux paradigmes qui l'accompagne. Elle met également au jour l'insuffisance persuasive de l'exemple seul. Désormais, le discursif prend le pas sur le récit exemplaire comme modalité privilégiée de l'édification. Finalement, les épisodes représentant les effets des discours corrupteurs, tels qu'ils sont perçus par le narrateur des *Mémoires philosophiques*, ont montré une dénonciation de la rhétorique, dont les procédés éloignent de la vérité. Plus globalement, c'est à une critique du débat d'idées qu'aboutit la représentation des épisodes de polémique entre le héros et les Philosophes⁶². À travers une conception de la joute verbale comme éloignant nécessairement de la vérité, c'est à l'abandon du projet de conversion du parti adverse qu'on assiste dans les *Mémoires philosophiques*.

⁶² Nous avons analysé au chapitre IV quelques scènes de polémiques dans *Le siècle*, de Louise Levesque, et *Le triomphe de la vérité*, de Mme Leprince de Beaumont. Il ne s'agit cependant pas, dans ces deux cas, de véritables débats : la position et la parole des adversaires des héros est en général passée sous silence. Ces romans ne présentent donc pas une image de la rhétorique ou une conception de la joute verbale comme le fait les *Mémoires philosophiques*.

Conclusion

Le roman édifiant n'a connu qu'une époque, après laquelle il disparaît. La recherche de rééditions¹ des romans de notre corpus laisse peu de doute sur leur effacement presque complet au XIX^e siècle². En effet, le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France ne recense aucune nouvelle édition pour la vaste majorité des œuvres. Ce n'est guère surprenant pour les romans qui ne semblent pas avoir connu de succès notable à leur époque; mais même les œuvres moins marginales n'échappent pas au sort commun : ne sont réédités ni les romans d'Antoine de Nervèze, qui a pourtant bénéficié d'une certaine notoriété dans le milieu aristocratique du premier XVII^e siècle, ni ceux de Claude François Lambert, qui comptent chacun plusieurs éditions au XVIII^e siècle, ni ceux de Mme Leprince de Beaumont, dont la postérité n'a retenu que les « magasins³ », en oubliant l'œuvre romanesque. Des romans de Jean-Pierre Camus, seuls *Alcime*⁴ et *Palombe*⁵ sont mis sous presse après 1800. Avec *L'amazone chrétienne*, réédité en 1873⁶, ils forment les trois seuls romans édifiants du XVII^e siècle à bénéficier d'une vie au XIX^e siècle. Ceux du XVIII^e siècle se maintiennent légèrement

¹ Nous utilisons le terme de rééditions même si dans de nombreux cas il s'agit sans doute de réimpressions rendues possibles par le perfectionnement des imprimeries au XIX^e siècle : « Avant l'invention de la stéréotypie au début du dix-neuvième siècle il fallait normalement refaire la composition d'un texte dont on voulait de nouvelles copies : en termes de bibliographie, on faisait toujours une nouvelle édition » (Angus Martin, « La survie des textes romanesques du XVIII^e siècle, l'enseignement des rééditions », dans Philip Stewart et Michel Delon (études présentées par), *Le second triomphe du roman du XVIII^e siècle*, op. cit., p.172). Nous avons décidé de ne pas distinguer réimpressions et rééditions (la distinction étant parfois difficile à établir lorsque nous ne possédons que peu de données bibliographiques sur l'éditeur), car comme l'indique Angus Martin, écarter les simples réimpressions « peut cacher la popularité d'un ouvrage réimprimé plusieurs fois par exemple mais jamais sorti en une nouvelle édition » (*id.*).

² Le nombre des rééditions n'est qu'une mesure imparfaite du succès d'une œuvre dans le temps, mais il n'en demeure pas moins une mesure utile : « si la bibliométrie ne peut être qu'un instrument parfois aléatoire et toujours approximatif, elle peut nous mener à des généralisations qui méritent d'être prises en compte » (*ibid.*, p.171). Angus Martin précise : « Malgré toutes ces disparités et toutes les mises en garde qu'elles appellent, on peut affirmer, quand même, qu'il y a des titres, des auteurs qui survivent par des rééditions et il y en a d'autres qui ne survivent pas » (*ibid.*, p.172).

³ *Le Magasin des enfants* et *Le Magasin des adolescentes* sont maintes fois réédités jusqu'au début du XX^e siècle.

⁴ Paris, Pouget-Coulon, 1858.

⁵ Paris, Hachette, 1853. Cette édition est sans doute destinée à un public d'érudit plutôt qu'à un public dévot, puisqu'elle comprend une « étude littéraire sur Camus et le roman chrétien au XVII^e siècle, par H. Rigault » en guise d'introduction.

⁶ Paris, E. de Soye, 1873. Là encore, le texte est précédé d'une introduction et accompagné de notes qui montrent un certain souci de présenter une édition érudite. Notons que le thème de la vie de Mme de Saint-Balmon a également donné lieu à un roman, d'abord paru sous forme de feuilleton entre 1960 et 1962 et publié en 1973 (André Gaillemain et Jean Leduc, *Mme de Saint-Balmon, l'amazone chrétienne*, Paris, La Pensée Universelle, 1973).

mieux : *Les voyages de Cyrus* de Ramsay connaît quatre éditions, dont deux en anglais⁷; les *Mémoires philosophiques* de l'abbé Crillon paraît à deux reprises, accompagné d'un nouveau sous-titre qui met en évidence la matière apologétique de l'ouvrage : « L'Adepté du philosophisme ramené à la religion catholique par gradation et au moyen d'arguments, de faits et de preuves sans réplique ».

Dans ce portrait, deux œuvres font figure d'exception par leur nombre impressionnant de rééditions au XIX^e siècle, qui laisse croire que leur lectorat se maintient, voire s'accroît. Le roman de l'abbé Gérard, *Le comte de Valmont, ou les égarements de la raison*, est réimprimé douze fois entre 1801 et 1839⁸, soit plus que toutes les autres œuvres précédemment citées mises ensemble. Mais ce succès n'est rien en comparaison de celui des œuvres de Michel-Ange Marin, qui totalisent quatre-vingt-dix-neuf rééditions entre 1810 et 1895⁹ : huit pour *La parfaite religieuse*¹⁰, deux pour *Agnez de Saint-Amour*¹¹, vingt-et-une pour *Virginie*¹² (dont six en espagnol, sous le titre *Virginia, o la doncella cristiana*¹³), trente-trois pour *Théodule*¹⁴ et trente-cinq pour *Adélaïde de Witsbury*¹⁵. La prédominance de ces deux dernières œuvres, dont

⁷ Paris, Capelle et Renand, 1807 et Paris, Ferra jeune, 1826 pour les éditions en français; Londres, F. Louis, 1817 et Paris, Bobée and Hingray, 1829 pour les éditions en anglais.

⁸ Paris, Bossange, Masson et Besson, 1801 et 1807; Paris, Masson et fils, 1821 et 1827; Paris, Dufour, 1826; Paris, C. Froment, 1826 et 1828; Paris, Belin-Mandar, 1826; Nancy, Haener, 1830; Besançon, A. Monarsolo, 1830; Paris, Corbet aîné, 1835; Paris, M. Ardant frères, 1839.

⁹ À titre de comparaison, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau est réimprimé vingt-quatre fois au XIX^e siècle et *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, cent-cinquante-et-une fois.

¹⁰ Lyon, Périsset frères, 1820; Avignon, J.-A. Joly, 1822; Paris, Boiste fils aîné, 1827; Paris, Méquignon Havard, 1828; Lille, L. Lefort, 1840, 1856 et 1869. Ajoutons également une édition sous le titre *Angélique, ou la Religieuse selon le cœur de Dieu*, Marseille, J. Mossy, 1828.

¹¹ Lyon, Russaud, 1820; Marseille, J. Mossy, 1829.

¹² Rouen, Mégard, 1813; Avignon, H. Offray, 1817; Lyon, J.-B. Kindelem, 1820; Lyon, Périsset frères, 1820, 1844, et 1851; Avignon, F. Chambeau, 1822; Paris, Lecointre et Durey, 1825; Paris, Boiste fils aîné, 1825; Lyon, Savy, 1828; Tours, Mame, 1843 et 1851; Paris et Limoges, M. Ardant frères (édition abrégée), 1853, 1856, 1859 et 1865.

¹³ Paris, A. Mézin, 1851; Paris, Rosa, Bouret y Cie, 1851 et 1856; Paris, Garnier Hermanos, 1858, 1866 et 1893.

¹⁴ Avignon, Seguin frères, 1810; Lyon, Veuve Buynand, 1813 et 1817; Paris, A. Delain, 1818; Lille, L. Lefort, 1821, 1825, 1834, 1858, 1859, 1860 et 1863; Amiens, Caron-Vitet, 1824; Saint-Germain-en-Laye, C.-H. Masson, 1824; Lyon, Périsset frères, 1824, 1828, 1829, 1835, 1839, 1843, 1845 et 1852; Paris, Boiste fils aîné, 1824; Paris, Méquignon junior, 1825; Avignon, J.-A. Fischer, 1825; Douai, Villette-Jacquart, 1826; Paris et Limoges, M. Ardant frères, 1842, 1847, 1855 et 1861; Clermont-Ferrand, Librairie catholique, 1845; Le Mans, Gallienne, 1851 et 1856.

¹⁵ Rouen, S. Mégard, 1814 et 1859; Lyon, L. Boget, 1821, 1824; Lyon, Périsset frères, 182 et 1843; Avignon, J.-A. Joly, 1821; Besançon, Montarsolo, 1825; Paris, Boiste fils aîné, 1825; Limoges, Barbou frères, 1846, 1847, 1850, 1851, 1854, 1869, 1870, 1872, 1874, 1875, 1878 et 1882; Limoges et Paris, M. Ardant frères, 1855, 1856, 1861 et 1863; Limoges, E. Ardant et C. Thibaut, 1868, 1869 et 1872; Limoges, E. Ardant, 1877, 1879, 1882, 1886 et 1895.

l'une s'adresse aux pensionnaires et l'autre aux jeunes garçons, témoigne sans doute du fait que ces ouvrages étaient destinés à des couvents et à des maisons d'éducation religieuses, qui les distribuaient sans doute à leurs jeunes élèves dans le but de les édifier et de parfaire leur formation. Le grand nombre de réimpressions des romans de Marin serait donc le signe moins d'un véritable succès populaire que d'un important soutien institutionnel. De manière générale, nous constatons que les romans édifiants qui maintiennent une présence dans le paysage éditorial du XIX^e siècle ne sont pas issus de la veine plus romanesque, dans laquelle on pourrait ranger les œuvres de Lambert, de Mme Leprince de Beaumont, voire de Dubois de Chastenay ou de Chansierges; ce sont ceux où domine la matière apologétique et dévote : *Les voyages de Cyrus* constituent une véritable démonstration de la vérité du christianisme, fondée sur des preuves historiques; les *Mémoires philosophiques* contiennent des extraits d'ouvrages philosophiques accompagnés de leur réfutation, ainsi que des chapitres entiers dédiés à l'exposition et à la justification de la religion; *Le comte de Valmont* traite en profondeur de questions théologiques; quant aux romans de Marin, il s'agit d'authentiques livres de dévotion, recommandant des exercices précis, donnant des modèles de prières et proposant des plans détaillés de retraite religieuse. L'échantillon est un peu trop limité pour poser une règle, mais tout semble indiquer que plus une œuvre propose un contenu religieux élaboré, mieux elle se maintient¹⁶. Il serait tentant de voir dans la disparition des romans édifiants romanesques, et dans la durabilité des romans édifiants apologétiques, le signe de l'échec du roman édifiant, qui est conçu et défini, dès ses origines camusiennes, comme une nouvelle forme de fiction narrative bien plus que comme une nouvelle forme d'écrit dévotionnel. La mixité des sujets religieux et romanesques qui a fait le (relatif) succès du genre sous l'Ancien Régime semble dès le XIX^e siècle jouer contre lui, alors que sont privilégiés les ouvrages clairement religieux. Ainsi, la disparition quasi-généralisée des romans édifiants est peut-être moins le signe d'un échec que celui de la réapparition de séparations plus étanches entre religion et fiction. Ces séparations apparaissent dans la focalisation des ouvrages religieux du XIX^e siècle sur un lectorat précisément défini :

¹⁶ Les *Mémoires philosophiques* et *Les voyages de Cyrus* sont comparables en termes de présence du religieux. *Le comte de Valmont* fait une place beaucoup plus grande aux discours sur des sujets religieux que les romans de Ramsay et de Crillon, et l'œuvre de Marin possède encore davantage de contenu chrétien que celle de Gérard.

