



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: L'hybridité du roman français à la première personne

Author: Andrzej Rabsztyn

Citation style: Rabsztyn Andrzej. (2017). L'hybridité du roman français à la première personne (1789-1820). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego

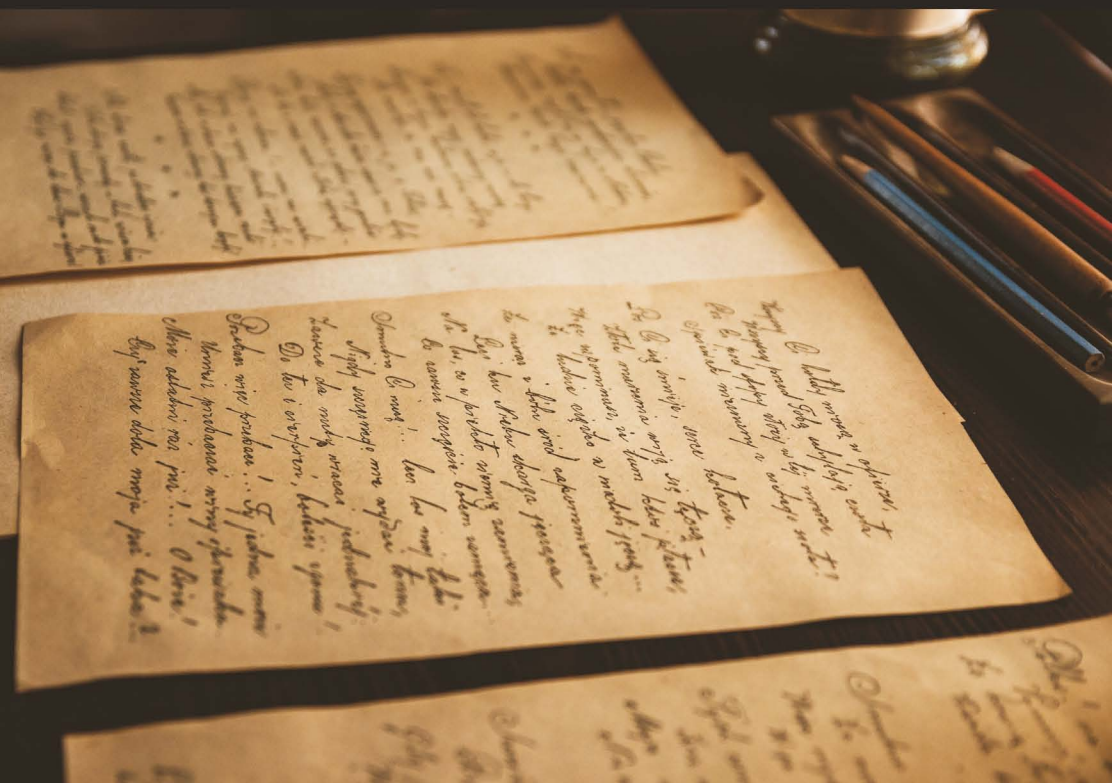


Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Andrzej Rabsztyń



L'HYBRIDITÉ
DU ROMAN FRANÇAIS
À LA PREMIÈRE PERSONNE
(1789-1820)



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Śląskiego
KATOWICE 2017

L'étude du roman à la première personne, nourrie de nombreux exemples, ouvre des perspectives nouvelles sur le genre romanesque au tournant des Lumières. Cette période particulièrement dense et instable qui commence à susciter l'intérêt des chercheurs [...] permet de montrer la variété, la richesse et le dynamisme d'un genre littéraire placé sous le signe de mouvements d'une grande diversité, mouvements qui ont mené à son hybridité. Il s'agit en effet d'un genre dont la production ne cesse de croître de manière considérable et qui répond aux curiosités, aux attentes et aux passions des lecteurs devenus très nombreux à l'époque.

« En guise de conclusion », p. 207

L'HYBRIDITÉ
DU ROMAN FRANÇAIS
À LA PREMIÈRE PERSONNE
(1789-1820)

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3595

Andrzej Rabsztyń



L'HYBRIDITÉ
DU ROMAN FRANÇAIS
À LA PREMIÈRE PERSONNE
(1789-1820)

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Regina Bochenek-Franczakowa

Sommaire

Introduction	9
------------------------	---

Première partie

Le roman français à la première personne
dans l'espace littéraire au déclin des Lumières

Chapitre 1. Le tournant des Lumières	23
Les limites temporelles	24
Les dénominations de l'époque	30
Le paysage littéraire de l'époque étudiée	32
Chapitre 2. L'hybridation du roman français à la première per- sonne	36
Quelques occurrences et emplois du terme « hybridité » . . .	39
L'hybridité de forme dans le roman des Lumières (Marivaux, Diderot, Madame d'Épinay)	44
<i>La Vie de Marianne</i> de Marivaux	45
<i>La Religieuse</i> de Diderot	47
<i>Histoire de Madame de Montbrillant</i> de Madame d'Épinay	49
Vers une impasse de roman au tournant des Lumières . . .	50
La question du vraisemblable et de la vérité historique .	51
La multiplication de formes au sein du genre roma- nesque	54
Chapitre 3. Variations génériques ou les formules discursives dans le roman à la première personne	61
Question du narrateur	62

L'interférence des formules discursives dans le roman à la première personne	72
Le roman-mémoires	76
Le roman par lettres	81
Le roman-journal intime	88

Deuxième partie

Les stratégies du discours péritextuel

Chapitre 1. La situation de communication littéraire	95
« Ceci n'est pas un roman » ou les échos des Lumières dans le discours péritextuel	97
<i>La Vie de Marianne</i> et le discours péritextuel	99
Un jeu péritextuel dans <i>La Religieuse</i> de Diderot	102
Le paradoxe péritextuel dans <i>l'Histoire de Madame de Montbrillant</i>	106
Chapitre 2. Le discours péritextuel dans le roman à la première personne au tournant des Lumières	112
La Révolution dans le discours péritextuel et le rapport de la fiction à la réalité	115
Le débat sur le genre romanesque	127
La question du romanesque et de son absence dans le roman	139

Troisième partie

L'hybridité thématique

Chapitre 1. Les questions génériques du roman à la première personne	155
Chapitre 2. Le roman personnel	158
Le roman du moi et la tradition des Lumières	159
<i>Oberman</i> ou le motif du voyage dans le roman personnel	162
Vers le roman autobiographique	164
Chapitre 3. Le roman sentimental	169
Chapitre 4. Le roman du libertinage	177
Vers le libelle pornographique	181
Madame de Morency : une auteure reconnue du roman de libertinage	186
Chapitre 5. Réflexions sur la Révolution : de la question sociale au roman noir	190

Chapitre 6. <i>Aline et Valcour</i> de Sade ou le roman qui échappe à toute tentative de classification	196
En guise de conclusion	207
Bibliographie	215
Corpus de base	215
Autres romans et œuvres narratives	217
Ouvrages généraux. Théorie et critique littéraire	218
Principaux articles, chapitres et périodiques portant sur les genres, auteurs et œuvres étudiés	220
Études critiques sur la littérature française du XVIII ^e et du XIX ^e siècles	228
Répertoires bibliographiques	232
Dictionnaires	232
Index des noms	233
Streszczenie	239
Summary	241

Introduction

Les romans sont de tous les écrits littéraires ceux qui ont le plus de juges ; il n'existe presque personne qui n'ait le droit de prononcer sur le mérite d'un roman ; les lecteurs mêmes les plus défiants et les plus modestes sur leur esprit, ont raison de se confier à leurs impressions. C'est donc une des premières difficultés de ce genre que le succès populaire auquel il doit prétendre.

Madame de Staël, « Préface » à *Delphine*¹

Étudier l'hybridité du roman français rédigé à la première personne dans les années 1789–1820, période particulièrement dense du point de vue des changements culturels et géopolitiques, c'est se confronter à une triple question. La première question est d'essence. Si le genre évoqué semble d'emblée rétrécir le champ de recherche en en excluant, à juste titre, les fictions romanesques où la narration passe à la troisième personne ou bien celles où elle alterne entre les deux, il importe davantage de préciser les formes littéraires adoptées à l'époque par les récits romanesques qui entrent en jeu. Les ouvrages de référence, dont le présent travail reste tributaire, sont ceux de René Démoris² qui porte précisément sur le roman à la première personne aux XVII^e et XVIII^e siècles

¹ G. DE STAËL, « Préface », in : EADEM, *Delphine*, texte établi par L. OMACINI et annoté par S. BALAYÉ, Paris, Honoré Champion Éditeur 2004, p. 3.

² R. DÉMORIS, *Le roman à la première personne du Classicisme aux Lumières*, Paris, A. Colin 1975.

et de Regina Bochenek-Franczakowa³ qui propose une lecture d'un corpus de romans français de la décennie révolutionnaire (1789–1800), c'est-à-dire de la période qui fait partie intégrante de toute étude portant sur le roman au tournant des Lumières.

Cependant René Démoris s'attarde dans son travail particulièrement sur le genre du roman-mémoires qui, en effet, est en plein essor à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècles, en laissant de côté, par exemple, le roman par lettres. En revanche des exemples illustres de ce dernier font l'objet d'une analyse approfondie dans la recherche de Regina Bochenek-Franczakowa. Faut-il rappeler que les limites temporelles que cette étude se propose d'examiner sont fort ultérieures à celles dont René Démoris a fait l'objet de son étude et que la littérature des Lumières a porté un intérêt inouï à la forme épistolaire ? L'étude de Lucia Omacini *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières* (2003) est un ouvrage de référence en ce qui concerne l'évolution du genre du roman épistolaire à l'époque qui nous intéresse⁴. Vu le contexte littéraire des Lumières, il est donc légitime d'élargir le champ de recherche en s'appuyant sur l'évolution des genres du roman-mémoires, du roman par lettres, mais aussi du roman-journal intime. Ce dernier fait son apparition progressive dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle et la formule discursive qu'il exploite, c'est-à-dire le journal intime, inspire de nombreux auteurs du siècle suivant. Or le roman français à la première personne au tournant des Lumières peut être perçu comme un espace total où s'abolit la séparation des formes, ou bien dans lequel des formes discursives diverses alternent.

Cette étape spécifique et inattendue que le roman a marquée à un certain âge de son évolution implique en second lieu une interrogation historique, puisque cette propension au « métissage générique » est symptomatique d'un moment de l'histoire de la littérature et des mentalités françaises. De plus, l'hétérogénéité de la période analysée oblige à une tentative de systématisation thématique et du regroupement du champ de recherche.

Enfin, en troisième lieu, dans le roman français rédigé à la première personne au cours du XVIII^e et au début du XIX^e siècles se trouve vertigineusement posée la question des relations entre ré-

³ R. BOCHENEK-FRANCAKOWA, *Raconter la Révolution*, Louvain – Paris – Walpole, MA, Éditions Peeters 2011.

⁴ Parmi les chercheurs dont les travaux ont porté sur le roman français au tournant des Lumières et dont la présente étude reste redevable, il faut citer également Michel Delon, Huguette Krief ou Malcolm Cook. L'un des ouvrages les plus récents traitant entre autres des interrogations et enjeux de l'époque a été publié en 2012 sous la direction de Katherine Astbery et Catriona Seth : *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*.

alité et fiction se traduisant, entre autres, par le discours péritextuel spécifique et la part de la « fiction du non-fictif »⁵, toujours d'actualité au niveau des paratextes ainsi que par le « mimétisme formel » ou la « mimésis formelle »⁶ au niveau du texte. Il est clair que l'émergence du roman à la première personne demeurant en rapport avec des formes d'expression à la limite de la littérature marque l'entrée des récits autobiographiques et personnels, ainsi que des témoignages à caractère historique⁷.

L'approche utilisée pour aborder le roman rédigé à la première personne dans la période de l'histoire littéraire concrète (1789–1820) invite à réfléchir évidemment sur la notion-clé qui est celle de l'« hybridité », d'autant plus qu'elle a été maintes fois appliquée à la production littéraire du XX^e siècle ainsi qu'à celle qui nous est la plus proche⁸. Dès la seconde moitié du XX^e siècle,

⁵ Voir J. ROUSSET, « Une forme littéraire : le roman par lettres », in : IDEM, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti 1962, p. 75.

⁶ La notion de « mimésis formelle » est empruntée à Michał Głowiński et désigne « une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralitéraires et extralitéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire. La mimésis formelle fait fond sur des formes d'expression socialement déterminées, et en général profondément ancrées dans une culture donnée. Nous avons donc affaire à un certain type de stylisation. C'est la raison pour laquelle on ne peut parler de mimésis formelle que lorsque se manifeste une certaine tension, un certain jeu entre différents modes d'expression : par exemple, lorsqu'un roman fait usage des règles structurelles qui appartiennent au Journal » (M. GŁOWIŃSKI, « Sur le roman à la première personne », *Poétique* 1987, n° 72, novembre [Paris, Seuil], p. 500 ; voir aussi la même étude in : *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par G. GENETTE, Paris, Seuil, coll. « Points » 1992, p. 294).

⁷ Une autre catégorie de textes à succès que la littérature canonique semble méconnaître constituent les libelles et chroniques scandaleuses – deux genres tombés en désuétude – qui mériteraient une étude à part entière. Il s'agit par exemple des textes de fiction à caractère pornographique dont les auteurs se servent comme d'un outil de propagande à l'époque de la Révolution et dont l'accès est aujourd'hui réservé dans le département de la Bibliothèque nationale de France, « L'Enfer des Imprimés », qui fait partie de la *Réserve des livres rares et précieux*. Selon Robert Darnton leur corpus est énorme et presque ignoré aujourd'hui, car ses auteurs n'ont jamais percé dans l'histoire littéraire. Il faut toutefois préciser que ces textes fictifs, dont les auteurs prennent pour cible un personnage public – c'est le libelle – souvent pour le diffamer, dominent également pendant les années d'avant la Révolution (voir R. DARNTON, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard 1991). Présents dans les archives de l'époque, ils ne sont pas tous reconnus comme romans. Voir aussi P. PIA, *Les livres de l'Enfer : bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, C. Coulet et A. Faure 1978.

