
Des monstres romanesques : anatomie d'un genre littéraire au xvii^e siècle

Adrienne Petit



Marie-Gabrielle Lallemand, [*Les Longs Romans du xvii^e siècle. Urfé, Desmarets, Gomberville, La Calprenède, Scudéry*](#), Paris : Classiques Garnier, coll. « Lire le XVIIe siècle », 2013, 454 p., EAN 9782812409455.



Pour citer cet article

Adrienne Petit, « Des monstres romanesques : anatomie d'un genre littéraire au xvii^e siècle », Acta fabula, vol. 15, n° 3, Essais critiques, Mars 2014, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8478.php>, article mis en ligne le 03 Mars 2014, consulté le 03 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.8478

Des monstres romanesques : anatomie d'un genre littéraire au xvii^e siècle

Adrienne Petit

Quand, dans l'épître ouvrant le premier tome de *L'Astrée*, Urfé mettait en garde sa bergère contre l'assaut des monstres de la réception, il ne se doutait pas qu'un jour sa propre œuvre pourrait être perçue comme un monstre romanesque. L'incroyable étendue des longs romans du xvii^e siècle, courant sur plusieurs milliers de pages, ainsi que leur insatiable appétit pour les autres genres, toutes formes de discours et de savoirs, en ont fait pour la postérité de véritables curiosités littéraires. Dès le siècle suivant et jusqu'à récemment encore¹, ces romans, jugés à la fois interminables et monotones, ne sont généralement plus publiés que sous la forme d'abrégés, preuve du changement de goût esthétique et de la marginalisation dont ils font l'objet.

Dans son dernier ouvrage, intitulé *Les Longs Romans du xvii^e siècle. Urfé, Desmarets, Gomberville, La Calprenède, Scudéry, Marie-Gabrielle Lallemand* met au jour la manière dont se constitue ce nouveau genre à partir des œuvres des plus grands romanciers du temps. En étudiant l'économie narrative d'un genre dont la virtuosité architecturale a pu être occultée par sa longueur et son foisonnement, elle contribue à la réhabilitation du long roman, qui, loin d'être fait à l'aventure, se caractérise par une très forte structuration. Elle s'inscrit de la sorte dans la lignée d'ouvrages tels que celui de G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque* (1982), ou plus récemment de C. Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman* (2008). Mais à la différence de cette dernière étude, le corpus théorique n'intervient ici qu'en second lieu pour appuyer l'examen des romans. Selon l'auteur, la poétique romanesque endogène, parce qu'elle s'occupe avant tout de problèmes éthiques et esthétiques, ne fournirait que peu d'éléments à une approche formelle du long roman. Aussi est-il nécessaire de procéder à l'anatomie de ces œuvres, c'est-à-dire d'en dégager « la poétique immanente² », non telle qu'elle se trouve formulée dans les traités de l'époque, mais telle qu'elle est construite par le texte.

¹ Parmi les versions abrégées les plus récentes on retiendra l'édition de *L'Astrée* par Jean Lafond chez Folio classique (1984) et dans la même collection l'édition de *Clélie, histoire romaine* par Delphine Denis (2006).

² H. R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1, 1970, p. 79-101.

L'idée directrice de cet ouvrage est donc que le long roman, genre émergent, se constitue dans le champ des belles-lettres par absorption et annexion des genres anciens et réglés que sont l'épopée, l'histoire, le théâtre et la poésie. À défaut de disposer d'un art poétique en propre, les romanciers se servent de ceux des grands genres concurrents pour faire œuvre nouvelle. Dans une optique bakhtinienne revendiquée, M.-G. Lallemand postule que le long roman est construit par hybridation et insertion de genres à part entière aussi bien que de genres courts tels que le portrait, la lettre ou encore la harangue. L'hybridation et l'insertion, ces deux procédés d'écriture comme les qualifie M.-G. Lallemand, traduisent sur le plan formel la recherche de la variété, principe esthétique dont on connaît l'importance pour la période baroque. Corps composite exhibant ses sutures par le marquage typographique de l'insertion, le long roman est une chimère aux dimensions monstrueuses.