Trois types de lecteurs ont été visés par les éditeurs catholiques [du XIX^e siècle]; tout d'abord le clergé séculier, les ordres et congrégations religieuses d'hommes et de femmes, y compris les missionnaires; les femmes, et la montée du livre catholique retraduit ici partiellement la féminisation du catholicisme, comme le rattrapage massif de leur alphabétisation; les enfants¹⁷.

Même si les romans édifiants de l'Ancien Régime visaient également ces trois catégories de lecteurs, il est indéniable que leur cible était beaucoup plus large, allant sans doute jusqu'à englober tous les lecteurs de romans. Le resserrement du lectorat religieux au XIX^e siècle entraîne nécessairement l'abandon des œuvres qui ne correspondent pas au public circonscrit, au profit des romans plus ciblés de Marin et de Gérard. Les transformations de l'esthétique romanesque après la Révolution ont certainement aussi une grande influence sur la disparition des romans édifiants.

Dans le premier chapitre de cette étude, nous proposons une définition de cette pratique romanesque religieuse sur une double base, poétique et rhétorique : les romans édifiants sont des fictions narratives en prose qui affichent clairement leur volonté de transmettre des valeurs chrétiennes et d'influencer le comportement de leurs lecteurs dans le sens de ces valeurs. Nous pouvons maintenant affiner cette définition à l'aide des caractéristiques internes que nos analyses ont dégagées.

Les romans édifiants partagent tous une certaine topique, à l'intérieur de la topique narrative des XVII^e et XVIII^e siècles. Sur le plan du personnel, nous pouvons ainsi affirmer que la femme y joue un rôle prépondérant, sous différentes déclinaisons qui traversent le corpus : jeune femme vertueuse, tentatrice, pénitente, martyre. Chez les personnages masculins, deux modèles dominant, ceux du jeune apprenti et du mentor, auxquels on doit ajouter toutes les figures possibles du corrupteur, depuis le noble roué jusqu'au Philosophe athée en passant par le « vilain » (Desplane, le père de Floriane). Le système des personnages du roman édifiant permet ainsi de mettre en place les tensions qui le structurent : opposition entre le vice et la vertu, en premier lieu, mais aussi entre l'ignorance de la jeunesse et le savoir de l'âge mûr. Les destins qui se donnent à lire sont en général polarisés par les deux membres d'un de ces couples. Uranie, Mme de Saint-Balmon, Marianne, Theresile montrent le triomphe

¹⁷ Dominique Julia, *loc. cit.*, p.183.

de la vertu sur le vice. Cyrus, Néoptolème, le baron allemand des *Mémoires philosophiques*, Virginie ou la marquise de Los Valientes montrent quant à eux la progressive ascension vers la connaissance des vertus religieuses. D'autres vies se déclinent sur les deux plans, comme celle de Floriane, qui condense dans un seul personnage l'opposition entre vice et vertu ainsi que le douloureux apprentissage de la piété.

La topique édifiante est aussi spatiale. Les espaces dans lesquels évoluent les personnages mettent en place les conditions de l'édification tout en fournissant un cadre où se développe la matière narrative. La campagne, la mer, le foyer (de la grotte de l'ermite à la maison familiale), le jardin et la cour sont tous présents, mais les trois lieux ou modalités spatiales les plus révélateurs du roman édifiant sont sans contredit le voyage, le désert et la ville. Largement diffusés à travers le corpus, ils sont présents dans tous les romans. Le voyage devient une trajectoire dont les étapes jalonnent le parcours du héros vers la vérité chrétienne (*Les voyages de Cyrus, Philoctète*) ou lui donnent à voir les différentes facettes du monde selon une démarche pédagogique inspirée de la pratique du Grand tour (*Le nouveau Télémaque*). Le voyage est dans tous les cas à l'opposé de l'errance du vagabond, puisqu'il organise le monde dans un but précis : en proposer une interprétation axiologique. Le cadre urbain et celui de la retraite peuvent pour leur part être conçus comme partie du voyage : les villes fournissent aux voyageurs des étapes, souvent organisées autour d'une leçon précise¹⁸, tandis que le désert peut être le but d'un voyage (*Floriane, Les saintes inconstances*) ou l'espace dans lequel il prend place (comme la forêt des *Saintes inconstances*). Au contraire des dictionnaires de l'époque, qui le définissent comme un lieu inhabité, le roman édifiant peuple le désert de personnages vertueux qui lui confèrent une sociabilité propre. Il est par là moins un espace de retraite et de réclusion loin du monde qu'un véritable espace de récits, d'échanges et de conversions qui en font un lieu privilégié de l'édification. C'est aussi la sociabilité qui confère à la ville sa dimension axiologique. Mais tandis que l'espace du désert se déploie hors du monde et loin de ses travers, celui de la ville condense tous les errements et tous les vices de la nature humaine. Domaine des nobles corrupteurs qui achètent la vertu des jeunes innocentes (*Uranie, La vertueuse Sicilienne*) et des beaux-esprits professant l'athéisme

¹⁸ C'est le cas de *Philoctète*, dans lequel chaque ville est le théâtre d'un vice particulier, lié aux péchés capitaux : paresse, luxure, orgueil, etc.

ou le déisme (*Le triomphe de la vérité*), chef-lieu de la secte philosophique (*Mémoires philosophiques*), la ville est dans le roman édifiant le lieu où la religion ne prévaut que par la fuite. Si certains l'emportent sur les discours impies dont la ville est le cadre privilégié, comme Monsieur de La Villette, le narrateur du *Triomphe de la vérité*, en règle générale les personnages n'acquièrent leur salut qu'en optant pour le havre de la retraite au couvent (Uranie), ou à tout le moins pour un profitable éloignement dans quelque maison de campagne (Theresile).

À la question de l'espace vient s'ajouter celle du temps, que nous avons également abordé sous l'angle de la topique. Les scènes de mort du roman édifiant ont une double implication temporelle : elles permettent d'envisager le temps comme moment ponctuel plutôt que comme durée et elles représentent la mise en relation de deux temporalités distinctes, divine et humaine, c'est-à-dire l'éternité et le temps (ou la durée). En tant que telle, la mort est un moment particulièrement fort des romans édifiants, car elle est d'une considérable portée axiologique et religieuse : elle est un jugement de la vie terrestre, à l'aune des valeurs célestes. Couronnement de l'existence des justes, elle est confirmation de la sainteté de leur existence, jusque dans les douleurs qui la précèdent et qui fournissent à Virgine ou à Mme de Saint-Balmon une dernière occasion de se soumettre à Dieu et d'édifier leur entourage. Car la mort est toujours un spectacle, qu'il s'agisse de celle des justes ou de celle des vilains. Si ces derniers ont droit à une mort soudaine et violente, il s'agit toujours d'une version adoucie de la mauvaise mort qui hantait les esprits de l'époque. Qu'elle vienne d'un poignard qui frappe dans la nuit (comme celle du père de Floriane) ou d'un coup d'épée en plein jour (comme celle de Desplane), la mort du vilain lui laisse toujours le temps d'un ultime appel à la miséricorde, ou à tout le moins d'une dernière confession, même lorsqu'elle est détournée de son sens religieux au profit du plaisir du récit.

La topique du roman édifiant définit certaines de ses spécificités en montrant comment il repose sur le réemploi d'éléments romanesques qui, sans lui être propres, présentent un fort potentiel d'investissement religieux, puisqu'ils font également partie de la topique religieuse. Certains éléments formels sont également mobilisés pour servir de points de rencontre entre discours chrétien et romanesque. Sur le plan matériel, les œuvres témoignent de cette volonté de conciliation, en optant pour des titres que nous avons qualifiés de mixtes, mêlant religieux

et romanesque. Cette formule prédomine nettement jusqu'au XVIII^e siècle, où elle cède le pas à des titres uniquement romanesques¹⁹, quand ils ne tentent pas de mimer le discours philosophique qu'ils dénoncent²⁰. Les titres servent aussi à mettre en place des archidispositifs : séries d'opus basées sur la proposition édifiante de promotion du christianisme par le roman, voire, chez Michel-Ange Marin, véritable cycle qui présente une vision du monde converti à la vie dévote. L'utilisation des différentes unités dispositives (livres, parties, chapitres) s'intègre elle aussi au projet édifiant en proposant diverses organisations de la matière narrative et de la matière discursive, de façon à les lier étroitement (dans les romans filés comme ceux de Camus) ou à les diviser en unités facilement repérables, à la manière d'un livre de dévotion (comme chez Gérard ou Marin). L'investissement des multiples possibilités d'organisation matérielle donne ainsi à voir les nuances des projets de différents auteurs, qui créent à chaque fois une forme particulière, individuelle de roman édifiant.

Relevant à la fois de la topique et de la forme, la voix narrative et son corollaire persuasif, la voix rhétorique, révèlent à la fois la conception de l'édification qui sous-tend les œuvres et les procédés par lesquels elle se manifeste. L'ethos narratif sur lequel repose en grande partie l'édification s'appuie sur des postures d'autorité auctoriale qui établissent néanmoins un lien de proximité avec le lecteur en mettant en scène les réactions et jugements du narrateur, qui devient en quelque sorte lecteur de son propre roman. Ce procédé est présent autant dans les romans à narrateur hétérodiégétiques, que lorsque le narrateur raconte sa propre histoire ou qu'il insère son discours dans une narration dominée par la troisième personne. Toujours, la représentation des effets du discours édifiant est mise de l'avant, de manière à suggérer au lecteur la réception des harangues, sermons, exemples et modèles ainsi que leur pouvoir persuasif. Ce que ces représentations de la réception de l'édification montrent, c'est bien une persuasion basée sur le plaisir et dans laquelle l'exemple cède peu à peu le pas au modèle et au discours didactique. Peu de réelles disputes et controverses sont mises en scène, car comme le montre l'abbé Crillon, la joute oratoire mène moins à la

¹⁹ Comme ceux de Lambert ou *La nouvelle Clarice* de Mme Leprince de Beaumont.

²⁰ L'abbé Gérard et l'abbé Crillon font une place particulièrement importante à cet aspect.

persuasion d'une des deux parties qu'à la confusion des idées, voire à l'étiollement de la notion même de vérité.

Si elles permettent de dessiner une image du roman édifiant de l'intérieur, ces caractéristiques formelles, topiques et thématiques n'en sont pas pour autant des traits définitoires. Même si nous nous sommes concentré sur des éléments largement partagés par les différentes œuvres de notre corpus, rares sont celles qui les mobilisent tous. Malgré les précisions de matière, de contenu et de procédés qui, nous l'espérons, ont permis d'éclairer notre objet d'étude, une question centrale demeure: qu'est-ce que le roman édifiant d'un point de vue épistémologique? Ou, plus concrètement : le roman édifiant est-il un genre?

Dans l'introduction de cette étude, nous avons posé des balises méthodologiques concernant la question de la qualification générique du roman édifiant. L'acte de détermination du corpus nous a permis de constater, dès le début de ce travail, que le roman édifiant ne pouvait être conçu comme une classe logique fermée dont la constitution reposerait sur une série de critères clairs et univoques. Nous inspirant d'Alastair Fowler et de Jean-Marie Schaeffer, nous optons alors pour une conception du genre l'assimilant au concept de type et en faisant du même coup moins une catégorie classificatoire qu'un ensemble de textes dont l'unité repose sur les relations entre ses différents membres, sans pour autant que ceux-ci partagent un trait commun²¹. Les analyses que nous avons menées confirment l'impossibilité d'envisager le roman édifiant comme une classe de textes fermée : malgré les nombreuses parentés topiques, poétiques et formelles que partagent les textes étudiés, aucune ne saurait être considérée comme un trait définitoire absolu, qui suffirait à marquer l'appartenance au corpus des romans édifiants. Les deux pôles qui le définissent (la fiction narrative en prose et la visée rhétorique religieuse) se déclinent de manières diverses qui évoluent dans le temps, suivant en cela les transformations parallèles des discours religieux et romanesques.