⁸ Dans ce contexte, nombreux sont les travaux consacrés aux littératures française et francophone, italienne ou hispano-américaine, par exemple : J. BESSIERE (éd.), *Hybrides romanesques, fiction (1960–1985)*, Paris, PUF 1988 ; *L'hybride/Lo híbrido – Cultures et littératures hispano-américaines*, sous la direction de M. EZQUERRO, Paris, Ed. Indigo 2005 ; D. BUDOR et W. GEERTS, *Le texte hybride*, Paris,

l'évolution du roman rédigé à la première personne a développé les théories de l'autofiction dont les définitions les plus courantes insistent sur l'identité de l'auteur et du narrateur promu au rang de protagoniste (nous en parlerons à la fin de la présente étude). Cependant, dans les fictions romanesques qui nous intéressent, quelle que soit la forme de récit, une telle identité n'avait pas encore lieu, même si l'auteur prêtait son nom, son histoire ou les traits de son caractère, il différait du personnage (songeons, par exemple, aux romans d'Étienne Pivert de Senancour, de Benjamin Constant ou à ceux des femmes auteurs, comme Madame de Krüdener ou Madame de Morency).

C'est surtout au tournant des Lumières que ce trait formel particulier, que nous allons essayer de définir par la suite comme « hybridité » (nous interrogerons la validité de la notion d'« hybridité » en nous appuyant en outre sur la théorie présentée par Mickhaïl Bakhtine qui, dans son ouvrage, *Esthétique et théorie du roman*, définit le roman comme « un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal »⁹), a marqué le genre des romans rédigés à la première personne, en y engageant une vision du monde que l'on peut situer dans le temps¹⁰. Une nouvelle configuration textuelle se fait jour, qui sollicite l'opposition modale entre le diégétique et le mimétique telle qu'elle est pensée par Platon, divulguée par Aristote et réinvestie par Gérard Genette. Cependant, l'usage de la première personne dans un roman, en tant que critère unique dans la présente étude, semble insatisfaisant si l'on admet que son emploi est évidemment différent dans les œuvres littéraires analysées. C'est pourquoi, il est préférable d'admettre que la narration à la première personne est un point de départ, une ouverture pour trois formes discursives, désormais dominantes dans le roman à la première personne, à savoir la lettre, les mémoires et le journal intime.

La diversité formelle et thématique des romans relevant de la narration à la première personne ainsi que la multiplicité de ses

Presses de la Sorbonne Nouvelle 2004 ou, parmi les plus récents, M. ZDRADA-COK, *Tahar Ben Jelloun. Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000* (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015) et l'un des derniers numéros de la revue *Quêtes littéraires* 2016, n° 6 : *Hybride(s)*, sous la direction de E. KOCIUBIŃSKA et J. NIEDOKOS [Lublin, Wydawnictwo Werset].

⁹ M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard 1978, p. 87–88.

¹⁰ À titre de précision, il est intéressant de remarquer que le théâtre de l'époque présente également la même tendance à l'hybridité. Ce procédé se manifeste notamment dans les didascalies et il a été analysé par Eléna RÉAL dans son étude, « Pathétisme et hybridation des genres dans les didascalies des mélodrames de Pixerécourt », in : *Mélodrame et roman noir 1750–1890*, textes réunis et présentés par S. BERNARD-GRIFFITHS et J. SGARD, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 2000, p. 223–234.

fonctions rendent délicate l'histoire du genre, par ailleurs peu aisé à définir, normativement ou essentiellement, au regard de la fluctuation de ses frontières selon les époques. Il en résulte une hybridité intrinsèque au genre, partagé entre une apparente fidélité à imiter une forme sérieuse, référentielle et la nécessité de restituer la substance d'une histoire ou d'une existence fictive dans une forme rhétorique, entre le respect des lois soi-disant imposées par la « mimésis formelle » et les séductions d'une construction artistique.

La particularité du roman à la première personne a été déjà soulignée par les théoriciens des genres littéraires. Käte Hamburger, dans son ouvrage *Logiques des genres littéraires*¹¹, en distingue trois : le genre fictionnel ou mimétique, comprenant la fiction épique, la fiction narrative, à l'exclusion du roman à la première personne, la fiction dramatique et la fiction cinématographique ; le genre lyrique et, en troisième lieu, des formes spéciales, ou mixtes, telles que la ballade et le récit à la première personne. Ce dernier semble être, de par sa nature, hybride – la notion qui est le synonyme de l'adjectif mixte. Ce qu'on pourrait appeler l'hybridité du roman à la première personne, par référence aux analyses de l'un des Formalistes russes déjà cité (M. Bakhtine) renvoie au métissage des trois modes d'expression par écrit.

L'hybridité du roman à la première personne nous paraît également comme une suite logique et inévitable de la veine antiromanesque qui s'impose brutalement après la publication de l'œuvre de Cervantès et qui s'inscrit désormais dans la littérature française et anglaise dès le début du XVIII^e siècle. Dans ce contexte, *La Vie de Marianne* qui en constitue un exemple, d'après le propos de Jean-Paul Sermain¹², semble une œuvre majeure dans l'histoire du genre romanesque ainsi que l'un des modèles du roman rédigé à la première personne estimé hybride. Le XVIII^e siècle en a connu d'autres dont il sera question dans notre travail, il s'agit notamment de *La Religieuse* de Diderot – roman rédigé dans les années soixante du siècle des Lumières – qui s'appuie, comme l'un des premiers, sur un fait divers et le roman de Madame d'Épinay – *Histoire de Madame de Montbrillant*¹³ – œuvre

¹¹ K. HAMBURGER, *Logiques des genres littéraires*, trad. P. CADIOT, Paris, Seuil, coll. « Poétique » 1986.

¹² Il s'agit notamment de deux études de J.-P. SERMAIN : *Le Singe de don Quichotte : Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation 1999 et de « Méduse-marionette. *La Vie de Marianne* de Marivaux (1728–1741) et l'héritage de Don Quichotte », in : *Études françaises*, Vol. 42, 1 : *De l'usage des vieux romans*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal 2006, p. 111–125.

¹³ Les éditeurs de Madame d'Épinay ont proposé des versions diverses du titre de son roman : en 1951, Georges Roth publie *Les Pseudo-Mémoires de Madame*

prolix, du point de vue de sa longueur et forme, tout comme de son actualité historico-littéraire.

Les bornes chronologiques de notre corpus s'échelonnent de 1789 à 1820 et relèvent, nous en sommes conscient, de notre choix arbitraire dicté par une lacune dans les travaux consacrés aux romans français à la première personne de cette époque. Les bouleversements de l'histoire et le mouvement des idées ont permis de définir les limites temporelles de cette étude. Dans cette période charnière, période de confusion et d'instabilité, il s'agit donc d'examiner les critères d'hybridité qui gouvernent alors le genre romanesque mais qui se sont déjà manifestés au cours du XVIII^e siècle. C'est pourquoi en tête de notre corpus se situent trois œuvres singulières de l'époque des Lumières, mentionnées ci-dessus, s'inscrivant dans l'évolution progressive qui s'est établie dans la tradition du roman français à la première personne. Les romans de Marivaux, Diderot et de Madame d'Épinay constituent donc le point de départ ainsi que le point de repère de notre analyse.

Vu le nombre important de récits romanesques à la première personne recensés à partir des bibliographies disponibles concernant la période en question, il a été nécessaire de faire un tri important dans les textes qui sont autant signés par des auteurs connus que ceux dont les auteurs le sont moins et enfin ceux qui restent anonymes. Dans l'état actuel des recherches bibliographiques, il semble impossible de donner le chiffre exact correspondant à la production de romans à la première personne. La nature même de ces textes, plus souvent publiés dans la clandestinité et l'anonymat rend aisée, selon Robert Darnton, la compréhension de ces incertitudes. De plus, Darnton insiste sur le fait que l'on ne connaît que les ouvrages qui ont été sauvés par la tradition¹⁴.

La présente étude s'appuie en premier lieu sur la *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800*¹⁵ et, en second lieu, elle se réfère à la *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France des origines à 1842*¹⁶. Cette dernière comprend en outre une catégorie de textes romanesques « RPE » (romans partiellement épistolaires) qui utilisent conjointement comme mode de narration

d'Épinay. Histoire de Madame de Montbrillant, tandis que Élisabeth Badinter précise en 1989 qu'il s'agit des *Contres-Confessions. Histoire de Madame d'Épinay*.

¹⁴ Voir R. DARNTON, « De la sociologie de la littérature à l'histoire de l'édition », in : IDEM, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des Livres aux XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard-Seuil 1983.

¹⁵ A. MARTIN, V.G. MYLNE et R. FRAUTSCHI, *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800*, Mansell, London, France Expansion Paris (the scolar Press Limited, Ilkley, Yorkshire) 1977.

¹⁶ Y. GIRAUD et A.-M. CLIN-LALANDE, *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France des origines à 1842*, 2^e édition entièrement révisée et augmentée, Editions Universitaires Fribourg Suisse 1995.

des lettres et un récit traditionnel rédigé à la première personne. Parmi d'autres références, il y a la bibliographie établie par André Monglond (*La France révolutionnaire et impériale*, Grenoble, Arthaud, t. 5, 1938) ainsi que l'analyse des recensions proposées par *La Décade philosophique et littéraire* et par *La Bibliothèque française*. Faute de bibliographie du roman français à partir de 1801, nous avons consulté des ouvrages bibliographiques disponibles : *Journal Général de la Littérature de France. Quatrième Année*. À Paris, chez Treuttel et Würtz, à Strasbourg, chez les mêmes Libraires, An IX de la République française, 1801 (ainsi que des années 1802–1805 pour la même référence). Finalement il faut mentionner la *Bibliographie de la Littérature française de 1800 à 1930*, par Hugo P. Thieme, qui constitue une source complémentaire¹⁷.

D'un côté, il s'agit donc des romans qui ont déjà été l'objet de nombreux ouvrages critiques de référence, de l'autre, il y a dans le corpus des auteurs oubliés, voire méprisés dont les récits romanesques représentent pourtant un énorme intérêt pour les recherches sur l'évolution du roman en général. Difficilement accessibles, ces derniers sont donc souvent occultés dans les travaux consacrés au genre en question. Ces textes qualifiés de « mineurs », puisque souvent considérés comme indignes de rivaliser avec les « monuments » de la littérature, entrent pour autant en communication avec ces derniers. Selon Pierre Bourdieu :

L'analyste qui ne connaît du passé que les auteurs que l'histoire littéraire a reconnus comme dignes d'être conservés se voue à une forme intrinsèquement vicieuse de compréhension et d'explication : il ne peut qu'enregistrer, à son issue, les effets que ces auteurs ignorés de lui ont exercés, selon la logique de l'action et de la réaction, sur les auteurs qu'il prétend interpréter et qui, par leur refus actif, ont contribué à leur disparition ; il s'interdit par là de comprendre vraiment tout ce qui dans l'œuvre même des survivants, est, comme leur refus, le produit indirect de l'existence et de l'action des auteurs disparus¹⁸.

Notre choix, quelque arbitraire qu'il soit, nous paraît juste et il peut être défendu, car il s'agit de présenter la singularité du roman à la première personne dans l'histoire de la littérature française de l'époque. Cette dernière reste évidemment ponctuée par des ouvrages emblématiques marquant, par exemple, les périodes litté-

¹⁷ H.P. THIEME, *Bibliographie de la Littérature française de 1800 à 1930*, T. 1–3, l'Université du Michigan, Paris, Librairie E. Droz 1933, Genève, Slatkine 1971.

¹⁸ P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil 1992, p. 106–107.

raires, caractérisant certains mouvements ou illustrant l'évolution des genres littéraires. Le roman offre alors à tous les auteurs une liberté et une souplesse qui échappent à des règles esthétiques.

Il va sans dire que l'année 1789 reste marquée par la Révolution et qu'on retrouve dans la décennie révolutionnaire, voire après, des romans dont les auteurs cherchent encore à concilier la nostalgie de l'époque passée avec la thématique nouvelle qui est celle de l'exil et de l'émigration. Le roman sentimental est toujours en vogue et il devient un matériau propice à l'élaboration des formes complexes, à commencer par des histoires de vie incluant d'autres formes, comme la lettre. C'est le cas du roman de Gorjy *Victorine* (1789) où l'auteur par le moyen de nombreux coups de théâtre cherche à émouvoir un lecteur sensible au sort d'une jeune orpheline exposée aux dangers que lui réserve la société de l'époque. Le même auteur évoquera plus tard l'impact de la Révolution dans son roman *Ann'quin Bredouille* (1791–1792). Moins connu que Gorjy est Duplessis, dont le roman de 1789 *Honorine Derville ou confessions de Mme la comtesse de B*****, écrites par elle-même renvoie à la tradition des conventions romanesques des Lumières.

L'un des exemples emblématiques dans notre corpus constitue le roman de Sénac de Meilhan *L'Émigré*, écrit en 1795 et publié en 1797. Sa composition complexe résulte en effet du mélange de genres où d'une part, la forme épistolaire se combine avec le goût des mémoires tout en ayant recours au portrait, à la maxime, à l'anecdote, à l'extrait de journal et, d'autre part, du mélange du romanesque avec l'histoire. La présence de l'histoire est fort visible dans le roman de Regnault-Warin *Le Cimetière de la Madeleine* de 1800 dont la division en nuits et les récits de deux narrateurs : extra- et intradiégétique fourmillent de divers documents pseudo-authentiques. L'impact de la Révolution se ressent dans le roman de Fiévée *La Dot de Suzette, ou Histoire de Madame de Senneterre racontée par elle-même* (1798) où le roman épistolaire se conjugue avec le roman-mémoires en présentant le bouleversement des destins et des places sociales occupées jadis par les nobles. L'émigration entraînée par les révolutions en Europe constitue le sujet du roman-mémoires de Révéroni Saint-Cyr *Pauliska ou la perversité moderne* (1798). Sa forme hétéroclite, où le récit à la première personne au passé comporte les traits de l'écriture diariste, inclut des airs musicaux et l'œuvre passe du roman noir à la science-fiction.