L'ouvrage suit un plan en trois parties. La première, portant sur la structure du long roman et notamment sur l'insertion d'histoires secondaires au sein du récit cadre, met essentiellement en lumière la filiation épique. La deuxième considère la visée encyclopédique du long roman par l'insertion de discours et de digressions savantes, ce dernier procédé étant emprunté à l'histoire. Dans une perspective plus génétique, enfin, la dernière partie montre que la pratique des romanciers est fortement influencée par l'activité dramaturgique ou poétique que certains d'entre eux exercent par ailleurs.

Institution d'une nouvelle catégorie générique

Cet ouvrage est l'un des premiers consacré au « long roman³ » : il institue le genre en tant que tel et en démontre la pertinence et l'intérêt théorique. Cette étiquette générique, à l'instar de celle récemment adoptée de « roman sentimental⁴ », est empruntée à un critique postérieur, en l'occurrence du xviii^e siècle, et désigne des romans comportant des histoires insérées. Le critère de l'insertion d'histoires secondaires permet d'isoler un sous-ensemble de romans de façon particulièrement nette, contrairement aux matières romanesques (pastorale, héroïque, dévote etc.), qui, comme l'a mis en évidence F. Greiner⁵ pour les trois premières décennies du siècle, sont extrêmement diverses et s'interpénètrent

³ L'ouvrage collectif *La Taille des romans*, A. Gefen et T. Samoyault (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013, se sert également de cette dénomination.

⁴ Cette étiquette, utilisée dès le début du siècle par G. Reynier dans *Le Roman sentimental avant L'Astrée* [1908], Paris, Armand Colin, 1971, a notamment été reprise par F. Greiner.

mutuellement. Un autre avantage de cette nouvelle désignation est de se démarquer de la catégorie du « roman baroque ». Celle-ci bénéficie, certes, depuis G. Molinié et L. Plazenet d'une éminente tradition critique, mais demeure peu satisfaisante en raison de la complexité et de l'ambiguïté historique de la notion de baroque⁶. En outre, cette nouvelle expression permet de délimiter une nouvelle période de production romanesque, débordant justement l'ère baroque, et allant de *L'Astrée* d'Urfé, dont le premier volume paraît en 1607, à la publication du dernier volume du *Faramond* de La Calprenède en 1670. Enjambant le « tournant théorique » des années 1660⁷ qui symbolise traditionnellement la rupture entre le roman héroïque et la nouvelle historique, un tel empan chronologique met en lumière les phénomènes de tuilage entre ces deux régimes esthétiques. D'une part, certains auteurs de longs romans font acte de résistance, comme en témoigne la publication d'*Almahide* (1660-1663) de G. de Scudéry qui fait briller les derniers feux d'une ornementation luxuriante. D'autre part, les nouvelles conservent durablement l'empreinte de la structure des longs romans, qu'elles commencent *in medias res* à l'exemple de *Zaïde* de Mme de Lafayette, ou qu'elles comportent encore des histoires insérées, des monologues ou des vers. C'est un des apports les plus remarquables de cette étude que d'interroger la pérennité des procédés privilégiés des longs romans dans les nouvelles et de montrer comment celles-ci sont l'antichambre d'une nouvelle conception du genre romanesque, non plus comme somme anthologique mais œuvre continue. Le corpus de romans retenus se limite aux œuvres qui passaient de leur temps pour des modèles du genre, de façon à retrouver la physionomie qu'ils pouvaient avoir aux yeux de leurs contemporains. Aux côtés de *L'Astrée* (1607-1628) d'Urfé ou *Clélie* (1654-1660) de M. de Scudéry, seuls à bénéficier aujourd'hui encore d'une certaine notoriété auprès du grand public, sont donc examinés *Ariane* (1632) de Desmarets de Saint-Sorlin, *Polexandre* (1637) de Gomberville, les romans des Scudéry : *Ibrahim* (1641), *Le Grand Cyrus* (1649-1653) et *Almahide* (1660-1663), et ceux de La Calprenède : *Cassandre* (1642-1645), *Cléopâtre* (1646-1658) et *Faramond* (1661-1670).