Il est donc clair que les approches du genre basées sur la classification, dans la lignée d'Aristote²², de Ferdinand Brunetière²³ ou, plus près de nous, de Tzvetan Todorov²⁴ ou de

²¹ Voir notre introduction.

²² Selon Jean-Marie Schaeffer, la théorie générique qu'Aristote présente dans la *Poétique* est à l'origine des principaux courants de pensées concernant le genre littéraire. Il y définit trois attitudes qui ont nourri les théoriciens qui lui ont succédé : l'attitude essentialiste (basée sur un paradigme biologique); l'attitude descriptive-

Robert Scholes²⁵, ne sont pas applicables au roman édifiant. La théorie du genre développée par Jean-Marie Schaeffer ne nous est pas non plus tout à fait utile. En privilégiant le concept de généricité plutôt que celui de genre, Schaeffer permet d'envisager la « pluralité et [le] caractère composite des référents génériques²⁶ » (certainement à l'œuvre dans le roman édifiant), les transformations des genres et leur importance dans l'acte communicationnel. Son étude porte sur les noms des genres et sur leur fonctionnement²⁷, ce qui l'amène à se pencher sur des dénominations génériques dont l'existence est attestée historiquement (le sonnet, le roman, l'épopée), et à laisser de côté la question qui nous occupe ici, c'est-à-dire l'application d'une dénomination générique *a posteriori*, sans que cette dernière n'ait d'existence historique préalable. La théorie générique que développe Hans-Robert Jauss dans « Littérature médiévale et théorie des genres²⁸ » permet de préciser cette question. Pour Jauss, les genres doivent être compris comme des « familles²⁹ », des « groupes historiques³⁰ » et non des « classes³¹ ». Ces groupes historiques participent à l'élaboration d'un « horizon de l'attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative³² » et qui « se constitue par une tradition ou une série d'œuvres déjà connues³³ ». C'est cette série d'œuvres qui constitue le genre³⁴, chaque nouveau texte contribuant à sa création et à la modification de l'horizon de l'attente³⁵. Jauss distingue deux démarches pour délimiter et différencier les genres. D'un point de vue synchronique, « la

analytique et l'attitude normative (Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, p.11-21). Voir aussi John Frow, *Genre*, London-New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2006, p.55-58.

²³ Dans *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890), Ferdinand Brunetière expose une conception du genre comme espèce biologique obéissant au principe darwinien de la sélection naturelle. Voir John Frow, *Genre, op. cit.*, p.52-53 et Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p.48-55.

²⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1970.

²⁵ Dans « Les modes de la fiction » (dans Gérard Genette (et al.), *Théorie des genres, op. cit.*, p. 77-88), Scholes propose une classification des genres basées sur le rapport (égal, pire, ou meilleur) entre le monde fictionnel et le monde de l'expérience, rapport qu'il appelle « mode ». On se demande bien dans quelle catégorie il rangerait un roman comme *Floriane*.

²⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p.116.

²⁷ *Ibid.*, p.75.

²⁸ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette (et al.), *Théorie des genres, op. cit.*, p. 37-76.

²⁹ *Ibid.*, p.42.

³⁰ *Id.*

³¹ *Ibid.*, p.43.

³² *Ibid.*, p.42.

³³ *Ibid.*, p.41.

³⁴ *Ibid.*, p.47.

³⁵ *Ibid.*, p.49.

structure autonome d'un genre littéraire apparaît dans un ensemble de caractéristiques et de procédés dont quelques-uns dominant et peuvent être décrits dans leur fonction, indice d'un système³⁶ ». D'un point de vue diachronique, la différenciation des genres part des « relations du texte singulier avec la série de textes qui en constitue le genre³⁷ ». Ces deux façons d'envisager le genre permettent d'accorder le titre au roman édifiant. Si l'on applique « l'épreuve de commutation³⁸ » au roman édifiant, on constate d'emblée la présence de traits constitutifs qui forment la structure autonome qui lui est propre. Le couple Mentor-Télémaque (ou, dans notre corpus, les duos formés par Philoctète et Adraste³⁹, Néoptolème et Phénix⁴⁰, ou le marquis de *** et son père⁴¹) cesse ainsi d'être la réalisation d'une relation pédagogique idéalisée pour devenir un outil de critique ironique lorsqu'il est transposé dans l'univers du conte philosophique voltairien, sous les traits de Candide et de Pangloss. Autre exemple : des jeunes filles vertueuses comme Uranie et Theresile ne jouent plus le rôle de modèles de vertu inébranlable lorsqu'elles se retrouvent dans la *Justine* de Sade. Par ailleurs, d'un point de vue diachronique, nous espérons avoir montré que les œuvres étudiées s'intègrent bel et bien dans une série de textes avec lesquels elles partagent des traits constants (en particulier l'inscription d'une intention apologétique).

La théorie de Jauss ouvre donc la possibilité de considérer le roman édifiant comme genre sur la base de l'étude des œuvres elles-mêmes. L'absence de la dénomination « roman édifiant⁴² » et d'un appareil théorique le définissant comme genre aux XVII^e et XVIII^e siècles⁴³ ne doit pas occulter la structure topique, formelle, poétique et rhétorique qui est constitutive de la série d'œuvres étudiées et qui témoigne de l'existence de relations qui

³⁶ *Ibid.*, p.46.

³⁷ *Ibid.*, p.47

³⁸ L'épreuve de la commutation consiste à transposer des éléments d'un genre dans un autre genre afin d'évaluer si leur signification change en fonction de leur nouveau cadre générique. La « diversité de signification des mêmes personnages » (*ibid.*, p.46) et leur « non-interchangeabilité » (*id.*) est selon Jauss la marque d'une spécificité générique.

³⁹ Dans Ansart, *Philoctète*, *op. cit.*

⁴⁰ Dans Chansierges, *Néoptolème*, *op. cit.*

⁴¹ Dans Claude François Lambert, *Le nouveau Télémaque*, *op. cit.*

⁴² Comme nous l'expliquons en introduction, nous avons opté pour ce terme faute d'en avoir un produit à l'époque et assez largement utilisé pour fédérer les différentes pratiques. Les auteurs utilisent des qualificatifs différents pour décrire leurs œuvres : Camus parle d'« histoires dévotes » (« Éloge des histoires dévotes », dans *Agathonphile*, *op. cit.*) et Philippe-Louis Gérard décrit son *Comte de Valmont* comme « une espèce de roman moral » (*op. cit.*, tome I, p.xv)

⁴³ Le seul texte qui peut être considéré comme une réflexion poétique sur le roman édifiant est sans doute l'« Éloge des histoires dévotes » que Camus place à la suite d'*Agathonphile*.

relèvent de la généricité. Peut-on pour autant qualifier cette généricité de « genre » à proprement parler? N'y a-t-il pas une différence qui nous empêche de considérer le roman édifiant sur le même plan architextuel que l'épopée, la comédie, la poésie lyrique ou le roman? La comparaison avec cette dernière dénomination soulève en particulier certaines difficultés : les œuvres étudiées sont des romans édifiants, mais également des romans. Or, si la présence de plus d'une appartenance générique dans une œuvre n'est pas en soi un problème⁴⁴, il est clair qu'il existe une relation entre « roman » et « roman édifiant » qui nous empêche de les mettre sur le même plan : le roman englobe le roman édifiant; ce dernier fait partie du genre romanesque. Cette relation hiérarchique nous pousse à penser que le roman édifiant peut être considéré comme un sous-genre, au sens que lui donne Alastair Fowler : « subgenres have the common features of the kind – external forms and all – and, over and above these, add special substantive features⁴⁵ ». Les sous-genres constituent donc des groupes de textes qui se distinguent dans l'ensemble du genre dont ils relèvent (le « kind » fowlerien) par des motifs ou des sujets spécifiques⁴⁶, qui n'affectent cependant pas les traits génériques constitutifs du genre : « A piscatory or sea eclogue is just as much an eclogue as a pastoral one, but it adds a new range of topics relating to fishermen rather than sheperds⁴⁷ ». Similairement, nous pouvons dire du roman édifiant qu'il est aussi romanesque qu'un roman galant (ou sentimental, ou philosophique, ou baroque, ou psychologique, ou historique...), mais qu'il ajoute une série de sujets et de motifs religieux au genre : la retraite, les pratiques de dévotion, la providence, le péché, etc. L'avantage de cette conception du roman édifiant comme sous-genre est d'inclure et d'intégrer dans la tradition romanesque des textes qu'il pourrait être tentant d'exclure du champ romanesque en raison de leurs idiosyncrasies. Si l'intérêt des romans édifiants réside dans leurs particularités, dans la manière dont ils se distinguent du commun des romans, il réside aussi dans leur appartenance au genre romanesque et dans leur contribution à son développement. Les questions fondamentales que pose le roman édifiant (le statut de la fiction comme exemple, son rapport à la vérité, son rôle moral) sont celles que se

⁴⁴ La multiplicité des appartenances génériques serait même un trait constitutif de la généricité selon Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p.69-70.

⁴⁵ Alastair Fowler, *Kinds of literature*, op. cit., p.112.

⁴⁶ « Division of kinds into subgenres normally goes by subject matter or motifs » (*Id.*).

⁴⁷ *Id.*

pose tout le genre durant l'Ancien Régime⁴⁸. Le roman édifiant n'est pas qu'un outil de propagande, il est aussi une manière originale et atypique d'échapper au fameux « dilemme du roman ».

La généricité du roman édifiant peut également être envisagée d'une autre manière, en priorisant non plus ses relations avec le roman, mais la manière édifiante dont il l'investit. Il s'agit moins en somme d'envisager le roman édifiant comme un sous-genre du roman que comme l'application du « mode » édifiant au roman. Nous empruntons de nouveau ce terme à Alastair Fowler, qui entend par là une forme de mixité générique⁴⁹ : « when a modal term is linked with the name of a kind, it refers to a combined genre, in which the overall form is determined by the kind alone [...] Normally, a modal term will imply that some of the nonstructural features of a kind are extended to another kind⁵⁰ ». Le mode fowlerien est donc structurellement dépendant du genre dans lequel il se réalise, en plus de dépendre du genre dont il est dérivé : les modes ne sont pas des « separate entities capable of existing on their own⁵¹ ». Comme exemples, Fowler cite le mode épique, le mode comique, le mode pastoral, le mode satyrique, et les modes historique, picaresque, tragique ou biographique. Toutefois, si l'on s'en tient strictement à la définition de Fowler, l'utilisation du concept de mode pour décrire le roman édifiant se bute à un obstacle : l'« édifiant » ne dérive pas d'un genre autonome, au même titre que le tragique dérive de la tragédie ; or, à plusieurs reprises Fowler insiste sur le fait que les modes sont des extensions du genre correspondant. Ainsi, le mode historique est une extension de l'histoire en tant que genre⁵². Mais parmi les nombreux modes que Fowler énumère, au moins deux dérogent à cette règle : le mode pastoral et le mode

⁴⁸ Voir George May, *Le dilemme du roman au 18^e siècle*, *op. cit.*

⁴⁹ Le concept de « mode » tel que Fowler l'entend n'a rien en commun avec l'utilisation du terme qu'on retrouve chez Gérard Genette, pour lequel le mode a à voir avec la forme de l'énonciation, donc la dimension linguistique de l'œuvre. Il distingue ainsi les modes narratif, mimétique et mixte (Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, p.66-75). Il ne doit pas non plus être compris au sens où l'emploie Scholes (voir note 27) ou Stempel qui, à la suite de Scholes, l'utilise lui aussi comme « type idéal » du rapport entre l'œuvre et le monde (Wolf Dieter Stempel, « Aspects générique de la réception », dans Gérard Genette (et al.), *Théorie des genres*, *op. cit.*, p.171).

⁵⁰ Alastair Fowler, *Kinds of literature*, *op. cit.*, p.107.

⁵¹ *Ibid.*, p.108.