Les années de la Révolution favorisent l'émergence des textes érotiques dévoilant une crise de valeurs qui dévore une partie de la société. Il s'agit des textes qui restent dans leur majorité anonymes, comme *Le Cadran des plaisirs de la cour* dont on ne connaît même pas la date exacte de la publication (la seule référé-

rence sur la page du titre concerne l'éditeur : « À Paris : chez les marchands de nouveautés ») ou *Les Délices de Coblentz* (1792). En revanche, le roman du Marquis de Sade *Aline et Valcour* (1795) demeure une œuvre composite, difficile à classer, ce qui relève de son caractère hybride.

Le roman rédigé par les femmes auteurs renvoie également aux temps révolutionnaires, en faisant intervenir des personnages historiques, comme le fait Madame Guénard, baronne de Méré dans son œuvre *Irma ou les malheurs d'une jeune orpheline, histoire indienne, avec des romances et mémoires d'Athanaïse* (1799). Or l'émigration ne concerne pas uniquement les gens de mérite, mais également des gens ordinaires, voire des enfants, ce qui fait l'objet du roman de Madame de Genlis *Les Petits Émigrés, ou Correspondance de quelques enfants* (1798) où l'auteur fait alterner trois formes différentes : lettre, mémoires et journal. L'émigration inspire également Isabelle de Charrière dont les romans *Lettres trouvées dans les porte-feuilles d'émigrés* (1793) et *Lettres trouvées dans la neige* (1793) font partie de notre corpus. Parmi d'autres romancières de l'époque, il faut évoquer Madame de Souza (*Adèle de Sénange*, 1794), Madame Cottin (*Claire D'Albe*, 1799), Madame de Staël (*Delphine*, 1802) ou Madame de Krüdener (*Valérie*, 1803) qui, comme le prouve Brigitte Louichon dans son étude pertinente, *Romancières sentimentales* (2010)¹⁹, ont été fort célèbres dans les années 1789–1820, c'est-à-dire avant que Stendhal, Balzac ou Hugo n'occupent le devant de la scène romanesque et qui, pourtant, ont été très vite oubliées. Cependant parmi d'autres écrivaines de l'époque qui n'ont jamais joui d'un succès pareil, quelque éphémère qu'il ne fût, on peut retrouver Madame de Morency (*Illyrine ou l'écueil de l'inexpérience*, 1799). En s'appuyant dans leur majorité sur le roman par lettres, elles y ont toutes opéré des changements formels qui prouvaient la flexibilité du discours épistolaire apte à faire altérer la monodie propre au journal (*Valérie, Adèle de Sénange*), parfois entrecoupée par la forme des mémoires (*Illyrine*) ou le discours fragmentaire (*Delphine*).

Madame de Staël, Benjamin Constant, Senancour sont des auteurs présents dans les manuels d'histoire littéraire qui ont vécu les dernières années de l'Ancien Régime et la Révolution et dont les romans, publiés au début du XIX^e siècle, constituent une référence incontestable dans le contexte de l'hybridité du roman à la première personne : il s'agit notamment des œuvres de Senancour *Oberman* (1804) et de Constant *Adolphe* (rédaction en 1806, publication en 1816).

¹⁹ B. LOUICHON, *Romancières sentimentales (1789–1825)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société » 2010.

Cependant dans une telle étude, l'approche uniquement diachronique n'est pas suffisante car on ne peut considérer l'ensemble des textes de notre corpus comme formant une ligne droite, continue et évolutive. Or notre propos concernant notamment le discours métatextuel des œuvres étudiées est aussi de signaler des permanences esthétiques, des choix poétiques qui perdurent ou reviennent en fonction des stratégies d'écriture héritées du siècle des Lumières. Ainsi, malgré un certain nombre de points de convergence, les œuvres adoptent des stratégies souvent différentes, se présentant presque chacune comme un cas littéraire.

La démarche comparatiste entreprenant la prise en considération des « monuments » de la littérature française ainsi que des œuvres peu connues voire inconnues de la plupart des lecteurs reste une condition majeure dans les recherches émergent de l'histoire de la littérature, tout comme la comparaison des œuvres emblématiques de la période donnée avec des écrits de romanciers et romancières tombés dans l'oubli ou méprisés en raison de leurs ambitions littéraires, comme par exemple Madame de Souza ou Madame de Krüdener. Notre projet ne prétend nullement à l'exhaustivité, car l'étude de tous les romans rédigés à la première personne, comptés en centaines, pendant les trois décennies en question, demanderait une entreprise plus large qui dépasse les objectifs de notre travail.

Nous avons donc opté pour une étude en trois parties, la première abordant les conditions historico-littéraires d'émergence de cette littérature se caractérisant par l'hybridité du roman à la première personne, les deux suivantes s'intéressant, chacune de façon diachronique, au discours métatextuel dans la deuxième et aux catégories thématiques dans la troisième partie. Cette approche à la fois diachronique et synthétique permet d'établir des parallèles entre les auteurs, et même de nuancer les catégories dans lesquelles se classent *a priori* leurs œuvres. En effet, nous avons conscience que les frontières ainsi posées sont poreuses, mais il semblerait que cela constitue l'essence même de cet horizon générique.

La première partie offre un panorama des conditions d'émergence de l'hybridité du roman français à la première personne au XVIII^e siècle et à son tournant. Pour cela, dans cette partie, nous revenons d'abord sur la question des limites temporelles proposées pour nous interroger en outre sur la dénomination et la situation historique de l'époque qu'embrasse notre travail. Elle demande donc à être affinée et systématisée pour rendre possible toute tentative de synthèse. Ensuite notre étude se concentre sur les différentes définitions du terme d'hybridité en développant la question du dialogisme et de polyphonie. Cette problématique

complétée par l'effet de simultanéité se rapporte au genre romanesque examiné et aux formes discursives qu'il adopte. Dans le dernier temps de la première partie, nous allons donc comparer trois formes du roman à la première personne : roman-mémoires, roman par lettres et roman-journal intime. Cette comparaison nous permettra de répondre à la question concernant l'hybridation ou bien l'inclusion d'une forme par une autre au sein du même texte romanesque. Pourquoi copier des lettres dans un récit à la première personne comme les mémoires ou le journal – procédé qui n'est pas étranger aux textes réels –, et inversement ? Quand la frontière entre deux formes discursives diverses, comme lettre et journal, s'efface-t-elle ?

À la dualité formelle correspond une double orientation de la fiction dans le discours métatextuel. L'analyse des textes rédigés à la première personne démontre que la pratique du métadiscours se rapporte à la forme du texte, aux modalités qu'il est censé respecter et aux intentions que l'auteur se propose de réaliser. Ainsi la deuxième partie explore-t-elle, entre autres, la portée du débat sur le roman ainsi que la veine antiromanesque qui se manifestent au niveau péritextuel et parfois au niveau de l'*incipit* des romans analysés pour explorer l'évolution du pacte de lecture.

Finalement, dans la troisième partie, nous envisageons l'étude de différentes catégories thématiques émergeant des récits à la première personne. Elles définissent des types de romans en vogue au tournant des Lumières en prêtant à leur pluralité. La question qui se pose est de savoir dans quelle mesure le renouvellement des situations romanesques correspond à celui de la forme.

Notre travail se propose donc de soumettre le genre romanesque à un examen systématique-diachronique en s'attardant notamment sur un rapport morphologique entre différentes formes narratives que caractérisent l'emploi de la première personne et qui ont été reprises par le roman, c'est-à-dire : la lettre, les mémoires et le journal intime. En s'inscrivant dans une riche tradition littéraire de l'Ancien Régime, elles perdurent dans les traditions et pratiques de la société de l'époque précisée dans le titre.

Il est intéressant de rappeler qu'au XVIII^e siècle, la lettre et les mémoires constituent les moyens les plus courants de la communication par écrit entre les gens, sans être réservés uniquement aux écrivains. Pendant la Révolution et tout au long du XIX^e siècle, la fonction communicative et informative de ces formes narratives reste toujours importante, même si, paradoxalement leur caractère devient plus intime et plus personnel, et susceptible d'exprimer les moindres émotions ; la lettre, le journal et les mémoires se nourrissent alors des éléments autobiographiques. Le roman à la première personne, qu'il soit autobiographique ou non, de-

vient un champ d'expression et de partage des sentiments et des affaires les plus privés.

Le caractère hybride du roman à la première personne, qui aboutit souvent à sa fragmentation, joue sur la portée de l'énoncé qui peut être saturé sentimentalement, érotiquement et ironiquement, moralement et socialement, ce qui permet de rétablir une nouvelle typologie du genre en question. Il s'agit donc de redéfinir la place de ce dernier dans une large tradition épique qui se distingue par une réflexion philosophique et satirique sur le monde et sur l'existence humaine ainsi que par une présentation psychologique et sentimentale de l'homme vivant dans la réalité de l'époque.

Première partie



LE ROMAN FRANÇAIS
À LA PREMIÈRE PERSONNE
DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE
AU DÉCLIN DES LUMIÈRES

CHAPITRE 1

Le tournant des Lumières

Si la critique contemporaine ne manque pas de commenter les études concernant le roman français aux XVIII^e et XIX^e siècles (prisonniers des siècles, les chercheurs se tournent moins vers les époques « charnières »), y compris le roman à la première personne, la période d'entre-deux-époques, qui ne se borne pas à un simple passage éphémère, demeure toujours un champ de recherche inépuisé, même si des travaux récents sont de plus en plus nombreux¹. En effet, il s'agit d'une époque particulière et d'une littérature hors de commun qui doit se mettre à l'écoute des lecteurs, car le « spectacle » offert au public à la charnière de deux époques, les écrivains le contemplant avec perplexité. Mona Ozouf souligne que : « Dans la société bourgeoise, où il faut produire, acheter, vendre [...], l'écrivain doit plaire à une foule confuse, dé-

¹ Voir, par exemple : *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*, contributions réunies par K. ASTBURY et C. SETH, Paris, Classiques Garnier 2012 ; M. DELON, « Le roman en 1800, entre dérégulation et normalisation », in : *Recherche dix-huitiémiste en France et en Pologne. Bilan et perspectives*, textes réunis par I. ZATORSKA, Varsovie, ZGUW 2012 ; B. LOUICHON, *Romancières sentimentales (1789–1825)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société » 2010 ; C. MARIETTE-CLÔT et D. ZANONE (dir.), *La Tradition des romans des femmes XVIII^e–XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2012 ; R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution*, Louvain – Paris – Walpole, MA, Editions Peeters 2011 ; A. DEL LUNGO et B. LOUICHON, *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815–1848)*, Paris, Classiques Garnier 2010 ; Ch. BERTRAND-JENNINGS, *Un autre mal du siècle. Le Romantisme des romancières (1800–1846)*, Toulouse, PU Toulouse-2 Le Mirail 2005 ; L. OMACINI, *Le roman épisodique français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2003 ; M. COHEN, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press 1999.

bordée et sommaire, insensible aux jolies littéraires »². Le roman trouve alors son terrain d'expansion, d'autant plus qu'il est « protéiforme », qu'il « sied aux temps troublés et aux génies hors norme. Il est délivré de toute règle contraignante. Flexible, élastique, il peut s'attacher librement aux pas de celui qui est désormais le roi de la modernité : l'individu »³.

Les limites temporelles

Si les études historiques ont depuis longtemps assimilé le paradigme événementiel pour marquer les limites temporelles entre les époques, la périodisation littéraire demeure, en revanche, censée provoquer de la perplexité, voire de la défiance auprès des historiens de la littérature, dès qu'on cherche à enfermer dans des dates strictes et immuables l'évolution des genres. L'année 1789, devenue dans la conscience humaine synonyme de l'éclat de la Révolution soit d'un bouleversement historique et social, mais aussi celui d'une poétique fixe, ouvre le champ de recherche du présent travail. Quelque arbitraire qu'il soit, notre choix se propose de respecter les limites temporelles proposées dans les ouvrages des auteurs précités (Henri Coulet, Michel Raimond), mais aussi dans ceux de Lucia Omacini. Cependant par le choix de l'année de la Révolution française considérée comme une date initiale de notre travail, nous ne prétendons pas imposer la date finale du siècle des Lumières. Cette dernière reste indubitablement plus complexe⁴. Regina Bochenek-Franczakowa, qui explore la question de la date charnière entre les XVIII^e et XIX^e siècles, remarque que :

² M. OZOUF, « Le sacre du roman », *Romantisme, Revue du Dix-neuvième siècle* 2013, n° 160 : « Conquêtes du roman » [Paris, Armand Colin], p. 12.

³ Ibidem.

⁴ À la question concernant la fin du siècle des Lumières, Michel Delon explique que « proposer 1789, c'est lier les Lumières à l'Ancien Régime, insister sur la mondanité aristocratique, sur l'esprit des salons, sur une ironie et un raffinement incompatibles avec les manifestations populaires de la Révolution. Repousser au contraire la limite vers 1799 ou 1802, c'est marquer la continuité de la première génération des Lumières, la génération encyclopédique, qui s'éteint avant 1789, à la seconde qui fournit une partie de ses cadres à la Révolution et accomplit une œuvre culturelle importante à la fin de la Convention et sous le Directoire, la génération des Idéologues. C'est aussi rappeler la publication des traités de Mme de Staël et de Chateaubriand : *De la Littérature* affichant et le *Génie du christianisme* refusant la filiation avec les Lumières » (M. DELON, « Les secondes Lumières en France », in : *D'un siècle à l'autre : le Tournant des Lumières*, études réunies par L. SOZZI, supplemento al n. 124 di *Studi Francesi* gennaio-aprile 1998 [Torino, Rosenberg & Sellier], p. 9).