⁵ F. Greiner, *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de l'Astrée, 1585-1628. Fictions narratives et représentations culturelles*, Paris, H. Champion, 2008.

⁶ Voir *Le Baroque en question(s)*, Didier Soullier (dir.), *Littératures classiques*, 36, 1999.

⁷ Voir C. Esmein-Sarrazin, « Le tournant historique comme construction théorique : l'exemple du "tournant" de 1660 dans l'histoire du roman », *Fabula LHT (Littérature-Histoire-Théorie)*, 1, juin 2005.

La filiation épique : « une narration fabuleuse en forme de poème épique⁸ »

M.-G. Lallemand rappelle d'abord qu'au-delà de sa parenté avec le roman grec — abondamment commentée — le long roman s'inscrit en réalité dans la filiation directe de l'épopée. C'est d'abord à ce grand genre antique qu'il doit sa structuration. À l'instar de l'épopée, les longs romans se présentent comme des ensembles cohérents et savamment ordonnés. La composition de *L'Astrée* et celle de *Faramond*, interrompues par la mort de leurs auteurs, sont achevées dans les deux cas par des continuateurs qui veillent à en dénouer les fils narratifs. Le début *in medias res*, commenté par Amyot dans le discours liminaire aux *Éthiopiennes* d'Héliodore, rappelle également sa filiation avec le genre épique. Ce procédé, qui provoque une perturbation de l'ordre du récit et engendre une série d'analepses, nécessite qu'un plan de l'œuvre ait été arrêté au préalable. Parce qu'il diffère la résolution de l'intrigue et oblige à une reconstruction de *l'ordo naturalis*, il permet, comme le soulignait déjà Amyot, de créer du suspense et de captiver le lecteur. De même que l'épopée comprend des épisodes, qui en font la variété, les longs romans enchâssent dans le récit cadre une série d'histoires secondaires signalées par un titre et un blanc typographique. L'insertion de ces récits seconds, que l'on pourrait qualifier de « paradigmatique », exhibe la composition de l'intrigue, par opposition à la succession « syntagmatique » des fils narratifs du roman de chevalerie — qui fait figure de repoussoir. Histoires principales et histoires secondaires entretiennent un rapport hiérarchique à plus d'un titre. Du point de vue de la représentation, les premières appartiennent au plan divin, elles se situent au niveau de la fable allégorique, tandis que les autres appartiennent au plan terrestre, celui des histoires humaines contingentes. D'un point de vue formel, la subordination des histoires secondes à l'histoire principale permet de respecter le principe de l'unité d'action, selon l'impératif formulé dans les poétiques épiques et dramatiques. D'une composition plus libre que l'épopée, le long roman présente davantage un effort d'unification de l'action qu'il ne respecte l'unité d'action proprement dite. Les histoires insérées, si elles ne trouvent pour la plupart leur résolution qu'au dénouement de l'intrigue, ne constituent pas moins des récits indépendants supprimés à peu de frais dans les abrégés de ces romans.

⁸ L'expression est employée par Fénelon pour définir le *Télémaque*.

Un roman historique

À l'histoire, le long roman emprunte d'abord (pour ceux de Scudéry, Gomberville et Desmarets) la structure du récit de voyage sur le modèle d'Hérodote. Mais surtout il en reprend la visée encyclopédique — qui est aussi une ambition de l'épopée — et la digression théorisée dans les traités historiques. Ces digressions qui peuvent être morales (discours sentencieux, philosophiques), culturelles (*ekphrasis*, description, portrait) ou rhétoriques (discours, harangues) ont pour finalité l'instruction du lecteur et font valoir celle de leur auteur. La description, la sentence, la harangue et le portrait sont autant de formes d'écriture de l'histoire. La constitution de recueils ou « thresors » compilant ces digressions témoigne de leur caractère détachable. Aussi n'est-il pas surprenant que la nouvelle les réduise considérablement, en raison notamment de la condamnation dont ces genres insérés font l'objet dans la poétique historique. Des théoriciens de l'histoire comme le père Le Moyne ou le père Rapin préconisent de réduire le nombre de sentences⁹ et de harangues directes, auxquelles est consacré un développement à part entière qui entre en résonance avec ce qui est dit plus loin au sujet du théâtre. De même, si le long roman est conçu comme une encyclopédie de discours, ils tendent à s'effacer dans la nouvelle. L'auteur précise au passage que la matière historique n'est pas le propre de la nouvelle dite « historique ». Roman et nouvelle font tous deux des passions les causes des événements historiques, et celui-là contient beaucoup plus de passages historiques que celle-ci. Mais alors que les longs romans privilégient l'histoire antique, les nouvelles se situent de manière préférentielle dans l'histoire française, preuve du changement culturel qui s'opère avec la relégation de l'antiquité. En outre, les auteurs de nouvelles entendent désormais parler en historiens. L'histoire leur fournit moins un matériau de prédilection qu'un *ethos* et un lieu d'énonciation.