⁵² *Id.*

picaresque, qui ne relèvent pas d'un genre au sens propre⁵³. On s'autorisera donc de ces exceptions pour accepter l'existence d'un mode édifiant, qui permet d'ouvrir la réflexion sur l'investissement religieux de la fiction dans d'autres genres, comme la poésie ou le théâtre. Le théâtre et la poésie édifians utilisent-ils des procédés similaires à ceux que nous avons analysés dans le roman édifiant? Les mêmes thèmes et les mêmes motifs sont-ils privilégiés, dans des œuvres comme *Saint Louis, ou la sainte couronne reconquise sur les infidèles* (1653), poème épique de Pierre Lemoyne, ou les tragédies religieuses de Corneille (*Polyeucte*, 1641) et de Racine (*Athalie*, 1691; *Esther*, 1689) ? Quelles sont les formes d'édification qui sont utilisées à travers les différents genres véhiculant des valeurs et des discours religieux? Comment la poésie et le théâtre édifians abordent-ils la question du rapport entre fiction et vérité? L'exploration du mode édifiant d'un point de vue transgénérique pourrait sans aucun doute jeter un éclairage nouveau sur les spécificités formelles et thématiques des différents genres, ainsi que sur leur fonctionnement rhétorique.

Pris dans un sens extensif et souple, le mode édifiant ouvre également des perspectives transhistoriques, puisqu'il permet d'envisager conjointement l'ensemble des œuvres littéraires qui visent à propager les valeurs et la vision du monde issues d'un autre discours. On pourrait donc considérer le roman édifiant comme un cas particulier du roman à thèse des XIX^e et XX^e siècle, et considérer ce dernier comme l'héritier du roman édifiant, auquel il se rattache par sa visée rhétorique et, peut-être, par certains procédés communs. On peut raisonnablement supposer que certains types de roman à thèse sont particulièrement proches du roman édifiant, comme le roman espagnol à thèse religieuse⁵⁴, que son sujet principal, la défense et la promotion du catholicisme en Espagne, situe directement dans la lignée de notre corpus. La description synthétique qu'en fait Brian Dendle en ouverture de son ouvrage souligne les ressemblances entre les deux ensembles, ainsi que certaines différences notables :

The novelists of the Restoration were committed to writing on "transcendental" themes. They were openly partisan in their treatment of the religious question. Their thesis-novels were often little more than works of propaganda, appealing to

⁵³ Le roman picaresque correspond à un sous-genre du roman bien plus qu'à un genre autonome, pour les mêmes raisons que celles évoquées au sujet du roman édifiant. Le mode pastoral, quant à lui, se décline dans une série de formes (poésie, théâtre et roman) sans que l'on puisse pour autant indiquer un genre qui serait *la* pastorale.

⁵⁴ Brian J. Dendle, *The spanish novel of religious thesis. 1876-1936*, Princeton-Madrid, Princeton University-Editorial Castalia, 1968.

the prejudices of the already converted. There was little attempt at understanding, or even presenting, the arguments of opponents. Positions were defined in the simplified terms of progress versus reaction, or Spanish tradition versus foreign heresy⁵⁵.

La position partisane des auteurs et leur attachement à une vision simplifiée et manichéenne du monde constitue un point de convergence évident entre roman édifiant et roman à thèse religieuse. Nous avons cependant vu que plusieurs romans édifiants présentent, parfois avec force détails, les positions de leurs adversaires, l'exemple le plus remarquable étant les extraits des écrits des Philosophes insérés dans les *Mémoires philosophiques*⁵⁶. La description péjorative que fournit Dendle des romans qu'il étudie, et qu'il envisage comme des objets de propagande basés sur les préjugés de lecteurs déjà convertis, si elle n'est ni tout à fait fausse ni contraire au roman édifiant, dénote une attitude particulière du chercheur. Dans tout son travail, Dendle semble moins chercher à comprendre et à analyser le roman à thèse religieuse comme création artistique qu'à en dénoncer l'idéologie et les procédés. Cela apparaît notamment dans son traitement des matières religieuses et romanesques, qui sont traitées séparément dans l'ouvrage, le chapitre II étant dévolu au problème religieux et le chapitre III aux techniques de présentation des idées. Dès lors, ce qui domine l'essai de Dendle, c'est le projet de démontrer l'incompatibilité entre techniques narratives et discours religieux⁵⁷ : « I am above all interested in establishing the limitations of certain approaches to the novel, that is, the incompatibility between certain techniques and the use of the novel to demonstrate a thesis⁵⁸ ». L'incompatibilité entre narration et thèse, postulée dès le départ, trouve son origine dans une conception du roman : « the narrative, being purely individual, belongs to an agnostic attitude toward life; the thesis itself expresses a teleological vision⁵⁹ ». Cette

⁵⁵ *Ibid.*, p.2.

⁵⁶ Mentionnons comme autres exemples les débats sur la nature de Dieu et la religion révélée contenus dans *Le triomphe de la vérité* de Mme Leprince de Beaumont, ainsi que les échanges épistolaires entre le marquis de Valmont et son fils sur cette question dans *Le comte de Valmont*. *Virginie* présente aussi des débats opposant la dévotion catholique traditionnelle, défendue par l'auteur, à la fausse dévotion mystique (*Virginie, op. cit.*, tome I, chapitres IX, « Claudine Pazzarelli, ou la fausse mystique », X « Suite du même sujet », XI « De la vraie et solide piété. Avis de la mère scholastique » et XII, « La mère scholastique poursuit son discours sur la vraie et solide piété »).

⁵⁷ C'est une position similaire que nous trouvons dans le livre de Régine Robin, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, coll. « Aux origines de nos temps », 1986 qui souligne le conflit entre idées (« effet de thèse ») et esthétique (« effet de texte ») (p.21).

⁵⁸ *Ibid.*, p.99.

⁵⁹ *Ibid.*, p.100.

incompatibilité entraîne l'inefficacité persuasive de la narration, laquelle force l'auteur à recourir à des techniques extra-narratives pour justifier sa thèse :

the universal validity of the creeds could not be demonstrated, to the satisfaction of an impartial or hostile reader, by the mere presentation of the action and characters, however exemplary, of a novel. The novelist who wished to convey a transcendental thesis or system of morality was therefore forced to adopt various devices to emphasize his moral or ideological purposes⁶⁰.

Les procédés cités ensuite sont les interventions directes du narrateur omniscient, l'attribution de valeurs symboliques aux personnages et événements du récit, la présentation partielle de la matière (à travers l'utilisation de l'ironie et de l'exagération), l'utilisation de l'amour comme force d'évolution narrative, et des schémas narratifs qui présentent les personnages « neatly divided into obvious heroes and villains⁶¹ ». Tous ces procédés, loin d'être des créations originales du roman à thèse pour promouvoir leur position idéologique, nous semblent au contraire faire pleinement partie de la poétique romanesque la plus largement diffusée : Voltaire, Diderot et Proust recourent à l'ironie; les romans de Zola et d'Hugo abondent en interventions du narrateur; Balzac attribue fréquemment des valeurs symboliques à ses personnages, etc⁶². Les procédés des romans à thèse religieuse que Dendle distingue ne leur sont donc pas spécifiques, et il ne précise pas l'investissement particulier qu'ils en font pour servir à illustrer leur thèse, ce qui serait leur véritable contribution à l'exploration et à la construction des possibles qu'offre le romanesque. En se concentrant sur les incompatibilités entre roman et thèse, Dendle ne voit pas ce qui, à notre avis, domine : l'existence de multiples compatibilités qui rendent possible l'existence même du genre qu'il décrit. La tache aveugle du travail de Dendle est justement ce sur quoi nous avons cherché à nous focaliser dans l'étude

⁶⁰ *Ibid.*, p.148. La mesure de l'efficacité rhétorique de la narration en termes de capacité à convaincre un auditoire neutre ou hostile est au mieux contestable, puisqu'elle ne prend pas en compte le rôle de renforcement des valeurs d'une communauté traditionnellement dévolu au genre épideictique de la rhétorique, qui cherche à « accroître l'intensité de l'adhésion à certaines valeurs » et à « créer une communion autour de certaines valeurs reconnues par l'auditoire » (Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation, op. cit.*, p.67). Ne convaincre que les convertis n'est pas nécessairement synonyme d'échec, ce peut être le signe du succès d'une entreprise de persuasion lorsque celle-ci vise à affermir une position idéologique. Dans cette optique, une meilleure mesure du succès des romans à thèse religieuse serait apportée par des indications éditoriales et bibliographiques sur le nombre et la quantité des tirages des œuvres, sur leur diffusion et leur lectorat.

⁶¹ *Ibid.*, p.148-149.

⁶² Quant à l'utilisation de l'amour et des héros et des vilains dans le roman, il serait sans doute plus court de dresser une liste des auteurs n'ayant jamais abordé ces thèmes que de ceux l'ayant fait.

du roman édifiant : les points de convergence entre discours romanesque et discours idéologique, ces points de rencontre qui font que, malgré la médiocre qualité de la plupart des œuvres de ce corpus, le roman à thèse et le roman édifiant *fonctionnent*. Ces œuvres ne sont pas réductibles à des romans sur lesquels auraient été plaqués un discours et des valeurs étrangères; ce sont des objets littéraires qui atteignent leur but, soit promouvoir des idées et des visions du monde dans une forme narrative qui soit à même de susciter le plaisir du lecteur⁶³. Limiter les relations entre thèse et récit à des incompatibilités revient à sous-estimer les potentialités d'invention de la fiction, sa capacité d'adaptation des discours même les plus fortement idéologiques, et le pouvoir de création des écrivains. Cela soulève également une question importante : si roman et idéologie sont à ce point incompatibles, comment expliquer la présence, dans toutes les époques, d'œuvres qui les font cohabiter dans la forme romanesque ?

L'absence de toute considération générique chez Dendle n'est probablement pas étrangère à sa conception du roman à thèse. En refusant de l'envisager comme relevant du romanesque, il l'exclut de la série de textes dans laquelle il s'insère et qui permet de révéler son apport à l'élaboration des pratiques et des théories du roman, hors de tout jugement de valeurs. Au contraire, Susan Suleiman part de considérations génériques pour construire son objet d'études, le roman à thèse. Cela l'amène à considérer ce dernier d'emblée comme partie intégrante du roman réaliste, selon la définition qu'elle en propose : « un roman "réaliste" (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse⁶⁴ ». Cette définition du roman à thèse rejoint notre définition du roman édifiant, tout comme la question centrale qui guide la recherche de Suleiman : « Comment une histoire – et de plus une histoire "inventée", donc invérifiable – peut-elle démontrer quelque chose, et en particulier quelque chose qui ait un

⁶³ Il ne s'agit pas de tenter de défendre les romans édifiants (ni les romans à thèse) sur la base de leurs qualités esthétiques. Si certains textes ne sont pas dépourvus d'intérêt littéraire (nous confessons que les romans de Camus, de Mme Leprince de Beaumont, de Claude François Lambert ou *Floriane* ont suscité chez nous un certain plaisir de lecture), la vaste majorité est de piètre qualité, comme l'est la vaste majorité des romans d'une époque donnée. Ils sont représentatifs de la masse d'écrits qui sombrent dans l'oubli et se perdent dans l'histoire. Autrement dit, et pour parler un peu brutalement, les romans de notre corpus auraient été tout aussi médiocres sans leur dimension édifiante, à laquelle on ne saurait donc renvoyer exclusivement leur médiocrité.

⁶⁴ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse*, *op. cit.*, p.14.

rapport à la vie réelle de son destinataire?⁶⁵ » Pour elle, cela tient essentiellement à des « indices formels⁶⁶ », par lesquels le roman se signale « au lecteur comme porteur d'un enseignement doctrinaire⁶⁷ ». Le roman à thèse est caractérisé par une histoire téléologique qui se réalise dans des schémas narratifs précis⁶⁸, une rhétorique fondée sur la redondance pour assurer une interprétation univoque de l'œuvre⁶⁹ et l'imposition d'une axiologie et de valeurs liées à un intertexte doctrinal⁷⁰. Plusieurs des procédés et des éléments topiques que nous avons analysés auraient pu l'être dans les termes de Suleiman. Le parcours de Cyrus, le héros de Ramsay, et son apprentissage de la religion culminant dans l'épisode final de la révélation correspondent à la structure de l'« apprentissage exemplaire positif⁷¹ », qui obéit aux quatre étapes suivantes : ignorance de la vérité, épreuve surmontée, connaissance de la vérité, vie nouvelle selon la vérité⁷². Les interventions des narrateurs et les différentes représentations des effets de l'édification que nous avons étudiées dans les deux derniers chapitres auraient aussi pu être abordées comme des redondances, des commentaires de l'action qui cherchent à imposer le sens univoque à donner au roman et qui constituent selon Suleiman le trait générique distinctif du roman à thèse⁷³. À cette approche basée avant tout sur des concepts linguistiques, nous avons préféré une démarche d'interprétation privilégiant la topique et les représentations qui imprègnent le roman édifiant et définissent les mondes imaginaires des différentes œuvres.