L'arbitraire des césures historico-littéraires est flagrant dès qu'il s'agit du roman français du *tournant des Lumières* ; l'arbitraire, mais aussi l'incertitude quant aux dates-charnières que l'on fait parfois déplacer selon les thèses pré-alables. En amont, le choix oscille entre 1760 et 1778, en aval, entre 1789, 1800, 1815 et 1820. La première hésitation ne brouille pas l'image du roman dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : que ce soit 1760 (parution de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de J.J. Rousseau) ou l'an 1778 (la mort de Voltaire et de Rousseau), l'on ne fait que choisir entre le commencement et le point culminant du développement de certaines tendances romanesques typiques de la seconde moitié du siècle. La seconde hésitation est, par contre, décourageante. Faut-il s'arrêter aux dates historiques (1789, 1815), littéraires (1820), ou encore, à la date conventionnelle, celle du calendrier, soit l'an 1800 ? Il semble que cette incertitude découle, dans une large mesure, de la trop faible connaissance que nous avons toujours de la « production romanesque » française des deux premières décennies du XIX^e siècle⁵.

La notion de *seuil* est celle que Regina Bochenek-Franczakowa choisit pour opérer une coupure « horizontale » entre les deux époques en question, qui tomberait sur l'an 1800. Il s'agit, en effet, d'une réalité nouvelle d'après la Révolution. Cette dernière fut, par ailleurs, longtemps considérée comme point de repère pour les historiens de la littérature (pour n'évoquer que Henri Coulet et Michel Raimond). En analysant le roman rédigé à la première personne, il faut souligner que la période révolutionnaire favorisa l'hybridation des genres, fruit d'une expérimentation fébrile s'étant opérée à partir du XVIII^e siècle. Michel Delon remarque que :

[...] de Voltaire à Marmontel, la plupart des écrivains des Lumières se réclament d'une tradition classique qu'il veulent rénover, adapter, transformer. Sous la Révolution et au début du XIX^e siècle s'impose même une équivalence entre le libéralisme, héritier des Lumières, et le conservatisme littéraire. [...] La critique du système des genres est d'abord sensible au théâtre [...] mais on la retrouve en poésie et dans le roman [...]⁶.

En précisant le champ de recherches de la présente étude, il est donc légitime de donner ce fait historique comme point

⁵ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, « Le roman français au seuil du XIX^e siècle », in : *Virtualités du littéraire. Mélanges offerts à Aleksander Ablamowicz*, réunis par M. WANDZIOCH, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2002, p. 26–27.

⁶ M. DELON, « Les secondes Lumières en France »..., p. 12.

de départ. En revanche, l'année 1820, reconnue dans l'histoire des lettres françaises comme le début de l'époque romantique, notamment grâce à la publication du recueil *Méditations poétiques* d'Alphonse de Lamartine, constitue la date limite de ce travail.

Le roman français à la première personne que les Lumières ont adopté en particulier à travers la forme de mémoires ou de lettres, continue d'offrir sa souplesse et son foisonnement illimité à la société « née de la Révolution » soit une société mouvante, hétérogène, instable, « en proie à l'agitation des individus-atomes »⁷, en devenant au XIX^e siècle un genre mixte. Cependant le passage du XVIII^e au XIX^e siècle ne se réalisa pas automatiquement, du moins dans le domaine des lettres. La complexité de son évolution apparaît comme la suite logique d'une mutation préparée au cours du siècle des Lumières qui fleurit au tournant de ce dernier. La « conjoncture » du roman à l'époque répond entièrement à la déclaration de Simone Balayé et de Jean Roussel ; « le problème de ces années-là [il s'agit dans leur étude des années 1780–1820], c'est la complexité de l'évolution, une mutation de longue date préparée et soudainement mûrie, le réel foisonnement de ce que trop souvent encore on considère comme un moment de vide [...] »⁸.

Il nous importe évidemment de considérer le roman rédigé à la première personne, dont la gamme des formes s'enrichit encore, par rapport au siècle précédent, de l'écriture diaristique. Étudier les fictions romanesques à la première personne au tournant des Lumières revient donc à examiner les interactions entre genres voisins ainsi qu'à considérer comment se forment le roman épistolaire, le roman-mémoires et le roman qui prend la forme de journal (ou cahiers, ou carnets). Or, les récits autodiégétiques semblent particulièrement propices à toutes sortes de jeux, supercherries ou pactes, en répondant d'une part aux penchants des auteurs regardant obstinément en arrière et, d'autre part, en devenant des genres composites se mettant à l'écoute de la société moderne. De plus, les bouleversements dans les domaines de la vie provoquent un phénomène qui paraît paradoxalement favorable à l'évolution de l'écriture personnelle, à savoir l'exil. Imposé, comme dans le cas de Madame de Staël ou voulu, comme dans celui de Senancour, l'exil marque une étape décisive dans la vie de nombreux écrivains de l'époque.

⁷ M. OZOUF, *Les Aveux du roman. Le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard 2001, p. 22.

⁸ S. BALAYÉ et J. ROUSSEL, « Présentation », *Dix-huitième siècle* 1982, n° 14 [Paris, Garnier], p. 5.

Les périodes charnières entre différentes époques, en demeurant dans un rapport très étroit avec des événements historiques d'une grande importance, constituent un champ de recherche hétéroclite et particulièrement riche, quoique parfois négligé. Roland Mortier remarque que la période « coincée entre le siècle des Lumières et l'éveil du romantisme [...] a pâti du sort qui est fait à toutes les époques de transition. Tantôt tenue pour un prolongement indû ou sénile de l'âge philosophique, tantôt au contraire revendiquée comme une préparation plus ou moins consciente du mouvement romantique, elle n'a que très rarement été abordée dans sa spécificité »⁹. René Démoris choisit également dans son ouvrage, désormais de référence, une époque transitoire : 1680–1728 qui, elle aussi, demeure chargée d'un lourd fardeau historique. En justifiant son choix, il explique que :

J'ai préféré un « temps du vertige » pour rendre compte d'une effervescence d'idées et de formes, dont l'importance a été souvent négligée, en raison que les œuvres produites à ce moment entraient mal dans les cadres traditionnels de l'histoire littéraire, et que les plus intéressantes se situent en marge de la hiérarchie des genres. Au lendemain de la révocation de l'Édit de Nantes, au temps de Fontenelle et de Fénelon, où devient floue la frontière entre vrai et vraisemblable, temps aussi de la Querelle des Anciens et des Modernes, les expériences neuves ont pour nous un évident parfum de modernité¹⁰.

Un siècle plus tard, dans le roman de la Révolution, la frontière entre vrai et vraisemblable s'efface, pour les romanciers comme Sénac de Meilhan. Cependant dans les années 1789–1800, on voit dans les lettres l'innovation et la continuité coexister, voire collaborer. Nombreux sont les romans qui constituent le prolongement de la tradition des Lumières sans laisser aucune trace de l'actualité. Selon Henri Coulet, « c'est sans doute une façon de la refuser (la Révolution), et plus profondément de maintenir au roman la mission de traiter des sentiments privés, des relations entre les individus, de la vie intérieure, à l'écart de l'histoire »¹¹. Dans les autres, la révolution, l'émigration, sont des images qui apparaissent dès le titre, par exemple *L'Émigré* de Sénac de Meilhan. Ces thèmes et problèmes génériques apparaissent évidemment dans les romans au-delà de la décennie révolutionnaire et

⁹ R. MORTIER, « La Transition du 18^e au 19^e siècle », *Dix-huitième siècle* 1982, n° 14 [Paris, Garnier], p. 7.

¹⁰ R. DÉMORIS, *Le roman à la première personne du Classicisme aux Lumières*, Paris, A. Colin 1975, p. 7.

¹¹ H. COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin 1985, p. 454.

le choix de cette période comporte certainement une grande part d'arbitraire.

Cependant l'année 1820, celle de la publication des *Méditations poétiques* de Lamartine, on s'en souvient, est unanimement considérée comme le début du romantisme dans la littérature française, donc comme une ère à sensibilité nouvelle. Nombreux sont les ouvrages critiques qui, en traitant de l'histoire des genres divers au tournant des Lumières, s'arrêtent justement en 1820. En ce qui concerne la poésie, il est intéressant de citer l'ouvrage publié sous la direction de György M. Vajda, *Le Tournant du siècle des Lumières 1760–1820. Les genres en vers des Lumières au Romantisme*. Dans sa « Préface », l'auteur remarque que le poids du changement dans l'histoire des littératures de langues européennes peut être comparable avec celui qui est survenu entre le Moyen Age et la Renaissance et que :

[...] le romantisme signifiait une nouvelle tendance littéraire tant au point de vue du contenu qu'à celui de la forme, une époque dont l'homme de nos jours continue à se sentir proche, dont les jugements de valeur, la vision du monde et les nouveautés formelles ont à peine perdu de leur actualité¹².

Nous avons choisi de traiter d'une époque sans précédent, d'une époque longtemps négligée dans les recherches littéraires. L'occultation de cette période ou la « demi-occultation » si l'on reprend l'expression de Béatrice Didier, est causée entre autres par « une certaine gêne devant les rapports du politique et de l'art sous l'Empire »¹³. D'un côté, il y a la figure de l'Empereur qui s'impose, de l'autre, la place du néo-classicisme, ou enfin, l'absence d'« écoles », « si commodes, selon Didier, pour regrouper les écrivains sous des bannières qu'on leur impose parfois après coup »¹⁴. Michel Delon s'arrête également sur la portée des événements historiques dans la définition de l'époque du tournant des Lumières et des dates charnières qui l'embrasseraient :

Les années mêmes de la Révolution ont été, d'un point de vue littéraire, également victimes du découpage par siècles. Les Lumières s'arrêteraient en 1789, et le Romantisme reprendrait en 1800 avec *De la littérature* ou en 1820 avec les *Mé-*

¹² G.M. VAJDA (dir.), *Le Tournant du siècle des Lumières 1760–1820. Les genres en vers des Lumières au Romantisme*, Budapest, Akadémiai Kiadó 1982, p. 10.

¹³ B. DIDIER, *La littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris, PUF 1992, p. 6.

¹⁴ Ibidem.

ditations poétiques. On néglige le temps intermédiaire sous prétexte que l'actualité historique mobiliserait les esprits¹⁵.

Il est donc légitime, nous semble-t-il, de chercher des points communs avec la période analogue qui la précède, d'autant plus qu'il s'agit d'étudier le même genre littéraire. En effet, la tradition littéraire du genre romanesque en France, en particulier du roman à la première personne, prend son essor à partir de la publication d'un bref roman de Guilleragues, les *Lettres portugaises* (1669), œuvre largement étudiée et commentée à travers les siècles et suscitant même de nos jours de nombreuses controverses. Le débat qu'elle a inspiré concerne notamment la question de l'authenticité du manuscrit, celle du destinataire des lettres, mais aussi celle de la forme, bref, la problématique relevant désormais du roman épistolaire ou du roman-mémoires. Cependant, dans son illustre étude consacrée au genre qui nous intéresse, René Démoris choisit d'exclure le roman par lettres, en revanche, il met en lumière les caractéristiques qui sont propres au roman français à la première personne de cette époque-là.

La première personne prend alors (1680–1728) une large part aux expérimentations romanesques, parfois sous des formes extrêmes qui avoisinent la folie, ou la singent, en un moment où Don Quichotte et le picaresque sont de nouveau à l'ordre du jour, mais cette fois dans un traitement au second degré où la littérature se prend elle-même pour objet¹⁶.

Le roman à la première personne au XVIII^e siècle – siècle des correspondances – montre que la prédilection des auteurs à combiner le « je » a nettement évolué. Le genre épistolaire est en particulier capable de se plier à tous les usages et la lettre devient un mode d'expression préféré qui garde sa liberté. Les représentations romanesques de la lettre témoignent d'une affirmation progressive du « je » épistolaire aux XVIII^e et XIX^e siècles où se développe un usage autobiographique de la lettre et où le moi se tourne vers soi-même tout en se construisant librement¹⁷. Au tournant des Lumières, le genre du roman personnel, qu'il soit entièrement ou partiellement rédigé par lettres, illustre cette évolution.

¹⁵ M. DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820)*, Paris, PUF 1988, p. 26.

¹⁶ R. DÉMORIS, *Le roman à la première personne...*, p. 7.

¹⁷ F. SIMONET-TENANT, *Journal personnel et correspondance (1785–1939) ou les affinités électives*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a. 2009, p. 148. Voir aussi B. DIAZ, *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fictions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, PUF 2002, p. 42–45.

Les dénominations de l'époque

Le choix de ces trois décennies, quelque arbitraire qu'il soit, relève de la nécessité d'explorer l'évolution du genre romanesque rédigé à la première personne, d'une part, à cause d'une mauvaise réputation qu'il continue de subir et paradoxalement, d'autre part, en raison d'une abondante « production romanesque » que l'on observe alors en France. Tensions et forces diverses coexistent à l'époque dans la littérature française et, au sein du genre romanesque, il existe à la fois des mutations et continuités. Nous sommes loin de considérer cette période à part, de la traiter comme une sorte de *no man's land*, qu'on ne saurait trop à quel siècle attribuer, ou de la considérer tout simplement comme une « période incertaine »¹⁸, voire une « période sans nom »¹⁹. Malgré la connotation inférieure qu'acquiert la littérature à cette époque-là et ceci notamment à cause des différents enjeux politiques, le roman demeure en plein essor et reste – selon Mona Ozouf – « le plus éclairant des genres littéraires » sur une époque partagée entre les souvenirs anciens et les situations neuves²⁰.