Un roman galant : lettres & poèmes

L'insertion de lettres et de poèmes, popularisée par la pastorale et le roman sentimental, distingue le long roman de l'histoire et lui permet de la concurrencer sur le plan du savoir mondain. Si l'auteur les traite séparément — dans la deuxième et la troisième partie pour les lettres et dans son dernier chapitre pour les poèmes — ils ont tous deux pour point commun d'être les genres insérés les mieux représentés du long roman. Ils connaissent une évolution semblable. Leurs

⁹ Voir à ce sujet B. Guion, « Le statut des réflexions dans l'histoire », *Du bon usage de l'histoire, Histoire, morale et politique à l'âge classique*, Paris, H. Champion, 2008, p. 177-204.

fonctions rhétorique et lyrique respectives passent peu à peu au second plan derrière le rôle qu'ils jouent dans l'intrigue, jusqu'à s'effacer presque tout à fait dans la nouvelle. Les lettres n'ont pas pour visée d'émouvoir mais de donner à admirer la politesse et le bien-dire des personnages. Selon la fameuse distinction opérée dans *Clélie* (II, 3), ce sont donc des lettres galantes et non des lettres d'amour. De ce fait, parce qu'elle ne crée pas de rupture de registre, la lettre est le genre inséré qui résiste le mieux à l'éviction dont les autres font l'objet. *A contrario*, les poèmes servent d'abord l'expression des sentiments. Depuis le roman sentimental du début du siècle, ils se rencontrent souvent après un passage au psycho-récit et un monologue oratoire dans une séquence canonique dont ils constituent l'acmé lyrique. Strictement redondants par rapport à l'intrigue, ils permettent d'opérer, dans le passage de la prose à la poésie, une variation des registres. Dans l'univers galant, leur fonction se modifie toutefois pour devenir essentiellement ludique. Dans *L'Astrée* et *Almahide*, la poésie transforme en outre le roman en autofiction. Beaucoup de romanciers sont en effet poètes à leurs heures et publient les poésies de leurs romans dans des recueils autonomes. Au-delà de l'effet de réalisme galant, les poèmes retracent les amours et carrières d'Urfé et Scudéry et inscrivent au sein de l'œuvre autant de figurations de leurs auteurs.

Dramaturges-romanciers : l'art de la scène & du discours

Le théâtre est le dernier grand genre qu'intègre le long roman. Les deux genres exercent une certaine influence l'un sur l'autre. Le roman sentimental est à l'origine de la naissance de la tragi-comédie¹⁰ et beaucoup de pièces sont des adaptations d'œuvres romanesques. À l'inverse, l'activité dramaturgique de certains auteurs tels que Desmarets, La Calprenède ou G. de Scudéry influe sur leur pratique romanesque. Sur le modèle de la tragédie et de l'épopée, le roman recourt à la « narration agissante » ou *mimèsis*. Tous les passages importants sont mis en scène, le discours direct alternant avec des indications de déplacement et de gestuelle qui jouent le même rôle que les didascalies au théâtre. Chez La Calprenède, la prégnance du modèle théâtral est particulièrement forte. Cet auteur ne reprend pas la structure épique du récit de voyage et se distingue par la mise en œuvre de l'unité d'action et de lieu dans ses romans. Les scènes se caractérisent par l'emploi du discours direct qui est proportionnellement plus important que le discours indirect et le récit dans le long roman. Une telle importance du discours direct, qui correspond à la figure rhétorique de la prosopopée, s'explique par le pouvoir