La position de Suleiman la plus intéressante pour notre travail est la manière dont elle envisage comme une force du roman à thèse ce que Dendle considérait comme une incompatibilité : « Ce qui fait, pour moi, le plus grand intérêt du roman à thèse, c'est précisément son aspect "bâtard", producteur de tension entre deux tendances contraires : la tendance simplificatrice et schématisante de la thèse et la tendance complicatrice et pluralisante de l'écriture romanesque⁷⁴ ». La différence entre la perception de Dendle et celle

⁶⁵ *Ibid.*, p.37.

⁶⁶ *Ibid.*, p.35.

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ La structure d'apprentissage (*ibid.*, p.79-124) et la structure antagonique (*ibid.*, p.125-185).

⁶⁹ *Ibid.*, p.186-226.

⁷⁰ *Ibid.*, p.227-239.

⁷¹ *Ibid.*, p.93.

⁷² *Ibid.*, p.97.

⁷³ *Ibid.*, p.212.

⁷⁴ *Ibid.*, p.242.

de Suleiman n'est pas qu'une question de sémantique : en considérant comme des tensions ce que Dendle estime être des contradictions, Suleiman intègre dans son analyse les éléments des romans qui ne contribuent pas directement à l'élaboration de la thèse et les envisage comme partie intégrante des œuvres, au même titre que les procédés strictement rhétoriques de promotion idéologique. Ainsi, elle dégage de sa lecture des caractéristiques narratives « non-pertinentes⁷⁵ » à la thèse, relevant du débordement ou de la réticence. Dans le premier cas, il s'agit d'éléments contradictoires qui brouillent la thèse, voire la « subvertissent⁷⁶ », et créent un surplus de sens qui « peut à la limite contredire la "bonne" interprétation⁷⁷ ». Dans le deuxième cas, elle se réfère au contraire à des romans qui n'en disent pas assez pour imposer une interprétation univoque et ouvrent ainsi la possibilité d'une pluralité de sens. Dans les deux cas, le résultat est que les lecteurs « qui ne veulent pas "suivre la ligne" y trouvent aussi leur compte. Et ce fait même est incorporé dans le roman⁷⁸ ». Le roman à thèse ne peut par conséquent pas être réduit à un discours monologique et monolingviste qui se réaliserait par une série de procédés à sens unique : il porte toujours des sens multiples qui contestent sa prétention à atteindre et démontrer la vérité.

Cela n'est pas vrai que du roman à thèse. Le roman édifiant comprend lui aussi des éléments irréductibles au seul but de démonstration du christianisme et de promotion de ses valeurs. Nous en avons évoqué quelques-uns au cours de ce travail : les longues descriptions de Floriane en prostituée, dont la force évocatrice trouble le narrateur⁷⁹; la confession de Desplane qui, à l'article de la mort, envisage moins de demander pardon pour ses fautes que de s'adonner, pour une dernière fois, au plaisir du récit romanesque⁸⁰. Dans les romans de Camus, l'insistance du narrateur à évoquer dans les moindres détails les sévices de la jeune Marianne n'est-il pas davantage le signe d'un profond plaisir du macabre qu'un instrument d'édification⁸¹? Sa description de l'horrible prêtresse de Bacchus, qui s'étend sur quatre pages

⁷⁵ *Ibid.*, p.243.

⁷⁶ *Ibid.*, p.248. Suleiman cite par exemple le cas de personnages « négatifs » dont la personnalité s'avère attachante.

⁷⁷ *Ibid.*, p.258.

⁷⁸ *Ibid.*, p.269.

⁷⁹ Voir notre chapitre III.

⁸⁰ Voir notre chapitre V.

⁸¹ Voir notre chapitre III.

dans *Agathonphile*⁸², n'a de sens qu'en tant que plongée au cœur du monstrueux baroque. Et que dire des complexes intrigues galantes qui monopolisent la première partie des *Amours de Magdeleine* de Bateau, alors que la jeune héroïne échange lettres, promesses et baisers avec des amants qui finiront par s'entretuer en duel? Certes, ces intrigues servent à établir un arrière-plan de mondanités sur lequel se détachera plus vivement la conversion de Magdeleine; mais ne servent-elles pas tout autant à satisfaire l'appétit du lecteur (et de l'auteur) pour les péripéties amoureuses? Déterminés par leur visée rhétorique, les romans édifiants ne peuvent cependant lui être réduits : ils s'en écartent constamment, lui échappent, l'oublient, pour ainsi dire, le temps d'un récit inséré, d'une description, d'un poème galant. Ces œuvres littéraires ne sont pas que des mises en récit de discours religieux préalables; ce sont des ouvrages d'imagination centrés sur le plaisir de la narration, les débordements qu'elle entraîne et les effets de sens qu'elle crée. En cela, ils sont de plein droit des romans et méritent d'être réintégrés dans l'histoire du genre qu'ils ont contribué, à leur modeste façon, à créer.

⁸² Jean-Pierre Camus, *Agathonphile*, *op. cit.*, p.92-95.

Bibliographie

1. Romans étudiés

ANON., *Les amants cloîtrés, ou l'heureuse inconstance*, Cologne, s.é., 1698.

ANON., *Les illustres malheureux, ou le triomphe de la foi sur l'amour et la nature*, Paris, C. Chenault, 1644.

ANON., *Relation du voyage mystérieux de l'île de la vertu*, Rouen, Jacques du Mesnil, 1684.

ANGOUMOIS, Philippe d', *Le noviciat d'Hermogène*, Paris, Pierre Chevalier, 1633.

—, *Les royales et divines amours*, Paris, S. Cramoisy, 1631.

—, *Les triomphes de l'amour de Dieu en la conversion d'Hermogène*, Paris, N. Buon, 1625.

ANSART, M., *Philoctète, ou voyage instructif et amusant*, Paris, De Poilly, 1737.

BAREAU, Vincent, *Les amours de Magdeleine*, Paris, Nicolas Rousseau, 1618.

BAZIRE, Gervais de, *Les étranges aventures de Lycidas Cyrien, et Cleorithe Rhodienne. Contenant la conversion de l'un, & la réprobation de l'autre*, Rouen, Claude Le Villain, 1630.

BEROALDE DE VERVILLE, François, *L'histoire d'Hérodias tirée des monuments de l'antiquité. Ici se verront les essais de l'impudence effrénée après le vice, attirant les punitions divines sur les esprits de rébellion*, Tours, S. Molin 1600.

BRUNEAU DE LA RABATELLIERE, Françoise-Charlotte, *Le solitaire de Terrasson*, Paris, P. Prault, 1733.

CAMUS, Jean-Pierre, *Agatonphile, ou les martyrs siciliens*, Paris, Claude Chapelet, 1620.

—, *Alcime, relation funeste où se découvre la main de Dieu sur les impies*, Paris, Martin Lasnier, 1625.

—, *Aloph, ou le parâtre malheureux*, Lyon, Ambroise Travers, 1626.

—, *Aristandre, histoire germanique*, Lyon, Jacques Gaudion, 1624.

—, *Damaris, ou l'implacable marâtre*, Lyon, Ambroise Travers, 1627.

—, *Daphnide, ou l'intégrité victorieuse*, Lyon, Antoine Chard, 1625.

—, *Diotrephe, histoire valentine*, Lyon, Antoine Chard, 1626.

- , *Élise, ou l'innocence coupable. Histoire tragique de notre temps*, Paris, Claude Chapellet, 1621.
- , *L'ermite pèlerin*, Douay, B. Bellère, 1628.
- , *Eugène. Histoire grenadine offrant un spectacle de pitié et de piété*, Paris, Claude Chappellet, 1623.
- , *Hellenin et son heureux malheur*, Lyon, Antoine Chard, 1627.
- , *Hermianthe, ou les deux ermites contraires*, Rouen, Jean de la Mare, 1639.
- , *Hiacinthe, histoire catalane, où se voit la différence entre l'amour et l'amitié*, Paris, Pierre Billaine, 1627.
- , *Honorat et Aurélio, deux événements curieux*, Rouen, D. du Petit Val, 1628.
- , *Iphigène, rigueur sarmatique*, Lyon, Antoine Chard, 1625.
- , *Marianne, ou l'innocente victime. Événement tragique arrivé à Paris au faubourg Saint-Germain*, Paris, Joseph Cottereau, 1629.
- , *La mémoire de Darie, où se voit l'idée d'une dévote vie et d'une religieuse mort*, Paris, C. Chappellet, 1619.
- , *Palombe, ou la femme honorable*, Paris, Claude Chappellet, 1625.
- , *Parthénice, ou peinture d'une invincible chasteté*, Paris, Claude Chappellet, 1624.
- , *Le pentagone historique*, Paris, A. de Sommaville et A. de Soubron, 1631.
- , *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, Lyon, G. Gaudion, 1626.
- , *La pieuse Julie, histoire parisienne*, Paris, Martin Lasnier, 1625.
- , *Le saint désespoir d'Oléastre*, Lyon, Jacques Gaudion, 1624.
- , *Régule, histoire belge*, Lyon, Jean Lautret, 1627.
- CERIZIERS, René de, *L'innocence reconnue, ou la vie admirable de Geneviève, princesse du Brabant*, s.l., s.é., 1634.
- CHANSIERGES, Pierre, *Les aventures de Néoptolème, fils d'Achille, propres à former les mœurs d'un jeune prince*, Paris, chez Claude Robustel, 1718.
- CRILLON, Louis Athanase des Balbes du Berton, *Mémoires philosophiques du baron de***, grand chambellan de Sa Majesté l'Impératrice Reine*, Paris, Charles-Pierre Berton, 1777.

DAUXIRON, Jean , *Lydéric, premier forestier de Flandre, ou philosophie morale de la victoire de nos passions, sur le fond d'une noble histoire*, Lyon, C. Larjot, 1633.

DUBOIS de Chastenay, Jacques, *Arsène, ou la vanité du monde*, Paris, Jean Guignard, 1690.

—, *Uranie, ou les secours inopinés de la Providence*, Paris, Michel Brunet, 1716.

GAFFAREL, Jacques, *Cleothée, ou les chastes aventures d'un Candien et d'une jeune Natolienne, histoire dévote où se voit les effets de l'amour divin*, Paris, s.é., 1624.

GERARD, Philippe-Louis, *Le comte de Valmont, ou les égarements de la raison*, Paris, Moutard, 1774 [Paris, Chez Belin-Mandar, 1826].

FOUET, François, *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort*, Paris, Mathieu Guillemot, 1601.

LISDAM, Henri du, *Les saintes inconstances de Leopolde et de Lindarache*, Paris, Henri Legras, 1619.

LAMBERT, Claude François, *Mémoires et aventures d'une dame de qualité qui s'est retirée du monde*, La Haye. « aux dépens de la Compagnie », 1739.

—, *La nouvelle Marianne, ou les mémoires de la baronne de ****, La Haye, P. de Hondt, 1740.

—, *Le nouveau Télémaque*, La Haye, Pierre Van Cleef, 1744.

—, *La vertueuse Sicilienne, ou mémoires de la marquise d'Albelini*, La Haye, P. Van Cleef, 1742.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *L'adepte moderne, ou le secret des Francs-Maçons*, Londres, « aux dépens de l'auteur », 1777.

—, *Civan, roi de Bungo*, Londres, J. Nourse, 1758.

—, *Mémoires de Mme la Baronne de Batteville, ou la veuve parfaite*, Londres, J. Nourse, 1766.

—, *La nouvelle Clarice, histoire véritable*, Londres, J. Nourse, 1767.