Cependant les termes se multiplient pour définir la période en question : Lucia Omacini choisit d'étudier « le tournant des Lumières » dans l'histoire du roman épistolaire ; en revanche, Michel Delon distingue trois ou quatre formules qui ont été suggérées pour la dénomination de l'époque en question : « les secondes Lumières », « la crise ou le tournant des Lumières » et « le *Sturm und Drang* français »²¹. Delon précise que tous les termes « ont le mérite de ne situer la période en question qu'en rapport avec celle qui la précède et de lui reconnaître une identité particulière »²². Les auteurs de l'un des ouvrages les plus récents concernant la vie littéraire et intellectuelle²³ de l'époque étudiée considèrent le tournant des Lumières non comme un moment d'arrêt, comme

¹⁸ Voir P. CHAVY, G.M. VAJDA (éd.), *Littérature générale, littérature comparée*, Bern – Berlin – Frankfurt/M – New York – Paris – Wien, Lang 1992, p. 73–79.

¹⁹ S. BALAYÉ et J. ROUSSEL, « Présentation »..., p. 6. Remarquons que la même notion a été reprise dans le titre de la plus récente publication consacrée à l'époque en question : *Une « période sans nom » – Les années 1780–1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, sous la direction de F. BERCEGOL, S. GENAND, F. LOTTERIE, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », série « Études dix-neuviémistes » 2016.

²⁰ M. OZOUF, *Les Aveux du roman...*, p. 18.

²¹ Voir M. DELON, « Les secondes Lumières en France »..., p. 9–13.

²² M. DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières...*, p. 28–29.

²³ *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook...*

le disait André Monglond²⁴, mais au contraire, comme « une transition » vers un nouveau paysage intellectuel, comme le proposait Roland Mortier²⁵. En effet, c'est une époque marquée par le progrès scientifique et le renouveau du sentiment religieux, mais surtout par l'exil et l'émigration qui ont joué sur la révision des catégories de vérité et de vraisemblance dans la littérature.

Le débat concernant la dénomination de l'époque précédant le mouvement romantique s'étend sur d'autres termes qui font partie de la même famille du mot. Il s'agit notamment de l'emploi du terme de « préromantisme » auquel on préfère aujourd'hui employer, dans le contexte des deux premières décennies du XIX^e siècle, celui du « premier romantisme français »²⁶. La question de la dénomination de « préromantisme » a été largement étudiée par de nombreux chercheurs²⁷ et elle embrasse une période qui dépasse les bornes chronologiques de notre travail. Il s'agit en effet d'un moment littéraire particulier entre Lumières, Révolution et Romantisme, qui va de (1760–) 1770 à 1820 (–1830). Cependant depuis les travaux de Jean Fabre dans les années 1950²⁸, la définition du mot *préromantisme* a été dénoncée. Comme l'explique Édouard Guitton :

On lui [à la notion du préromantisme] a reproché de s'appuyer sur « un finalisme, nécessairement fragmentaire et tendencieux » qui « bafoue toute honnête méthode », mais aussi de limiter une période à une seule de ses composantes, en l'occurrence la sensibilité, comme si elle suffisait à meubler le passage d'un âge à l'autre. Étrange traversée en effet que celle-là, travaillée, tirillée par des forces contraires, et compliquée en France par le surgissement de la Révolution. [...] Au préromantisme il était tentant d'associer néoclassi-

²⁴ Voir A. MONGLOND, *Le Préromantisme français I : Le Héros préromantique*, Grenoble, Archaud 1930, p. 104.

²⁵ R. MORTIER, « La Transition du 18^e au 19^e siècle »...

²⁶ Il est légitime de rappeler à titre de précision que si le romantisme anglais est déjà en son plein développement dans les années 1790, le mouvement romantique en France ne commence qu'après la période examinée dans le présent travail.

²⁷ Voir notamment *Le Préromantisme hypothèque ou hypothèse ?*, édité par P. VIALLANEIX, Paris, Klincksieck 1975 ; É. GUITTON, « Qu'est-ce que le préromantisme, ou du bon usage des mots », *La Voix des poètes* 1979, n° 72, avril ; IDEM, « L'après-Lumières ou les soubassements d'une métamorphose », in : *D'un siècle à l'autre : le Tournant des Lumières*, études réunies par L. SOZZI, supplément al n. 124 di *Studi Francesi* gennaio-aprile 1998 [Torino, Rosenberg & Sellier] ; É. FRANCALANZA (éd.), *Le Préromantisme. Une esthétique du décalage*, Paris, Eurédit 2006 ; etc.

²⁸ Voir J. FABRE, « Introduction », in : IDEM, *Lumières et Romantisme*, Paris, Klincksieck 1963 ; B. DIDIER, *Littérature française, Le XVIII^e siècle III, 1778–1820*, Paris, Arthaud 1976 ; P. BARBÉRIS, *Histoire littéraire de la France 1794–1830*, Paris, Éditions sociales 1976.

cisme qui est comme son double renversé et auquel on pourrait faire un procès analogue en impropiété²⁹.

Avec des mutations historiques et sociales caractérisant cette période durant laquelle la littérature reste à la croisée des influences, deux courants porteurs dominant : le premier de type « excentrique » qui se traduit par l'extravagance, la démesure, la véhémence et le second privilégiant l'économie, l'ordre, voire le rigorisme, toutes les deux émanant d'une même source, à savoir les Lumières³⁰. La complexité de cette chronologie où le genre narratif est en pleine mutation, où la réflexion sur la notion de la fiction et du roman reste pertinente ne peut être donc interrogée sans tenir compte des acquis du passé.

Le paysage littéraire de l'époque étudiée

À l'époque où des événements bouleversent considérablement la réalité, la périodisation de l'histoire politique impose ses modèles à celle de la littérature, d'autant plus que des rapports étroits existent alors entre histoire et littérature. Au lendemain de la Révolution la vie matérielle, tout comme la vie intellectuelle et spirituelle sont perturbées. Bien que l'année 1789 ne soit pas celle d'un seuil historique, tout en lui restant proche, elle constitue un passage entraînant la perception d'un changement radical. Les écrivains, quelques différents qu'ils soient, sont donc confrontés à une réalité neuve qui les invite à se poser la question de savoir comment concilier l'héritage de l'Ancien Régime avec la conservation des acquis de 1789 et ceci face à une ère nouvelle qui commence. Leurs rapports à cette réalité restent certes divers et ils se traduisent par la suite dans leurs écrits³¹. Selon Huguette Krief :

²⁹ É. GUITTON, « Entre deux siècles : une étrange traversée », in : *Le Prérromantisme. Une esthétique du décalage*, études réunies par É. FRANCALANZA, Paris, Eu-rédit 2006, p. 27.

³⁰ Ibidem, p. 32-37.

³¹ Béatrice Didier explique que « Chateaubriand, Senancour, qui n'hésitent pas à parler de la Révolution dans des textes politiques [...], l'évitent, au contraire, lorsqu'ils abordent le domaine de la fiction. Silence total d'*Oberman*, projection de *René* à l'époque de la Régence, étranges tactiques de contournement dans *Delphine* et *Corinne* » (B. DIDIER, *La littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris, PUF 1992, p. 6).

Les temps révolus apparaissent comme de véritables ténèbres et s'affirme en conséquence la conscience d'une modernité dont le propre est de proclamer le naufrage de la monarchie française et de la culture de l'Ancien Régime. Ainsi les écrivains cherchent-ils à œuvrer à la création d'une esthétique qu'appelle le monde contemporain et à un renouvellement profond des sujets³².

La situation des acteurs de la vie littéraire de l'époque s'avère neuve et imprévisible, car ni l'expérience ni le savoir que les romanciers ont acquis grâce à la littérature antérieure ne leur fournissent de point de repère. C'est pourquoi, selon Regina Bochenek-Franczakowa, « le rapport de la fiction à la réalité révolutionnaire s'exprime dans l'hybridation des formes »³³.

Bien que le facteur politique reste primordial dans cette période de transition, nous sommes loin d'opérer des divisions de textes analysés en fonction des nombreux régimes politiques qui se succèdent de 1789 à 1820, à savoir la République, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration. Les conséquences de tels événements ne sauraient être mesurées d'une façon équitable sur le plan humain. Dans le domaine de la littérature, ces faits restent présents, mais l'optique des écrivains se réalise en outre par le biais de l'expérience personnelle et de leur sexe. La Révolution Française d'un point de vue historique et social marque la transition entre la chute de la monarchie et le triomphe de la bourgeoisie. Mais la transition de l'époque des Lumières au Romantisme ne s'est pas faite en un jour et l'« après coup » du processus révolutionnaire se poursuivra tout au long du XIX^e siècle. Selon Paola Galli Mastrodonato,

on a tendance à décrire le XVIII^e siècle par la division passablement arbitraire en deux phases distinctes : la première moitié, 1715–1760, serait l'ère des Lumières, et la seconde, 1760–1790, serait l'âge de la sensibilité. Le XIX^e siècle commencerait vers 1820 et il y aurait entre 1789–1820 un « vide » correspondant avec la fin d'un siècle et d'un vieil ordre politique et social. Tout ce qui paraît pendant cette période – romans, drames, poésies – acquiert presque automatiquement une connotation inférieure en raison de la primauté qu'on attribue à l'événement et à sa réverbération à tous les niveaux de la vie collective. Et pourtant le roman est alors en plein essor : 861 nouveaux titres romanesques publiés pendant les

³² H. KRIEF, « Ambivalence de la sensibilité & voies romanesques au seuil du XIX^e siècle », in : *Le préromantisme. Une esthétique de décalage...*, p. 172.

³³ R. BOCHENEK-FRANCAKOWA, *Raconter la Révolution...*, p. 4–5.

douze années révolutionnaires, contre 597 publiés dans les années 1777–1788³⁴.

Un groupe à part concerne les auteurs dit « précurseurs » qui, avant 1789, rédigent des romans hybrides. Il s'agit de trois auteurs signalés dans les fragments qui précèdent, c'est-à-dire Marivaux, Madame d'Épinay et Diderot. Le groupe suivant des auteurs de la période étudiée est celui de la « génération de Napoléon » (Madame de Staël, Senancour, Benjamin Constant) ainsi que des auteurs qui traitent de l'émigration. Or, la période étudiée fait surgir la voix des femmes. Nombreuses sont à l'époque les écrivaines qui prennent la parole dans le débat concernant le genre romanesque en exprimant les motivations de leur écriture ou bien celles qui plaident pour les femmes. La figure incontournable de Madame de Staël occupe une place d'honneur, reconvenue par les manuels d'histoires littéraires, mais la contribution d'autres femmes auteurs à l'évolution du genre romanesque reste indubitable : il s'agit, par exemple, de Madame de Souza, Madame de Krüdener, Madame de Genlis, Madame de Charrière, Madame Cottin ou Madame de Morency. Le panorama de cette période transitoire qui ne prétend pourtant pas être exhaustive demanderait à être complété par les auteurs anonymes qui ont produits des romans libertins ou un auteur symbolique, comme le Marquis de Sade – auteur du roman philosophique.

Malgré l'absence d'« école » durant ces trois décennies (1789–1820), il est légitime d'opérer une caractérisation des œuvres et des auteurs examinés³⁵. Certains s'approchent, de par leur âge, de la figure la plus marquante de l'époque qui est celle de Napoléon. Il y a donc, en premier lieu, un groupe d'auteurs qui au début de la Révolution ont environ vingt ans, ce qui autorise de les considérer comme une génération. Selon Béatrice Didier :

La génération qui fait vraiment la splendeur de cette époque c'est celle de ces hommes et de ces femmes qui avaient vingt ans en 1789, qui, abordent donc avec la trentaine, la force de l'âge. Ils ont été formés sous l'Ancien Régime, ils ont par

³⁴ Voir P.G. MASTRODONATO, « Nouveaux horizons de la recherche en littérature comparée : le cas de la période révolutionnaire », in : P. CHAVY, G.M. VAJDA (éd.), *Littérature générale, littérature comparée...*, p. 73–79.

³⁵ Il faut préciser qu'en cette époque charnière des groupes se sont formés, par exemple celui de Coppet. C'est le grand foyer du préromantisme, mais il n'a rien d'un ensemble constitué autour d'un programme ou d'une doctrine clairement affichés (voir *Le préromantisme : une esthétique de décalage...*; voir aussi É. HOFMANN et F. ROSSET, *Le Groupe de Coppet*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, coll. « Le Savoir suisse » 2005).

conséquent une continuité à la Philosophie des Lumières que ne pourront avoir les écrivains nés plus tard³⁶.

Parmi les auteurs étudiés dans le présent travail, il y a notamment Madame de Staël, Benjamin Constant et Étienne Pivert de Senancour. Ils ont à peu près le même âge lorsque la Révolution éclate, ils connaissent les civilités du siècle des Lumières, mais aussi l'exil survenu dès 1789. L'œuvre romanesque de Chateaubriand, qui fait partie de la même génération et qui reste un auteur emblématique du premier romantisme, demanderait une étude à part.

³⁶ B. DIDIER, *La littérature française sous le Consulat et l'Empire...*, p. 8.

CHAPITRE 2

L'Hybridation du roman français à la première personne

La réponse de M. le marquis de Croismare, s'il m'en fait une, me fournira les premières lignes de ce récit. Avant que de lui écrire, j'ai voulu le connaître. C'est un homme du monde, il s'est illustré au service ; il est âgé, il a été marié ; il a une fille et deux fils qu'il aime et dont il est chéri. Il a de la naissance, des arts, et surtout de l'originalité. On m'a fait l'éloge de sa sensibilité, de son honneur et de sa probité ; et j'ai jugé par le vif intérêt qu'il a pris à mon affaire, et par tout ce qu'on m'en a dit, que je ne m'étais point compromise en m'adressant à lui ; mais il n'est pas à présumer qu'il se détermine à changer mon sort sans savoir qui je suis ; et c'est ce motif qui me résout à vaincre mon amour-propre et ma répugnance, en entreprenant ces mémoires où je peins une partie de mes malheurs, sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère.