¹⁰ Voir G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

pathétique qui lui est reconnu ainsi que par la proximité des genres romanesque et théâtral. Les contempteurs du roman ne s'y trompent pas quand ils le condamnent parce qu'il excite les passions. Dès les années 1630, les théoriciens du théâtre critiquent l'usage trop fréquent du monologue et souhaitent le restreindre aux personnages en proie à de violents accès passionnels. Du Plaisir dans ses célèbres *Sentiments sur les lettres et sur l'Histoire avec des scrupules sur le stile* (1683), qui passent pour la première véritable poétique romanesque, désavoue à son tour cette forme discursive. L'auteur note cependant que, si le monologue survit à sa condamnation dans la nouvelle, l'expression des sentiments passe d'une expression orale à une expression écrite. Le développement, dans le long roman et la nouvelle, d'une forme d'écriture proche du journal ou des mémoires en atteste, comme dans *Polexandre* de Gomberville ou *Les Galanteries grenadines* de Mme de Villedieu.

Cet ouvrage est une contribution majeure à la cartographie du roman du xvii^e siècle, aux côtés d'entreprises actuelles telles que l'édition critique de *L'Astrée* ou la constitution d'un *Répertoire analytique* des fictions narratives en prose de l'âge baroque¹¹. Il impose une nouvelle catégorie générique, dont il démontre amplement la pertinence et l'intérêt heuristique, et met en lumière des œuvres et des romanciers qui, célèbres en leur temps, sont encore trop méconnus aujourd'hui. Son principal apport réside dans le va-et-vient constant qu'il instaure entre les poétiques de l'épopée, de l'histoire, du théâtre et l'anatomie de la structure des longs romans. La très grande clarté de la démonstration ainsi que les cas d'études précis qui la nourrissent en font une voie d'entrée remarquable dans les textes. Enfin, la mise en regard du long roman et de la nouvelle, souvent opposés de manière un peu schématique, permet une approche fine et nuancée du processus au long cours que représente un changement de régime esthétique.

On peut néanmoins regretter l'absence, revendiquée dès l'introduction, d'une approche rhétorique, qui permettrait selon nous d'affiner certains concepts et offrirait une grille de lecture endogène aux textes. Ce choix semble par ailleurs contredit par les fréquentes notions rhétoriques qui sont convoquées dans l'ouvrage, telles que la digression, la harangue, la prosopopée ou l'amplification. Si pour Marie-Gabrielle Lallemand une telle approche n'est valable que dans l'étude de formes particulières (comme la harangue ou la prosopopée), le procédé d'insertion de morceaux redondants par rapport à l'intrigue pourrait pourtant être rapproché

¹¹ H. d'Urfé, *L'Astrée. Première partie*, éd. critique de D. Denis, Paris, H. Champion, 2011 et *Fiction narratives en prose de l'âge baroque : répertoire analytique. Première partie : 1585-1610*, dir. F. Greiner, Paris, H. Champion, 2007.

de la technique de l'amplification. De même, il est frappant que les discours soient étudiés en tant que genres insérés et procédés d'écriture de l'histoire et du théâtre, alors que l'influence de la rhétorique sur le roman est bien connue¹². L'auteur fait ainsi le choix de privilégier la synchronie au détriment de la diachronie. Ces réserves, qui procèdent de nos propres choix méthodologiques, n'entament en rien la qualité et la solidité d'une étude qui fera date dans les travaux sur le roman d'Ancien Régime.

¹² M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Albin Michel, Paris, 1994.

PLAN

- Institution d'une nouvelle catégorie générique
- La filiation épique : « une narration fabuleuse en forme de poème épique⁸ »
- Un roman historique
- Un roman galant : lettres & poèmes
- Dramaturges-romanciers : l'art de la scène & du discours

AUTEUR

Adrienne Petit

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : adriennepetit@gmail.com