—, *Le triomphe de la vérité*, Nancy, H. Thomas, 1748.

LESCONVEL, Pierre de, *Relation du voyage du prince de Montberaud dans l'île de Naudely*, Merinde, J. Démocrite, 1706.

LEVESQUE, Louise, *Le siècle, ou les mémoires du comte de S****, Londres, P. Dunoyer, 1736.

LOQUET, Marie-Françoise, *Voyage de Sophie et d'Eulalie au palais du vrai bonheur; ou le chemin de la perfection*, Charles-Pierre Berton, Paris, 1781.

LOURDELOT, Jehan, *La courtisane solitaire, ou sont exprimées les diverses passions, évènements, & catastrophes de l'amour, les triomphes du vrai et parfait amour, et les combats, roses, et épines de la solitude, & les moyens de se prévaloir contre les tentations qui s'y rencontrent*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622.

MACE, François, *Mélanie, ou la veuve charitable, histoire morale*, Paris, Deshayes, 1729.

MARIN, Michel-Ange, *Adélaïde de Witsbury, ou la pieuse pensionnaire, avec sa retraite spirituelle de huit jours*, Avignon, A. Giroud, 1750.

—, *Agnez de Saint-Amour, ou la fervente novice*, Avignon, Niel, 1761.

—, *La marquise de Los Valientes, ou la dame chrétienne, histoire castillane*, Avignon, Niel, 1765.

—, *Théodule, ou l'enfant de bénédiction. Modèle pour la jeunesse*, Avignon, J.-J. Niel, 1770.

—, *Virginie ou la vierge chrétienne, histoire sicilienne pour servir de modèle aux filles qui aspirent à la perfection*, Avignon, Niel, 1752 [Avignon, François Chambeau, 1806].

MAYDIEU, *Histoire de la vertueuse Portugaise, ou le modèle des femmes chrétiennes*, Paris, Charles-Pierre Berton, 1779.

PILOUST, N., *Le tableau des déserts enchantés*, Paris, s.é., 1614.

NERVEZE, Antoine de, *La victoire de l'amour divin. Sous la description des amours de Polidore et de Virginie*, Q. du Breuil et T. du Bray, 1608.

RAMSAY, Andrew Michael, *Les voyages de Cyrus*, Paris, G. F. Quillaud fils, 1727.

RANQUET, Gabriel du Puy en Vellay, *L'exil de la volupté, ou histoire de Thays Égyptienne, convertie par Pafnuce. Avec l'image du pécheur pénitent*, Lyon, Claude Morillon, 1611.

TERRASSON, Jean, *Sethos, histoire, ou vie tirée des monuments et anecdotes de l'ancienne Égypte*, Paris, Jacques Guérin, 1767.

VERNON, Jean-Marie de, *L'amazone chrétienne, ou les aventures de Mme de Saint-Balmon*, Paris, G. Meturas 1678 [Paris, E. de Soye, 1873].

2. Autres ouvrages antérieurs à 1800

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

ANON., *La religieuse pénitente*, s.l., 1699.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2002.

ARISTOTE, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médiric Dufour (livre I et II) et André Wartell (livre III), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003.

BARRIN, Jean, *Vénus dans le cloître*, Cologne, Jacques Durand, 1683.

BARTHELEMY, Jean-Jacques, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* Paris, De Bure l'aîné, 1788.

BLESSEBOIS, Pierre-Corneille, *Lupanie, histoire amoureuse de ce temps*, s.l., 1668.

BOSC, Jacques du, *L'honnête femme*, Paris, Pierre Billaine, 1632.

BRETHENCOURT, Pierre Boulger de, *Le pèlerin étranger, ou les chastes amours d'Aminte et de Philiride*, Rouen, Jacques Cailloué, 1634.

CAMUS, Jean-Pierre, *Alexis, où sous la suite de divers pèlerinages sont déduites plusieurs histoires tant anciennes que nouvelles, remplies d'enseignements de piété*, Paris, Claude Chappelet, 1622.

CHANSIERGES, Pierre, *L'idée d'un roi parfait, dans laquelle on découvre la véritable grandeur avec les moyens de l'acquérir, suivi du système de l'esprit*, Paris, G. Saugrain, 1723.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, introduction et notes par Étienne Gilson, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1989.

DOMAIRON, Louis, *Le libertin devenu vertueux, ou mémoires du comte D*****, Paris, Veuve Duchesne, 1777.

FENELON, François de Salignac de La Motte, *Les aventures de Télémaque*, édition de Jeanne-Lydie Goré, Paris, Éditions Dunod, coll. « Classiques Garnier », 1994.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, 1978 (La Haye, 1690).

HOUDRY, Vincent, *Bibliothèque des prédicateurs, qui contient les principaux sujets de la morale chrétienne*, Lyon, A. Boudet, 1718.

HUET, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, Paris, N. M. L. Desessarts, 1798 (1670).

INTRAS, Jean d', *Le martyr de la fidélité*, Paris, Robert Fouet, 1604.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, édition établie, présentée et annotée par Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque », 1985 (1995).

LENGLET Dufresnoy, Nicolas, *De l'usage des romans*, Amsterdam, Veuve de Poilras, 1734.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes et autres récits*, édition présentée par Barbara Kaltz, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

LISIEUX, Zacharie de, *Relation du pays de Jansénie, où il est traité des singularités qui s'y trouvent, des coutumes, mœurs & religion de ses habitants*, Paris, Veuve Denys, 1660.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009.

OUDEGHERST, Pierre d', *Les chroniques et annales de Flandres*, Anvers, C. Plantin, 1571.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, édition de Michel Le Guern, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004.

PLATON, *Théétète*, traduction, introduction et notes par Michel Narcy, Flammarion, Paris, coll. « GF-Flammarion », 1994.

PRÉVOST D'EXILES, Antoine-François, *Lettres anglaises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, Paris, Pierre-Nicolas Delormel, 1751.

RICHARDSON, Samuel, *Clarissa, or, the history of a young lady : comprehending the most important concerns of private life, and particularly showing, the distresses that may attend the misconduct both of parents and children, in relation to marriage*, Londres, A. Millar, 1748.

SALES, François de, *Introduction à la vie dévote*, texte intégral révisé et présenté par Étienne-Marie Lajeunie, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Livre de vie », 1962.

VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres historiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

3. Études sur le roman

ADAMS, Percy G., *Travel literature and the evolution of the novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1983.

BANDERA, Cesáreo, *The humble story of Don Quixote : reflections on the birth of the modern novel*, Washington, Catholic University of America press, 2006.

BERGER, Günter (introduction, choix des textes et notes par), *Pour et contre le roman : anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII^e siècle*, Paris-Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1996.

BOUCHARD, Mawy, *Avant le roman : l'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2006.

CANIVET, Diane, *L'illustration de la poésie et du roman au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1957.

CASTONGUAY-BELANGER, Joël, *Les écarts de l'imagination : pratiques et représentations de la science dans le roman au tournant des Lumières*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008.

CAZENOBÉ, Colette, *Au malheur des dames : le roman féminin au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2006.

CIORANESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature du dix-septième siècle*, Paris, Éditions du Centre national de recherche scientifique, 1965.

—, *Bibliographie de la littérature du dix-huitième siècle*, Paris, Éditions du Centre national de recherche scientifique, 1969.

CONLON, Pierre, *Prélude au Siècle des Lumières en France : répertoire chronologique de 1680 à 1715*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1970.

—, *Le Siècle des Lumières : bibliographie chronologique, I : 1716-1722; II : 1723-1729*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983.

—, *Le Siècle des Lumières : bibliographie chronologique, III : 1730-1736*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1985.

CHARARA, Youmna, *Roman et politique : approche sérielle et intertextuelle du roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, coll. « Moralia », 2004.

COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 1991 (8^e édition).

DAWSON, Robert L., *Additions to the bibliographies of French prose fiction, 1618-1806*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 1985.

DELOFFRE, Frédéric, *La nouvelle en France à l'Âge classique*, Montréal, Didier, coll. « Orientations », 1967.

DÉMORIS, René, *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002 (Paris, Armand Colin, coll. « Publications de la Sorbonne », 1975).

DENDLE, Brian J., *The spanish novel of religious thesis (1876-1936)*, Princeton-Madrid, Princeton University- Editorial Castalia, 1968.

DIONNE, Ugo et GINGRAS, Francis (dir.), *De l'usage des vieux romans. Études françaises*, vol. 42, n^o 1, 2006.

DURAND, Béatrice, *Le paradoxe du bon maître : essai sur l'autorité dans la fiction pédagogique des Lumières*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999.

DUPRAT, Anne, *Vraisemblances : poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la littérature générale et comparée », 2009.

ESMEIN-SARRAZIN, Camille, « Fiction et morale au XVII^e siècle : la recherche d'un bon usage du roman », dans DARMON, Jean-Charles et DESAN, Philippe (dir.), *Pensée morale et genres littéraires*, Paris, PUF, coll. « Hors collection », 2007, p.105-121.

—, *L'essor du roman : discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2008.

ESCOLA, Marc (éd), *Morale et fiction aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Revue des sciences humaines (Lille), n^o 254, 1999.

FERRAND, Nathalie et WEIL, Michèle (dir.), *Homo Narrativus, dix ans de recherche sur la topique romanesque. Actes du XI^e colloque international de la Société d'analyse de la topique romanesque dans le roman français avant 1800*, Montpellier, Université de Montpellier III, 1997.

FOURNIER, Michel, *Généalogie du roman : émergence d'une formation culturelle au XVII^e siècle en France*, Presses de l'Université Laval, Québec, coll. « Études », 2006.

FUSILLO, Massimo, *Naissance du roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991.

GEVREY, Françoise, *L'illusion et ses procédés : de « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises »*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

GODENNE, René, *Histoire de la nouvelle française aux 17^e et 18^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970.

GOMEZ-GERAUD, Marie-Christine et ANTOINE, Philippe (textes réunis par), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2001.

GOULEMOT, Jean Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994 (Aix-en-Provence, Alinea, coll. « Collection de la pensée », 1991).

GRANDEROUTE, Robert, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève, Éditions Slatkine, 1985.

GREINER, Frank, « Préface », *Littératures classiques*, n^o 79, 2012, p.9-30.

—, « Fictions et dévotion au XVII^e siècle : une pédagogie de l'imaginaire », *Littératures classiques*, n^o 79, 2012, p.95-110.

- HÖLZE, Dominique, *Le roman libertin au XVIII^e siècle : une esthétique de la séduction*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « SVEC 2012 :05 », 2012.
- JONES, S. Paul, *A list of French prose fiction from 1700 to 1750*, New York, The H. W. Wilson Company, 1939.
- KREMER, Nathalie, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2011.
- KULESSA, Rotraud von, « "Vertu" et "sensibilité" dans les romans de femmes », *Dix-Huitième siècle*, n^o 36, 2004, p.211-222.
- LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670-1820 : de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1997.
- LEVER, Maurice, *La fiction narrative en prose au XVII^e siècle: répertoire bibliographique du genre romanesque en France, 1600-1700*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1976.
- , *Le roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1981.
- MAINIL, Jean, *Don Quichotte en jupons ou des effets surprenants de la lecture : essai d'interprétation de la lectrice romanesque au dix-huitième siècle*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2008.
- MARTIN, Angus, FRAUTSCHI, Richard et MYLNE, Vivienne G., *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, Londres, Mansell, 1977.
- MARTIN, Christophe, *Dangereux suppléments : l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain, Peeters, coll. « La République des lettres », 2005.
- , « *Éducatons négatives* » : *fiction d'expérimentations pédagogiques au dix-huitième siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2010.
- MATHIEU, Francis, *L'art d'esthétiser le précepte : l'exemplarité rhétorique dans le roman d'Ancien Régime*, Tübingen, Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2012,
- MAY, Georges, *Le dilemme du roman au 18^e siècle : étude sur les rapports du roman et de la critique, 1715-1761*, New Haven, Yale University Press, coll. « Institut d'études françaises de Yale University », 1963.
- McMORRAN, Will, *The inn and the traveller : digressive topographies in the early modern european novel*, Oxford, European Humanities Research Center University of Oxford, coll. « Legenda », 2002.
- MOLINIE, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, coll. « Champs du signe », 1995.