D. DIDEROT, *La Religieuse*¹

Placer l'*incipit* du roman de Denis Diderot en exergue de l'étude qui porte sur la période ultérieure à l'année de sa rédaction (1760) est conditionné à la fois par l'époque de la publication de cette œuvre – en pleine tourmente révolutionnaire – et notamment par l'incontestable complexité de ce texte. En effet, le ro-

¹ D. DIDEROT, *La Religieuse*, in : IDEM, *Contes et romans*, éd. publiée sous la direction de M. DELON, avec la collaboration de J.-Ch. ABRAMOVICI, H. LAFON et S. PUJOL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 2004, p. 241.

man en question se présente comme une longue lettre adressée au Marquis de Croismare par Suzanne Simonin qui, d'une part, cherche à maintenir dans sa narration le caractère d'un tête-à-tête avec le marquis, mais qui, d'autre part, n'hésite pas à parler de son destinataire en tiers en substituant ainsi son rôle d'épistolière à celui de mémorialiste. En même temps, la rédaction du récit de vie de l'héroïne reste fort proche de celle du journal intime car celle qui écrit évoque les événements avec une précision presque au jour le jour, sans savoir jamais si son correspondant lui donnera une réponse et en omettant certains faits qu'elle aurait été censée connaître en tant que mémorialiste.

Or l'exemple du roman de Diderot, dont l'écriture constitue un véritable jeu avec le lecteur, permet de poser l'hypothèse que le procédé de l'hybridité du roman français à la première personne n'est pas censé se limiter uniquement à la période temporelle examinée dans le présent travail, c'est-à-dire de 1789 à 1820². En revanche, le choix de celle-ci est loin d'être fortuit. Le roman français de ces trois décennies ayant subi les aléas de son évolution progressive, tout en suivant une constante mutation, semble arriver au « paroxysme de sa mixité générique » avant de devenir, dès le XIX^e siècle, un genre reconnu – un phénomène à la fois littéraire et social, – « renouvelé en profondeur, investi de nouveaux pouvoirs, voire sacralisé »³ et ceci avant même que l'auteur de roman ne soit légitimé. Le débat sur le statut du genre romanesque au XVIII^e siècle, parfaitement exprimé dans le titre de l'ouvrage de Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*⁴, invite de nombreux auteurs à réfléchir aux rapports du roman et de la société. José-Luis Diaz souligne que :

Le phénomène est d'autant plus remarquable qu'il s'agit, au départ, d'un non-genre, situé hors du cadastre des poétiques [...], [d'un] genre « omnivore », affecté d'incessantes métastases, se subdivisant en multiples sous-genres, remarquable par la « multiplicité de ses formes »⁵.

² Comme nous l'avons signalé dans l'introduction, notre choix du champ de recherche, limité à l'époque du tournant des Lumières, est conditionné, d'un côté, par la rareté des travaux sur le roman à la première personne de cette période transitoire et pourtant difficile à déterminer et à classer ; et, de l'autre, par une lacune dans les travaux abordant les liens entre les mémoires, les lettres et le journal intime au sein du genre romanesque et, plus précisément, portant sur le « métissage » de ces trois formes ainsi que sur l'utilisation d'une forme donnée dans une autre.

³ J.-L. DIAZ, « Conquêtes du roman (1800–1850) », *Romantisme, Revue du Dix-neuvième siècle* 2013, n° 160 : « Conquêtes du roman » [Paris, A. Colin], p. 3.

⁴ G. MAY, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715–1761)*, New Haven, Yale University Press & Paris, PUF 1963.

⁵ J.-L. DIAZ, « Conquêtes du roman (1800–1850) »..., p. 3.

Il faut souligner que le roman d'avant 1789, notamment de la décennie qui précède la Révolution, se développe d'une manière expansive, voire désordonnée. Regina Bochenek-Franczakowa remarque que « la variété des formes, qui paraît déconcertante, n'y va pas de pair avec l'approfondissement des conflits intérieurs, psychologiques et moraux. [...] À cela se joignent les phénomènes tels que l'hybridation des formes et le brassage des registres qui marquent la plupart des œuvres publiées à la veille de la Révolution »⁶. Ce phénomène est tout de même visible déjà dans le roman de la fin du XVIII^e siècle⁷, mais il s'accroît en effet dans la production romanesque qui date de la décennie révolutionnaire.

Cependant, les exemples de l'hybridité du genre romanesque, telle que le présent travail cherche à la définir, remontent déjà au XVII^e siècle. Il s'agit par exemple des romans-mémoires qui ont adopté la forme de la lettre. Les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* de Madame de Villegle, parus en 1672, sont composés d'une série de longues lettres fictives. Le caractère hybride de ce texte consiste d'une part en « la plasticité de la forme épistolaire », mais aussi en « la porosité de la forme autobiographique et romanesque »⁸. En 1731, Marivaux entame la publication de son fameux roman *La Vie de Marianne* qui, tout en se présentant sous la forme des mémoires « pseudo-autobiographiques et romancés, [...] débités en lettres »⁹, constitue un exemple illustre d'hybridité du roman à la première personne. Au cours du XVIII^e siècle et même au siècle précédent, on assiste donc à la naissance sans cesse renouvelée d'un genre « hybride » – terme employé de nos jours dans le contexte des domaines différents (notamment dans les sciences exactes, mais aussi dans la politique). En ce qui concerne son étymologie, « hybride » vient du latin *ibrida* dont l'orthographe a été modifiée par rapprochement avec le mot grec *hybris* désignant une violence démesurée¹⁰.

⁶ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution*, Louvain – Paris – Walpole, MA, Éditions Peeters 2011, p. 5.

⁷ Voir, par exemple : D. MASSEAU, *Le Roman à la veille de la Révolution. Formes narratives et pratiques de lecture*, thèse présentée pour l'obtention du doctorat d'État, Université François Rabelais, Tour, février 1992 ; H. COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Besançon, A. Colin 1967 ; L. VERSINI, « Le Roman en 1778 », *Le Dix-huitième siècle* 1979, n° 11, p. 169–180.

⁸ M. TSIMBIDY, *La Mémoire des lettres. La lettre dans les Mémoires du XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier 2013, p. 16.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Pour l'étymologie du mot, voir par exemple Milagros EZQUERRO, « Avant-propos » et « Notes sur l'hybride » ainsi que Julien ROGER « Hybridité et genres littéraires : ébauche de typologie », in : *L'hybride/Lo híbrido – Cultures et littératures hispano-américaines*, sous la direction de M. EZQUERRO, Paris, Ed. Indigo 2005, p. 9–21. Voir aussi J. STAROBINSKI, « Le philosophe, le géomètre et l'hybride », *Poétique* 1975, n° 21, p. 823.

Quelques occurrences et emplois du terme « hybridité »

Dans les années 1830, le rang du roman l'emportait décidément sur celui des autres genres littéraires. Courante est devenue l'idée, appuyée certainement par les exemples qui précédaient, que le roman comprenait « une sorte d'universalité littéraire », voire qu'il n'était pas un genre de littérature, mais « une littérature tout entière, une littérature à part dans les temps modernes, qui a ses épopées, ses histoires, ses drames, ses comédies, son lyrisme, ses apologues [...] », et que sa nature « multiple et capricieuse » affectait tous les styles, formes, tons et couleurs¹¹.

À la fin du XIX^e siècle, Ferdinand Brunetière¹² s'intéresse à la différenciation et l'individualisation des genres comme à celle des espèces en histoire naturelle (la pensée darwinienne reste alors tout à fait d'actualité dans les milieux intellectuels et Brunetière considère les genres littéraires comme des espèces vivantes soumises aux actions de la vie)¹³. Chaque genre se définit par un objet et des moyens propres, mais à l'intérieur de leur système, les genres peuvent se modifier. Leur évolution peut donc aller

¹¹ J.-L. DIAZ, « Conquêtes du roman (1800–1850) »..., p. 10.

¹² Voir F. BRUNETIÈRE, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, [1889], Paris, Hachette 1914.

¹³ À titre de précision, il est légitime de souligner l'occurrence du terme analysé dans son approche primaire qui est celle de la biologie et plus exactement de sa comparaison avec les organismes vivants pouvant se reproduire en s'hybridant. L'« hybridation » est donc définie dans le Trésor de la Langue Française (T.L.F.) comme étant le « croisement naturel ou artificiel de deux individus (plantes ou animaux) d'espèces, de races ou de variétés différentes ». Cependant, Hélène Baby postule, « l'efficacité de la métaphore organistique pour penser le phénomène littéraire », en s'appuyant également sur le Littré, où la notion d'*hybride* « s'applique autant à la grammaire qu'à la botanique » (voir « Introduction générale », in : *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, textes rassemblés et présentés par H. BABY, Paris, L'Harmattan 2006, p. 7–8). H. Baby distingue deux notions : celle d'hybridation et celle d'hybridité. L'auteur explique que « la notion, mobile, d'hybridation, semble bien recouvrir et intégrer celle, pourtant figée, d'hybridité, [...] l'hybridation semble accueillir à la fois l'état et le mouvement. Aussi l'une des questions essentielles est-elle de savoir si, et à quelles conditions, le mouvement, sous-entendu dans l'hybridation, peut se fixer, s'immobiliser, et se confondre avec l'hybridité. D'autant que le mouvement, sous-jacent à la notion d'hybridation, recouvre aussi bien le geste créateur que le processus de la réception. Ainsi le croisement générique, dans une acception relative à l'histoire et à la norme, peut-il recouvrir les processus de légitimation (ou d'illégitimation) littéraire : est alors qualifié d'« hybride » ce que la postérité n'a pas su ou voulu classer, mais qui, au départ, ne procédait pas forcément de la disparate. Et à l'inverse, une création 'hybride', c'est-à-dire initialement construite dans le mélange et la disparate, peut finalement échapper à ce mouvement et trouver place, en la créant parfois, dans ce qui devient une nouvelle norme » (ibidem, p. 8–9).

jusqu'à produire un croisement, un « métissage » des genres originaux, ce qui engendre des constructions hybrides.

La notion d'« hybridité », employée de plus en plus souvent dans le contexte des études littéraires, prête toutefois à de nombreuses connotations, il importe donc de procéder à une tentative de définition.

Le Grand Robert donne la définition du terme « hybride » comme suit : « Qui provient du croisement de variétés, de races, d'espèces différentes ». Cet adjectif ainsi que les substantifs qui en proviennent (hybridité, hybridation) ont été repris par le langage scientifique en dépassant largement un seul domaine. L'interprétation qui nous est la plus proche sans être parfaite est celle qui envisage deux ou plusieurs éléments distincts par leur forme réunis dans un seul texte ou qui n'en font soudainement plus qu'un. Deux ou plusieurs formes qui se superposent sans qu'on puisse les distinguer ou bien qui sont difficiles à différencier dans le même espace textuel prouvent son caractère hybride sans qu'il soit pourtant un genre à part entière. La question qui se pose est de savoir s'il existe une zone de l'entre-deux.

Le terme d'« hybridité » implique, dans le contexte romanesque de l'époque, plusieurs sens : d'une part, il peut procéder d'une « hybridation » générique, pour reprendre la terminologie d'Alastair Fowler expliquant que :

La forme la plus évidente de mélange générique est l'hybridation pure et simple, dans laquelle plusieurs répertoires sont présents dans des proportions telles qu'aucun d'eux ne domine. Les genres qui composent un hybride sont nécessairement de la même échelle ; ce sont en effet des types voisins ou contrastés qui partagent des mêmes traits extérieurs¹⁴.

D'autre part, le roman dit « hybride » peut s'affranchir des modes de discours à partir desquels il a été conçu en incorporant des formes et des styles divers.

À l'époque qui nous intéresse, l'impact de la forme dans le discours romanesque semble être une question prépondérante étant donné que, comme le souligne Mikhaïl Bakhtine, « la forme du roman qui ordonne le matériau verbal, devenue l'expression de l'attitude de l'auteur, crée la forme architectonique qui ordonne et parachève l'événement, indépendamment de l'événement, unique et

¹⁴ A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford, Clarendon Press 1982, p. 183), cité par G. ARMAND, *Les fictions à vocation scientifique de Cyrano de Bergerac à Diderot : vers une poétique hybride*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 19.

toujours ouvert, de l'existence »¹⁵. En parlant du discours romanesque, Bakhtine met en évidence les formes compositionnelles d'introduction et d'organisation du plurilinguisme dans le roman qui recèlent « une construction hybride » dont la caractéristique se présente comme suit :

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle. Le partage des voix et des langages se fait dans les limites d'un seul ensemble syntaxique, souvent dans une proposition simple. Fréquemment aussi, un même discours appartient simultanément à deux langages, deux perspectives, qui s'entrecroisent dans cette structure hybride¹⁶.

Faut-il rappeler que la citation ci-dessus quelque révélatrice qu'elle soit se rapporte au roman humoristique dont les exemples abondent dans l'ouvrage de Bakhtine ? En revanche, elle trace des pistes directes pour notre étude concernant les genres « intercalaires » ou « enchâssants ». La réflexion de Bakhtine porte sur l'adéquation entre une forme, un genre et un projet idéologique. Il va sans dire que les genres « intercalaires » renvoient à des formes concrètes de représentation dont le mélange nous intéresse. Cependant, la forme se manifestant par une matière langagière coulée dans une certaine structure est l'ajustement d'un médium à une valeur :

Comment la forme, entièrement réalisée dans un certain matériau, devient-elle néanmoins la forme d'un contenu, se relate axiologiquement à lui, ou, en d'autres termes, comment la forme compositionnelle, c'est-à-dire l'organisation du matériau, réalise-t-elle une forme architectonique, c'est-à-dire l'unification et l'organisation des valeurs cognitives et éthiques ?

Ce n'est qu'en devenant l'expression de l'activité axiologiquement déterminée d'un sujet axiologiquement actif que la forme se « déréifie » et se projette au-delà de l'œuvre conçue comme matériau organisé¹⁷.