ODDO, Nancy, *Un chemin de velours vers Dieu : roman et dévotion en France (1557-1662)*, thèse de doctorat de l'Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, préparée sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, et soutenue le 22 décembre 2000.

—, « Se convertir en conversant : dialogue et narration dans la fiction dévote », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2002, n° 54, p.149-161.

ÖSTMAN, Margareta, *Les précepteurs muets: étude sur l'utilité morale du roman en France 1699-1742*, Stockholm, Institut d'Études Romanes de l'Université de Stockholm, 1981.

PAVEL, Thomas, « Continuité ou rupture ? Considérations sur le roman français du XVII^e siècle au XVIII^e siècle », dans DAGEN, Jean et ROGER, Philippe (dir.), *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles : continuités et discontinuités*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004.

—, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2003.

PLAZENET, Laurence, *L'ébahissement et la délectation : réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1997.

ROBIC-DE-BAECQUE, Sylvie, « Romans et dévotion au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 39, 2000, p.29-50.

ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, coll. « Aux origines de notre temps », 1986.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.

SASSUS, Jeanne, *The motif of renunciation of love in the seventeenth century French novel*, The Catholic University of America Press, Washington, 1963.

SCHMIDT, Rachel, *Forms of modernity : Don Quixote and modern theories of the novel*, Toronto, Toronto University Press, 2011.

SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730) : la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2002.

—, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle : l'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, nouv. éd., Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Vif », 1999 (coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1985).

SPICA, Anne-Élisabeth, « Le pèlerinage spirituel : une archéologie alternative et une plastique particulière du roman dévot en France au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 79, 2012, p.53-78.

STEWART, Philip et DELON, Michel (études présentées par), *Le second triomphe du roman du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « SVEC 2009 :02 », 2009.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « PUF écriture », 1983.

VERSINI, Laurent, « La mort comme thème romanesque dans le XVIII^e siècle français », dans ERNST, Gilles (textes réunis par), *La mort en toutes lettres. Colloque organisé par le département de Littérature Comparée de l'Université de Nancy II, du 2 au 4 octobre 1980*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1983, p. 95-108.

WAGNER, Jacques (éd.), *Roman et religion en France (1713-1866)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », 2002.

WILLIAMS, Ralph C. , *Bibliography of the seventeenth-century novel in France*, London, Holland Press, 1964 (New York, Modern Language Association of America, 1931).

ZONZA, Christian, *La nouvelle historique en France à l'Âge classique (1657-1703)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2007.

4. Études sur des œuvres ou des auteurs spécifiques

ARTIGAS-MENANT, Geneviève, « Les Lumières de Marie Leprince de Beaumont : nouvelles données biographiques », *Dix-Huitième siècle*, n° 36, 2004, p.291-301.

BRUCKER, Nicolas, *Une réception chrétienne des Lumières : Le comte de Valmont de l'abbé Gérard*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2006.

CUCHE, François-Xavier, *Télémaque entre père et mer*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995.

CUCHE, François-Xavier et LE BRUN, Jacques (éds), *Fénelon mystique et politique (1699-1999) : actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du Télémaque et de la condamnation des Maximes des saints*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Classicisme », 2004.

DÉDÉYAN, Charles, *Télémaque ou la liberté de l'esprit*, Librairie Nizet, Paris, 1991.

DEGUISE, Alix S., « Introduction », dans Marie-Jeanne Leprince de Beaumont, *Civan, roi de Bungo. Histoire japonaise ou tableau de l'éducation d'un prince*, Genève, Slatkine Reprints, 1998.

DESCRAINS, Jean, *Bibliographie des œuvres de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley (1584-1652)*, Publications de la Société d'étude du XVII^e siècle, s.l., 1971.

DOMENECH, Jacques, « La "Théorie du bonheur" de l'abbé Gérard, un catéchisme "rousseauiste" antiphilosophique et antirévolutionnaire », *SVEC*, n° 324, 1994.

DUPRIEZ, Bernard, *Fénelon et la Bible*, Paris, Bloud et Gay, coll. « Travaux de l'Institut catholique de Paris », 1961.

FERRARI, Stephan, « L'histoire tragique au service de la cause tridentine. Exemplarité et foi religieuse dans *L'amphithéâtre sanglant* et *Les spectacles d'horreur* de Jean-Pierre Camus », *Littératures classiques*, 2012, n° 79, p.112-126.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, « Retraite, dévotion, ornementation spirituelle », dans FRITZ, Jean-Marie (textes réunis par), *Hommages à Yvette Quenot*, Dijon, ABEL, 1999, p.113-133.

FRANCHETTI, Anna-Lia, « Les travestissements romanesques de J.-P. Camus », dans *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du dix-septième siècle*, Pise-Genève, Edizioni ETS-Éditions Slatkine, « Quaderni del seminario di filologia francese », 2000, p.107-128.

GOMEZ-GERAUD, Marie-Christine, « Au bon plaisir de la dévotion : *Le Voyageur inconnu* (1630) de Jean-Pierre Camus », *XVII^e siècle*, n° 251, 2011, p.205-211.

HENRY, Patrick, « *La Princesse de Clèves* and *l'Introduction à la vie dévote* », dans TAPAN, Donald W. et MOULD, William A. (éds), *French studies in honor of Phillip A. Wadsworth*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1985, p.79-97.

HILLENAAR, Henk (études réunies par), *Nouvel état présent des travaux sur Fénelon*, Amsterdam-Atlanta, GA-Rodopi, coll. « CRIN », 1999.

HOWELLS, Robin, *Regressive fictions : Graffigny, Rousseau, Bernardin*, Londres, Legenda, 2007.

KAPP, Volker, *Télémaque de Fénelon : la signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Tübingen-Paris, Gunter Narr Verlag-Éditions Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », 1982.

LALLEMAND, Marie-Gabrielle, « Roman et humanisme dévot : l'exemple de Desmarets de Saint-Sorlin », *Littératures classiques*, n° 79, 2012, p.159-176.

LAVOCAT, Françoise, « Fait et fiction dans l'œuvre de Jean-Pierre Camus : la frontière introuvable », *Dix-Septième siècle*, 2011, n° 251, p.263-270.

LEGROS, Philippe, *François de Sales : une poétique de l'imaginaire. Étude des représentations visuelles dans l'Introduction à la vie dévote et le Traité de l'amour de Dieu*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2004.

LOJIKINE, Stéphane, « Introduction », dans Samuel Richardson, *Lettres anglaises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove*, traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles, introduction et notes de Stéphane Lojikine, textes choisis et établis par Benoît Tane, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p.22-29.

MENIEL, Bruno, « Les métamorphoses de la charité dans les romans d'Antoine de Nervèze », *Littératures classiques*, n° 79, 2012, p.144-158.

ODDO, Nancy, « "Pensez que je parle à des esprits profanes" : Philippe d'Angoumois et la dévotion pour mondains », *Littératures classiques*, n° 79, 2012, p.33-52.

ROBIC-DE-BAECQUE, Sylvie, *Le salut par l'excès : Jean-Pierre Camus (1584-1652), la poésie d'un évêque romancier*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1999.

TROUSSON, Raymond (édition présentée et annotée par), *Lettres à J.-J. Rousseau sur La Nouvelle Héloïse*, Paris, Honoré Champion, coll. « L'âge des Lumières », 2011.

—, « Michel-Ange Marin et les *Pensées philosophiques* », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, vol. 13, n° 13, 1992, p.47-55.

VANOFLEN, Laurence, « Réécrire l'histoire de la femme. Un roman de Mme de Puisieux », *Dix-Huitième siècle*, n° 34, 2004, p.223-236.

VARILLON, François, *Fénelon et le pur amour*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

VERNET, Max, *Jean-Pierre Camus : théorie de la contre-littérature*, Paris-Sainte-Foy, Librairie Nizet-Griffon d'argile, 1995.

5. Ouvrages sur l'Ancien Régime

ARZOUMANOV, Anna, REACH-NGO, Anne et TRAN, Trung (études réunies par), *Le discours du livre: mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, classiques Garnier, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2011.

AUBERT, Jean-Marie, *La femme : antiféminisme et christianisme*, Paris, Cerf/Desclée, 1975.

BEUGNOT, Bernard, *L'entretien au XVII^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Leçons inaugurales de l'Université de Montréal », 1971.

—, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle : loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

BERTRAND, Gilles, *Le Grand Tour revisité : pour une archéologie du tourisme. Le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome, École Française de Rome, coll. « Collection de l'École Française de Rome », 2008.

BONNEL, Roland et RUBINGER, Catherine, *Femmes savantes et femmes d'esprit : women intellectuals of the French eighteenth century*, New York, Peter Lang, coll. « Eighteenth Century French Intellectual History », 1994.

BOUTIER, Jean, « Le Grand Tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Le Voyage à l'époque moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Association des historiens modernistes des Universités », 2004, p.7-21.

BRAS, Gérard et CLERO, Jean-Pierre, *Pascal : figures de l'imagination*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 1994.

BRILLAUD, Jérôme, *Sombres lumières : essai sur le retour à l'antique et la tragédie grecque au XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres. Études », 2010.

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1996.

—, *Lecteurs et lectures dans la société d'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Univers historique », 1987.

CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1982.

CHUPEAU, Jacques, « Les récits de voyage aux lisières du roman », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3-4, p.536-553.

COUDREUSE, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, PUF, coll. « Écriture », 1999.

CUSSET, Catherine, *No tomorrow : the ethics of pleasure in the French Enlightenment*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999.

DELMOTTE, Benjamin, *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2010.

DIACONOFF, Suellen, *Through the reading glass : women, books, and sex in the French Enlightenment*, Albany, State University of New York Press, 2005.

DIONNE, Ugo, « Félibien dialoguiste : les *Entretiens sur les vies des peintres* », *XVII^e siècle*, 2011, n° 210, p.49-74.

DOIRON, Normand, *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy-Paris, Presses de l'Université Laval-Klincksieck, 1995.

- DUGGAN, Anne E., *Salonnières, furies, and fairies : the politics of gender and cultural change in absolutist France*, Newark, University of Delaware press, 2005.
- FAVRE, Robert, *La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978.
- FERREYROLLES, Gérard, *Les reines du monde : l'imagination et la coutume chez Pascal*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières classiques », 1995.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.
- GODINEAU, Dominique, *Les femmes dans la société française, 16^e-18^e*, Paris, Armand Collin, coll. « U. Histoire », 2003.
- GORDON, Daniel, « The city and the plague in the age of Enlightenment », *Yale French studies*, n° 92, 1997, p.67-87.
- GOULEMOT, Jean Marie, *La littérature des Lumières*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres sup. », 2002.
- GRIFFITHS, Antony, *Print for books : book illustration in France, 1760-1800*, London, British Library, coll. « Panizzi lectures », 2004.
- GUELLOUZ, Suzanne, *Le dialogue*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1992.
- GUENANCIA, Pierre, « La critique cartésienne des critiques de l'imagination », dans FLEURY, Cynthia (coordonné par), *Imagination, imaginaire, imaginal*, PUF, coll. « Débats philosophiques », 2006, p.43-76.
- GUION, Béatrice (et al.), *Poétique de la pensée : études sur l'Âge classique et le siècle philosophique en hommage à Jean Dagen*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », 2006.
- HARTH, Erica, *Cartesian women: versions and subversions of rational discourse in the Old Regime*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, coll. « Reading women writing », 1992.
- HARTMANN, Pierre (dir.), *L'individu et la ville dans la littérature française des Lumières*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Travaux et recherches », 1996.
- HERMAN, Jan et PELCKMANS, Paul (éds), *L'épreuve du lecteur : livres et lecteurs dans le roman d'Ancien Régime. Actes du VIII^e colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque - Louvain - Anvers, 19-21 mai 1994*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », 1994.
- JEANNERET, Michel, « The Vagaries of exemplarity; distortion or dismissal? », *Journal of the history of ideas*, vol. 59, n° 4, 1998, p. 565-579.

JOURNEAUX, Isabelle, « L'entrée dans le monde à travers les romanciers français et anglais du dix-huitième siècle », *Histoire, économie et société*, 1993, n° 2, 1993, p.273-297.

KIBEDI-VARGA, Aron, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris, Klincksieck, coll. « Série littérature », 2002.

KELLER, Edwige, *Poétique de la mort dans la nouvelle classique (1660-1680)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », 1999.

LE GOFF, Jacques, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », *Traverses*, n° 19, 1980, p.22-33.

LE ROY LADURIE, Emmanuel (dir.), *La ville des temps modernes de la Renaissance aux Révolutions*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1980.

LINON-CHIPON, Sophie et GUENNOG, Jean-François (textes réunis par), *Transhumances divines. Récits de voyage et religion*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2005.

LYONS, John D., *Before imagination: embodied thought from Montaigne to Rousseau*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

—, *Exemplum: the rhetoric of example in early modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

MAGUIRE, Matthew W., *The conversion of imagination : from Pascal through Rousseau to Toqueville*, Cambridge, Harvard University Press, coll. « Harvard historical studies », 2006.

MAÎTRE, Myriam, *Les précieuses : naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1999.

MASSEAU, Didier, *Les ennemis des philosophes : l'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 2000.

—, « La position des apologistes conciliateurs », *Dix-Huitième siècle*, n° 34, 2002, p.121-131.

MILLER, Nancy K., *French dressing : women, men and Ancien Régime Fiction*, New York, Routledge, 1995.

NAUDIN, Pierre, *L'expérience et le sentiment de la solitude, de l'aube des Lumières à la Révolution*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'Âge classique. Série Morales », 1995.

RAY, Gordon N., *The art of the French illustrated book, 1700 to 1914*, New York, Pierpont Morgan Library, 1986.

REQUEMORA-GROS, Sylvie, *Voguer vers la modernité. Le voyage à travers les genres au XVIII^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2012.

—, « Voyager ou l'art de voguer entre les genres », dans Pioffet, Marie-Christine (textes réunis et présentés par, avec la collaboration d'Andreas Motsch), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles). Esquisse d'une poétique en gestation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p.219-234.

RIGOLOTT, François, « The Renaissance crisis of exemplarity », *Journal of the history of ideas*, vol. 59, n° 4, 1998, p.557-563.

ROCHE, Daniel, « La culture populaire à Paris au XVIII^e siècle : les façons de lire », *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, colloque des 17-19 février 1980, Paris, A.D.P.F., coll. « Recherche sur les grandes civilisations », 1981, p.167-177.

ROHOU, Jean, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2000.

STEINBRÜGGE, Lieselotte, *The moral sex : woman's nature in the French Enlightenment*, New York-Toronto, Oxford University Press, 1995.

STIERLE, Karlheinz, « Three Moments in the Crisis of Exemplarity: Boccaccio-Petrarch, Montaigne, and Cervantes », *Journal of the history of ideas*, vol. 59, n° 4, 1998, p.581-595.

STROEV, Alexandre, « Les Amazones des Lumières », *Dix-Huitième siècle*, n° 36, 2004, p.27-53.

—, « La "gynécophobie" : les Lumières russes et françaises face à la femme », *Pinakothéké*, n° 13-14, 2002, p.112-119.

TIMMERMANS, Linda, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2005 (1993).

TUCKER, George Hugo, *Homo viator : itineraries of exile, displacement and writing in Renaissance Europe*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 2003.

VAN DELFT, Louis, *Le moraliste classique : essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1982.

VIGUERIE, Jean de, *Filles des Lumières : femmes et sociétés d'esprit à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Dominique Martin Morin, 2007.

VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Histoire », 1986.

WENGER, Alexandre, *La fibre littéraire : le discours médical sur la lecture au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », 2007.

WILK, Stephen R., *Medusa : solving the mystery of the Gorgon*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

6. Ouvrages sur le christianisme

La Bible de Jérusalem : la sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, CERF, 1992 (13^e édition).

AQUIN, Thomas d', *Questions disputées sur la vérité : question V, La providence (De providentia) : question VI, La prédestination (De praedestinatione)*, introduction et commentaire par Jean-Pierre Torrell ; traductions par Jean-Pierre Torrell et Denis Chardonnens, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2011.

BREMOND, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Grenoble, J. Millon, 2006 (Paris, Bloud et Gay, 1916-1933).

BRUCKER, Nicolas (éd.), *Apologétique 1650-1802. La nature et la grâce*, Bern, Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », 2010.

BÜHLER, Pierre, *Prédestination et Providence*, Genève, Édition Labor et fides, coll. « Dossiers de l'encyclopédie du protestantisme », 1999.

DAVIES, Horton, *The vigilant God : providence in the thought of Augustine, Aquinas, Calvin, and Barth*, New York, Peter Lang, 1992.

DELUMEAU, Jean, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 1971.

—, *La peur en Occident : XIV-XVIII^e siècles, une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

—, *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983.

DEREGNANCOURT, Gilles et PONTON, Didier, *La vie religieuse en France aux XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Ophrys, coll. « Synthèse histoire », 1994.

JOSSUA, Jean-Pierre, *Discours chrétien et scandale du mal*, Paris, Chalet, 1979.

LACOSTE, Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007 (1998).

LEAL, Robert Barry, *Wilderness in the Bible: toward a theology of wilderness*, New York, Peter Lang, coll. « Studies in biblical literature », 2004.

CHÂTELLIER, Louis (textes présentés par), *Religions en transition dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC 2000 :02 », 2000.

LE GOFF, Jacques et RÉMOND, René, *Histoire de la France religieuse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1988.

MARTIN, Philippe, *Une religion des livres, 1640-1850*, Paris, Cerf, coll. « Histoire religieuse de la France », 2003.

MICHON, Cyrille, *Prescience et liberté: essai de théologie philosophique sur la providence*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2004.

MONOD, Albert, *De Pascal à Chateaubriand : les défenseurs français du christianisme de 1670 à 1802*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1916).

MOURRE, Michel, *Histoire vivante des moines*, Paris, Éditions du Centurion, 1965.

OSLER, Margaret J., *Divine will and the mechanical philosophy : Gassendi and Descartes on contingency and necessity in the created world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

PUECH, Henri-Charles (dir.), *Histoire des religions. Tome II, les religions constituées en Occident et leurs contre-courants*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1972.

RAHNER, Karl et VORGRIMLER, Herbert, *Petit dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Livre de vie », 1970.

ROSENBERG, Aubrey, *Jean-Jacques Rousseau and providence : an interpretive essay*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1987.

TERSTEGGE, Georgiana, *Providence as idée maîtresse in the works of Bossuet*, New York, A.M.S. press, 1984.

TIETZ, Manfred et Volker KAPP (éds), *La pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVII^e siècle en France : actes du colloque de Bamberg, 1983*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1984

7. Théorie littéraire

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours : discours politiques, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 2000.

—, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*, Paris, Armand Collin, coll. « Lettres et sciences sociales », 2005 (Nathan, 1997).

- ANGENOT, Marc, *Dialogues de sourds : doxa, idéologies, coupures argumentatives. Traité de rhétorique antilogique I*, Montréal, Discours social/Social Discourse vol. XXIII, 2006.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1987 (1978).
- BARU, Jean-Louis (éd.), *La voix narrative. Colloque international, Nice 6, 7, 8 avril 2000*, Nice, Cahiers de narratologie, 2001.
- BOKOBZA, Serge, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le rouge et le noir »*, Genève, Droz, coll. « Collection stendhalienne », 1986.
- BOOTH, Wayne, *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- BORREGO-PEREZ, Manuel (textes réunis et présentés par), *L'exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVI^e-XX^e siècles). Actes du Colloque international et interdisciplinaire organisé par le Laboratoire littérature et histoire des pays de langues européennes à Besançon, les 10, 11, 12 mai 2001*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales littéraires », 2002.
- BRUNETIERE, Ferdinand, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1892 (1890).
- CHICO RICO, Francisco, *Pragmática y construcción literaria : discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988.
- DANBLON, Emmanuelle, JONGE, Emmanuel de, KISSINA, Ekaterina et NICOLAS, Loïc (éds.), *Argumentation et narration*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Philosophie et société », 2008.
- DIONNE, Ugo, *La voie aux chapitres : poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- FOWLER, Alastair, *Kinds of literature : an introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- FROW, John, *Genre*, London-New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2006.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit : essai de méthode*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2007.
- , *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- , *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1987.
- GENETTE, Gérard (et al.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1986.

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye, Mouton, coll. « Approches to semiotics », 1973.

HOEK, Leo H., *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton éditeur, coll. « Approches to semiotics », 1981.

LACHET, Claude (textes rassemblés par), *À plus d'un titre : les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au XX^e siècle. Actes du colloque (18 et 19 mai 2000)*, Lyon, C.E.D.I.C., 2000.

LEVINAS, Emmanuel, *La mort et le temps*, établissement du texte et postface de Jacques Rolland, Paris, Éditions de l'Herne, 1991.

—, « Le visage et l'extériorité », dans *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, coll. « Phaenomenologica », 1974 (4^e édition).

MARTI, Marc (dir.), *Nouvelles approches de la voix narrative*, Paris, L'Harmattan, 2003.

MEYER, Michel, *La rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2011.

MONCELET, Christian, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Le Cendre, Éditions BOF, 1972.

PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000 (5^e édition).

PLANTIN, Christian, *L'argumentation*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 2010 (7^e éd.).

—, *Essais sur l'argumentation : introduction à l'étude linguistique de la parole argumentative*, Paris, Kimé, coll. « Argumentation, sciences du langage », 1990.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1991.

RICOEUR, Paul, *Les cultures et le temps*, Paris, Payot, 1975.

—, *Temps et récit*, Paris, Éditions du seuil, coll. « Points. Essais », 2005 (1983-1985).

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1970.

Le roman édifiant aux XVII^e et XVIII^e siècles

Résumé

Les romans édifiants des XVII^e et XVIII^e siècles – des fictions narratives en prose qui affichent clairement leur volonté de transmettre des valeurs chrétiennes et d’influencer le comportement de leurs lecteurs dans le sens de ces valeurs – développent une poétique spécifique, basée sur la recherche et le dévoilement de la vérité chrétienne à travers la fiction mondaine. Ils posent ainsi de front une question qui a hanté les écrivains et les théoriciens de l’Âge classique, à savoir la conciliation du plaisir romanesque et de la moralité. La topique du roman édifiant (personnages, lieux et temps), sa matérialité (titres, divisions internes, ensembles d’œuvres) et sa voix (narrative et rhétorique) concourent à l’élaboration d’effets de sens qui servent la visée persuasive et religieuse des ouvrages tout en créant des récits et des imaginaires propres à satisfaire le goût du lectorat pour le roman. Cette étude vise à réintégrer dans l’histoire du roman un corpus d’œuvres négligées par la critique en faisant apparaître leur contribution à l’élaboration du roman : du roman d’Ancien Régime d’abord, mais aussi du roman à thèse moderne et, par extension, de toute la fiction idéologique.

Mots-clés : littérature française du XVIII^e siècle, littérature française du XVII^e siècle, roman édifiant, christianisme, rhétorique, narration.

The edifying novel in the seventeenth and eighteenth century

Abstract

Edifying novels of the seventeenth and eighteenth centuries - narrative prose fictions that clearly put forth their will to convey Christian values and influence the behavior of their readers in the sense of these values - develop a specific poetics, based on the research and the unveiling of Christian truth through mundane fiction. They therefore emphasize a problem that has haunted writers and theorists of the Classical Age, namely the reconciliation of novelistic pleasure and morality. The narrative topics of the edifying novel (characters, places and times), its materiality (titles, internal divisions, groups of works) and voice (narrative and rhetorical) contribute to the development of significations that serve the persuasive and religious aim of the works while creating stories and imaginary worlds capable of satisfying the taste of the audience for the novel. This study aims to reintegrate in the history of the novel a body of works neglected by literary critics by showing their contribution to the development of the novel: the novel of the Old Regime, but also the modern novel of thesis and by extension, the entire ideological fiction.

Keywords : Seventeenth-century French literature, eighteenth-century French literature, edifying novel, Christianity, rhetoric, narration.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 120 Littérature française et comparée
Formes et idées de la Renaissance aux Lumières
17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
Littératures de langue française
Faculté des arts et sciences
3150, rue Jean-Brillant, Montréal (Québec)