¹⁵ M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par D. OLIVIER, Paris, Gallimard 1978, p. 80.

¹⁶ Ibidem, p. 125–126.

¹⁷ Ibidem, p. 69–70.

En étudiant la mise en forme du matériau, il faut également mettre en jeu les valeurs et les savoirs que cette forme assume, car la convenance réciproque des formes et des valeurs est conçue comme un but, fixé par les hommes, elle vise à remplir une fonction pragmatique et elle a une causalité et une finalité externes¹⁸.

Le caractère hybride du roman à la première personne peut se traduire, d'un côté par la pluralité des voix, c'est-à-dire la pluralité des « je » dans un roman que l'on peut définir comme l'« hybridité énonciative ». La pluralité des « je » renvoie, entre autres, au « je » du narrateur, du personnage et de la voix ou des voix provenant des paratextes (des prétendus éditeurs et rédacteurs ou, enfin, des auteurs).

En revanche, la forme des textes étudiés se manifestant par la juxtaposition des modes d'écriture divers (mémoires, lettre, journal), par leur croisement ou un effacement des frontières génériques entre eux, se présente comme une hybridité textuelle. Le roman français qui, au cours du XVIII^e siècle suit une évolution, voire une mutation inlassable, au tournant des Lumières ne respecte pas la règle classique de la séparation des genres mais, au contraire, il privilège l'abolition des frontières entre les modes d'expression différents. Or, c'est la direction que prend en général la littérature de la période du « Premier Romantisme ». Le roman français à la première personne autorise donc une liberté discursive et a recours à divers domaines.

Dans le roman à la première personne, le rôle des locuteurs définit les structures hybrides du texte. C'est la singularité du genre romanesque en général, dont Bakhtine a souligné le poids : « [...] dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle ; le roman a besoin de locuteurs qui lui apportent son discours idéologique original, son langage propre »¹⁹. L'émission du discours du personnage dans un roman à la première personne se réalise toujours par l'écriture dont les formes de représentation sont diverses. Le roman à la première personne utilise des formes dialogiques variées de transmission de la parole, élaborées dans la vie courante et dans les relations idéologiques non littéraires. Ces formes sont présentées et reproduites dans les « genres intercalaires » : journaux intimes, confessions, etc. Bakhtine présente trois catégories principales de tous les procédés de création de l'image du langage dans le roman : l'hybridation, l'interrelation dialogisée des langages et les dialogues purs²⁰. Celui qui nous in-

¹⁸ M.-H. BOBLET, *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion 2003, p. 60-61.

¹⁹ M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman...*, p. 152.

²⁰ Ibidem, p. 175.

téresse, c'est bien entendu le premier, à savoir l'hybridation. Pour Bakhtine, il s'agit du « mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux »²¹. Dans sa théorie Bakhtine explique que le roman est une « encyclopédie non des langages, mais des genres » qu'il présente sur le fond dialogique des langages correspondants du plurilinguisme. Il s'attarde sur la fonction des genres intercalaires dont le but est avant tout d'introduire la diversité et la multiplicité des langages de l'époque dans le roman. Selon le chercheur russe :

Les genres non littéraires (par exemple ceux de la vie courante) sont introduits non pour être « ennoblis », pour devenir « littéraires », mais précisément parce qu'ils sont « a-littéraires », parce qu'il était possible d'introduire dans le roman un langage non littéraire (voire un dialecte). La multiplicité des langages de l'époque devait être représentée dans le roman.

[...] le roman doit être le reflet intégral et multiforme de son époque. [...] dans le roman, doivent être représentés toutes les voix socio-idéologiques de l'époque, autrement dit, tous les langages tant soit peu importants de leur temps : le roman doit être le microcosme du plurilinguisme²².

À la lumière de la théorie de Bakhtine, la caractéristique des structures hybrides dans le roman à la première personne nous autorise à constater que ce type de roman réunissant des genres nombreux, ce roman « multigenres » ne se déploie pas en styles divers, mais il reste, en revanche, « monostyle ».

Si le « métissage » générique se manifeste déjà avant la période mentionnée ci-dessus, il ne commence ni ne s'arrête pas là. Si on prend en considération le roman réaliste ou naturaliste, la mutation des frontières génériques au XIX^e siècle autorise à situer le roman au carrefour de phénomènes d'intergénéricité et de critique de la notion de genre, en tenant compte du fait que les romanciers de l'époque sont « rarement des romanciers purs, et

²¹ Ibidem. La théorie de l'hybridité dans un roman que Bakhtine formule s'appuie sur l'image du langage comme hybride intentionnel qui est avant tout un hybride conscient (à la différence de l'hybride historio-organique et linguistiquement obscur). Bakhtine explique que « dans un hybride intentionnel il ne s'agit pas seulement (et pas tellement) du mélange des formes et des indices de deux styles et de deux langages, mais avant tout du choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde. C'est pourquoi un hybride littéraire intentionnel n'est pas un hybride *sémantique* abstrait et logique (comme en rhétorique), mais *concret et social* ». Ibidem, p. 177.

²² Ibidem, p. 223.

se font aussi en particulier critiques »²³. Le mépris de la critique dont le roman fut longtemps la cible contribua à un prétendu refus de conventions romanesques propres à ce que représentait le moyen d'expression à la troisième personne.

L'hybridité de forme dans le roman des Lumières (Marivaux, Diderot, Madame d'Épinay)

À l'époque des Lumières, le récit à la première personne est fondamental²⁴ et il continue à fournir un point de vue privilégié sur les enjeux du genre romanesque. Les romanciers cherchent à exploiter l'emploi de la première personne dans leurs textes au tournant du XVIII^e siècle, en chargeant les protagonistes de leurs textes d'un sens de l'observation perspicace. Leurs correspondances, correspondances-journaux, mémoires-journaux ou lettres insérées dans les mémoires et vice-versa, encadrés d'un commentaire personnel qui peut prendre des formes très diverses, prouvent que la littérature par la forme heuristique du travail sur la représentation et la forme permet l'inscription subjective et esthétique de l'histoire. Le roman à la première personne semble particulièrement enclin à toute interrogation transgénérique. Si la première personne dans un roman permet à René Démonis de décrire « l'écriture des représentations apparemment interdites et barrées », tout en opérant « des glissements et des mutations qui de fait modifient la structure reconnue des genres »²⁵, de par son emploi, le caractère hybride s'accroît visiblement dans le genre romanesque en question du XVIII^e et notamment du début du XIX^e siècle.

L'expérimentation au sein du genre romanesque se manifeste donc avant 1789 et elle s'accroît à partir de la décennie révolutionnaire. Selon Regina Bochenek-Franczakowa, « le roman de la Révolution ne diffère de celui des années 1780 que par le renforcement des traits de l'esthétique de l'inachèvement et de l'esquisse »²⁶. En étudiant le roman à la première personne de 1789 à 1820, il est donc important d'embrasser une période plus large

²³ J.-L. DIAZ, « *Conquêtes du roman (1800–1850)* »..., p. 4.

²⁴ Nous nous appuyons sur la comparaison des recensements présentés dans les sources bibliographiques prises en considération.

²⁵ R. DÉMORIS, *Le roman à la première personne du Classicisme aux Lumières*, Paris, A. Colin 1975, p. 6.

²⁶ R. BOCHENEK-FRANCAKOWA, *Raconter la Révolution...*, p. 7.

car les phénomènes qui s'y produisent ne sont pas nouveaux. Il s'agit d'une part de l'expérimentation des formes romanesques et, d'autre part, de « l'essoufflement », c'est-à-dire du travail de déconstruction des techniques romanesques dans une sorte d'« explosion festive ou frénétique » – phénomène qui va s'approfondir pendant la Révolution²⁷.

La Vie de Marianne de Marivaux

La littérature française de la première moitié du XVIII^e siècle reste indubitablement marquée par la publication du roman de Marivaux qui s'échelonne de 1728 à 1742 et qui a inspiré entre autres Richardson et Fielding. Il s'agit du modèle de roman à la première personne à caractère hybride qui implique, d'un côté, l'appartenance générique du texte et, de l'autre, sa complexité narratologique. L'une des plus récentes études consacrées à *La Vie de Marianne*, définit en effet l'œuvre de Marivaux comme « roman sablonneux et kaléidoscopique », « un roman double » et « un roman rococo »²⁸.

Dans son illustre analyse du roman de Marivaux, Béatrice Didier pose d'emblée la question concernant son appartenance générique :

Roman par lettres, mémoires ? Il semble que Marivaux n'ait pas voulu véritablement choisir entre les deux solutions romanesques les plus fréquentes au XVIII^e siècle, avec une prédominance des « Mémoires » dans la première moitié du XVIII^e siècle et du roman par lettres, dans la seconde. Dans les deux cas, il s'agit de romans à la première personne, et les deux formules sont d'autant plus proches que Marivaux s'est privé des effets de polyphonie que permet le roman épistolaire : toutes les lettres émanent de Marianne et nous n'avons pas les réponses de sa correspondante ; nous ne connaissons ses réactions que par ce qu'en dit Marianne²⁹.

Les études qui portent sur l'évolution du roman français au XVIII^e siècle, notamment celles qui traitent du roman-mémoires et du roman épistolaire, soulignent en effet la division de l'époque

²⁷ Ibidem.

²⁸ Voir *Nouvelles lectures de 'La Vie de Marianne'*. Une « dangereuse petite fille », sous la direction de F. MAGNOT-OGILVY, Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres 9, série « Le dix-huitième siècle » dirigée par J. BERCHTOLD et C. SETH, 2014.

²⁹ B. DIDIER, *La Voix de Marianne : essai sur Marivaux*, Paris, Librairie José Corti 1987, p. 15.

littéraire en fonction de la domination de ces deux formes romanesques. Ainsi la première moitié du siècle des Lumières est dominée par le roman-mémoires et on observe alors le développement du roman épistolaire à une voix, tandis que la deuxième moitié correspond au succès du roman épistolaire à voix multiples³⁰. L'apparition du roman-journal, le retour du roman épistolaire monophonique vers la fin du XVIII^e siècle et du roman-mémoires après la Révolution offrent aux auteurs des champs nouveaux de recherche sur la forme de roman. Ce phénomène conduit à une confusion entre différents types de romans en contribuant au caractère hybride du roman à la première personne au tournant des Lumières. L'amorce de cette « mutation » se manifeste déjà au cours du XVIII^e siècle, comme l'illustre, par exemple, *La Vie de Marianne* de Marivaux. Marianne, en répondant à la demande de son amie, décide d'écrire ses mémoires sans prétendre à satisfaire quelque ambition littéraire ni même à intéresser le public à sa personne. Avec le regard rétrospectif qui est celui d'une femme sage et mûre, elle lui adresse donc une série de longues lettres. Selon Béatrice Didier, dans le roman de Marivaux :

La confusion entre roman par lettres et roman-mémoires est encore accentuée par la coïncidence qui s'établit entre les « parties » et les lettres : chaque lettre, tenant exactement l'espace d'une partie, atteint ainsi une ampleur inhabituelle, et le lecteur perd bien souvent le sentiment qu'il lit un roman par lettres. Il ne s'en souvient guère qu'au début et à la fin des parties quoique Marivaux ait supprimé les formules épistolaires, mais parce que là, comme rarement au cours du récit, la destinataire redevient présente³¹.

Une confusion semblable a lieu dans le roman de Denis Diderot, *La Religieuse*, qui se présente en effet comme une longue lettre adressée au marquis de Croismare – le destinataire des mémoires auquel Suzanne Simonin s'adresse en revanche à la troisième personne³².

³⁰ Voir, par exemple, L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF 1998 ; J. ROUSSET, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti 1962.

³¹ B. DIDIER, *La Voix de Marianne...*, p. 15.

³² Voir la page 36 de la présente étude.

La Religieuse de Diderot

Dans la perspective de l'interrogation transgénérique, l'exemple de Diderot paraît le plus adéquat, d'autant plus que l'expérimentation avec la forme dans le récit devient pour l'auteur de *La Religieuse* un véritable jeu qui caractérise d'autres textes. Il s'agit notamment de *Jacques le Fataliste*, publié à la même époque que le roman de Diderot, dont la forme, sans répondre évidemment aux critères de cette analyse, a tout de même laissé perplexe plus d'un lecteur. De plus, dans une étude qui porte sur la période en question, l'exemple de Diderot est plus que symbolique. Il est incontournable, car l'écrivain affirmait déjà en 1758, dans le *Discours sur la poésie dramatique*, « la nécessité d'une Révolution pour revigorer les lettres » et comme le soulignent Katherine Astbury et Catriona Seth, il (Diderot) avait raison de « croire que des secousses révolutionnaires donnaient de nouvelles forces à la littérature et que celle du tournant des Lumières devrait être emblématique de cette aurore désirée »³³.

Diderot constitue donc un choix important dans le corpus de notre étude, d'autant plus que le caractère hybride de *La Religieuse* fut déjà souligné, de façon plus ou moins explicite, par quelques éminents chercheurs, pour ne citer que Georges May et Henri Coulet. Pour celui-ci : « *La Religieuse* est donc tantôt un roman en forme de mémoires, quand le point de vue est celui de la rétrospection, tantôt un roman épistolaire ou un journal intime, quand le point de vue est celui de l'instantané. Il en résulte une impression générale de flou et d'invraisemblance [...] »³⁴, tandis que pour Georges May il s'agit d'un : « Journal intime subrepticement greffé sur des mémoires »³⁵. Le caractère hybride de l'œuvre diderotienne suscite l'intérêt d'autres chercheurs, comme Robert Ellrich ou Émile Lizé, et sa genèse autorise cette thèse. Il ne s'agit pas uniquement de la fameuse mystification dont elle est le fruit, mais ce qui importe, c'est la conception, voire une « expérimentation narratologique » suivant laquelle Diderot rédigea son texte. Comme le remarque Émile Lizé, « à ses débuts, l'œuvre fut conçue comme une lettre. Loin d'être différente des lettres de la *préface-annexe*, elle devait, semble-t-il, s'insérer dans le reste de

³³ K. ASTBURY et C. SETH, « Présentation », in : *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*, contributions réunies par K. ASTBURY et C. SETH, Paris, Classiques Garnier 2012, p. 7.

³⁴ H. COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Besançon, A. Colin 1967, p. 503.

³⁵ G. MAY, *Diderot et 'La Religieuse'*, Paris, PUF 1954, p. 215.

la correspondance »³⁶. Cependant « lettres » et « mémoires » sont les termes qui apparaissent en alternance à la fois dans le roman de Diderot ainsi que dans la critique.

En revanche, Luc Ruiz pose la thèse que si le roman de Diderot n'est pas un roman expérimental au sens où l'entend Zola, il « a quelque chose à voir avec l'expérience et l'expérimentation »³⁷. Or, dans le contexte de nos recherches, il est légitime de parler à propos du roman diderotien d'une « expérimentation narratologique » cherchant à brouiller les pistes en faisant mine de confondre plusieurs formes différentes. Cette expérimentation narratologique, propre à la plupart des romans rédigés à la première personne au tournant des Lumières, dépend évidemment d'une évolution du genre en question conditionnée d'une part, par les conventions romanesques qui changent et, d'autre part, par de violents revirements sociaux, politiques et culturels concernant la France et d'autres pays européens de l'époque³⁸.

Les résultats de cette évolution se manifestent notamment dans l'expansion du roman ou bien dans sa tendance à s'emparer de formes diverses de discours et de la parole. Le phénomène de l'effacement des frontières génériques dans la prose narrative, c'est-à-dire le caractère hybride du roman en est une illustration. Cependant, l'évolution du genre romanesque s'exprime également à travers le rapport des auteurs à l'illusion d'authenticité – une des questions majeures soulevées par Georges May dans son ouvrage précité – ou à la « fiction du non-fictif », pour reprendre la terminologie de Jean Rousset³⁹, remontant à la poétique classique de la vraisemblance adoptée, à sa manière, par le roman du XVIII^e siècle. Suivant la thèse de cette étude, l'épanouissement des phénomènes indiqués ci-dessus concerne bel et bien le tournant des

³⁶ É. LIZÉ, « *La Religieuse*, un roman épistolaire ? », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, edited by T. BESTERMAN, Vol. XCVIII, Oxford 1972, p. 151.

³⁷ L. RUIZ, « Diderot : le roman comme expérience », *Littérature* 2013, n° 171, [revue trimestrielle, Paris, Larousse], p. 13.

³⁸ Voir O. RICHARD-PAUCHET, « Contribution du cercle d'Épinay (Rousseau, Diderot, M^{me} D'Épinay) au renouveau du genre romanesque : métamorphoses et variations du roman épistolaire », in : *Métamorphoses du roman français, Avatars d'un genre dévorateur*, études réunies et présentées par J.M. LOSADA GOYA, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », n° 40, 2010, p. 125–138.

Patel Matyaszewski explique que le caractère particulier de la narration dans *La Religieuse* permet à l'héroïne de décrire son expérience sans commentaire ou sans critique, comme s'il s'agissait d'une description objective de la réalité. La prétendue naïveté de Suzanne Simonin qui ne semble pas comprendre le sens de certains événements, gestes ou propos doit se porter garant de sa sincérité (P. MATYASZEWSKI, „*Zakonnica* Diderota. Studium choroby”, in : *Zgubić się i odnaleźć. Choroby ciała i umysłu. Ikoniczność*, red. M. SURMA-GAWŁOWSKA, Łask, Oficyna Wydawnicza LEKSEM 2007, p. 230).

³⁹ J. ROUSSET, *Forme et signification...*

Lumières. Mais l'histoire littéraire en France et en Europe prouve à travers quelques exemples notables, comme celui qui a déjà été cité – *La Religieuse*, ou bien un autre qui le précède – *La Vie de Marianne*, sans oublier les œuvres de Richardson, Goethe, Foscolo ou Rautenstrauchowa, que les limites temporelles que nous nous proposons dans l'analyse de l'hybridité du roman à la première personne sont loin d'être rigides et qu'elles constituent l'un des choix arbitraires.

Histoire de Madame de Montbrillant de Madame d'Épinay

L'histoire de la rédaction, de la publication ainsi que le statut générique du roman de Madame d'Épinay laissent perplexe. Sa genèse remonte aux années 1750 où, suite à la lecture des premiers manuscrits de la *Nouvelle Héloïse*, l'« amie des philosophes » vient de commencer la rédaction de son roman épistolaire qui deviendra l'*Histoire de M^{me} de Montbrillant*. Son projet est motivé à l'origine par le besoin de se justifier à ses propres yeux et à ceux de Grimm (l'amant de Madame d'Épinay part aux armées dans le Palatinat, ce qui incite la romancière à lui envoyer, avec ses lettres, le roman feuilleton de sa propre vie)⁴⁰, et il servira par la suite de réponse aux *Confessions* de Rousseau, dans la brouille de ce dernier avec Diderot, Grimm et Madame d'Épinay, pour être lu finalement à travers le prisme de la critique rousseauiste⁴¹.

Il s'agit d'un « roman-reportage »⁴², d'après Colette Cazenobe, dans lequel Madame d'Épinay choisit comme personnages certains membres de sa famille et amis (Rousseau, Duclos, Francueil, Croismare, Mademoiselle d'Ette, etc.), mais « cette biographie étant d'abord un roman, on y trouve des comparses qui ne représentent personne, que l'auteur a éprouvé le besoin de juxtaposer

⁴⁰ Elisabeth Badinter explique que la première version du roman devait s'intituler : *Histoire de Madame de Rambure*. Le roman « aurait raconté la vie d'une épouse d'un premier président du parlement d'Aix, mère de famille bourgeoise ayant trois filles à marier. Mais l'apprentie romancière [Mme d'Épinay] ne donne pas suite à ce projet, pour la bonne raison qu'elle manque cruellement d'imagination. Faire un plan, inventer une intrigue et créer des personnages sont choses au-dessus de ses forces » (*Les Contre-Confessions. Histoire de Madame de Montbrillant*, par Madame d'Épinay, préface E. BADINTER, notes de G. ROTH, revues par E. BADINTER, Paris, Mercure de France 1989, p. X).

⁴¹ L. VANOFLEN, « Épinay, Louise d'Esclavelles (1726–1783) », notion dans le *Dictionnaire des Femmes des Lumières*, sous la direction d'H. KRIEF et de V. ANDRÉ, Paris, Honoré Champion Éditeur 2015, p. 422–426.

⁴² C. CAZENOBE, *Au malheur des dames. Le roman féminin au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2006, p. 204.

aux familiers de son héroïne pour y tenir un rôle nécessaire »⁴³, comme, par exemple, Monsieur de Montreuil.

Madame d'Épinay dresse le bilan de sa vie dans l'*Histoire de Madame de Montbrillant*. Elle consacre beaucoup de place à l'éducation à travers celle qu'a subie le personnage éponyme. Selon Isabelle Brouard-Arends, « ce texte, qui aujourd'hui, serait défini comme une autofiction tant le caractère autobiographique l'emporte sur l'imaginaire, met à vif les paradoxes entre l'accomplissement de la vertu et les exigences de la vie mondaine »⁴⁴. La complexité du texte se traduit par ses ambiguïtés génériques : roman, mémoires, fiction, témoignage. Cependant dans le contexte de la présente étude, son originalité consiste en une confrontation des formes diverses : lettres, fragments de journal intime, documents officiels ou parties narrées assumées par le tuteur de Madame de Montbrillant. Le passage de la forme épistolaire à la forme diariste que choisit l'héroïne éponyme montre que ces deux formes restent susceptibles d'exprimer en alternance les vacillations de l'existence humaine et un « je » mobile. La romancière se décide à introduire dans son œuvre la forme diariste pour garder une cohésion du texte qu'assure le personnage éponyme ; or, Madame de Montbrillant devient à la fois le locuteur, le sujet de perception et l'objet du discours. On peut voir dans ce procédé élaboré au sein du roman par lettres un gage supplémentaire de sincérité ainsi qu'un moyen de renouveler le genre épistolaire.

Vers une impasse de roman au tournant des Lumières

Au cours du XVIII^e siècle, le genre romanesque qui, grâce à la représentation des mœurs du temps ne cesse de se développer d'une façon relativement libre, manque de dignité aux yeux de beaucoup de contemporains⁴⁵. À défaut d'une définition unanime, les auteurs répugnent même à qualifier leurs œuvres du terme

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ I. BROUARD-ARENDS, « Trajectoires de femmes, éthique et projet auctorial, M^{me} de Lambert, M^{me} d'Épinay, M^{me} de Genlis », *Dix-huitième siècle* 2004, n° 36 : *Femmes des Lumières*, sous la direction de S. MENANT [Paris, PUF], p. 192.

⁴⁵ Pendant le XVIII^e siècle, il existe des tentatives d'élever le roman à la place qui lui convient dans la hiérarchie des genres, comme celle de Lenglet-Dufresnoy qui a pris la défense du roman dans *De l'usage des romans* (1734), publié sous le pseudonyme de Gordon de Percel. Cependant, un an plus tard, en 1735, Lenglet-Dufresnoy contredit sa défense en publiant sous son vrai nom *L'Histoire justifiée*

de roman, considéré comme inférieur aux grands genres codifiés. Le lieu commun du discours péritextuel de la plupart des romans du XVIII^e siècle en est la preuve illustre, car les auteurs refusent d'habitude d'y reconnaître leurs écrits pour romans. Ce procédé correspond aux conventions romanesques du siècle des Lumières en devenant un véritable jeu littéraire s'établissant entre l'auteur et son lecteur que Jean Rousset définit comme la « fiction du non-fictif ». Les échos de cette convention romanesque se font entendre encore au siècle suivant, et certains auteurs du tournant des Lumières, comme Senancour qui affirme dans la préface d'*Oberman* que « ces lettres ne sont pas un roman », s'adonnent à ce jeu.

Cependant la nouveauté de la fiction romanesque au tournant des Lumières, notamment de celle qui concerne la décennie révolutionnaire, réside dans la « radicalisation des effets ». Cette dernière relève en particulier du choix des formes narratives ainsi que de la représentation possible de l'événement historique⁴⁶.

La question du vraisemblable et de la vérité historique

Le roman qui devient au XIX^e siècle le genre littéraire majeur est le résultat du progrès vers le vraisemblable (un vraisemblable nouveau, c'est-à-dire délivré des règles traditionnelles de l'art classique) et vers la vérité, qui s'est réalisé dès la fin du XVII^e siècle. Il s'agit dans le roman du XVIII^e siècle de la représentation vraisemblable de la vie réelle et des enseignements moraux qui accompagnent cette peinture. Le roman se propose donc de montrer le vrai et d'enseigner le bien en se rattachant de plus en plus à un temps, à un lieu et à une société et en se rapprochant inéluctablement de l'Histoire. En même temps le roman présente la peinture de l'homme et de ses passions du cœur humain. L'influence de Rousseau et de Goethe invite les auteurs à confier dans le roman les affections de l'âme dont l'analyse est pénétrée par le goût d'une confession dérobée. René, Oberman, Adolphe sont les personnages éponymes des romans où un *moi* douloureux est souvent le double de l'auteur. La littérature vise donc à l'expression de soi et la forme du journal qui s'exprime en outre dans le roman personnel connaît son heure de gloire dans les lettres. Rédigé par fragments souvent sur une longue durée, le roman personnel

contre les romans (voir : LENGLET-DUFRESNOY, *Écrits inédits sur le roman*, édités par J. HERMAN et J. CORMIER, Oxford, Voltaire Foundation 2014).

⁴⁶ Voir R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, « Fin de siècle, fin de roman », *Wiek Oświeceniowy* 2015, nr 31: *Bernardin de Saint-Pierre i jego koniec wieku*, *Miscellanea*, p. 54.

sous forme de journal relève en effet de « l'analyse perpétuelle », comme par exemple dans *Adolphe*, *Oberman* ou *Adèle*, où les héros-narrateurs sont guidés par un « baromètre spirituel »⁴⁷ qu'est l'écriture.

Or au tournant des Lumières, c'est-à-dire pendant les trois décennies qui nous intéressent, la question de la vraisemblance et de la vérité est révisée en raison de la substitution des conventions au réalisme, et les romans de cette période, par exemple *Oberman* ou *Adolphe* échappent aux conventions en cours. La réalité de la vie envahit le genre romanesque et la catégorie esthétique du vraisemblable est mise en question.

À la lumière des précisions données ci-dessus, il est légitime de se poser la question de savoir si le roman à l'époque du tournant du XVIII^e siècle a été confronté à une impasse dans son évolution ou bien s'il était en état de crise. Il ne s'agit point du critère quantitatif, car l'abondance de la production romanesque entre 1789 et 1820 reste importante, à l'exception des années de la Terreur⁴⁸. En revanche, il nous semble nécessaire de commencer par le rapport des romanciers de la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècles à la poétique classique du vraisemblable, conditionnée toujours par les circonstances socio-esthétiques de son temps, et ensuite de nous pencher sur l'insatiabilité formelle des tendances romanesques à la fin du XVIII^e siècle.

L'un des problèmes du roman au tournant des Lumières est le fait qu'il se situe entre l'ancien et le nouveau régime à la fois historique et romanesque. Michel Delon propose dans ce contexte d'employer les termes de « dérégulation » et de « normalisation ». Delon explique que le procédé de la dérégulation employé par rapport à la production romanesque de l'année charnière 1800, est conditionné par la Révolution et s'exprime notamment par la redéfinition de la règle de la vraisemblance ; tandis que celui de la normalisation permet au romancier de maîtriser sa narration sub-

⁴⁷ La métaphore du « baromètre spirituel » est une dérivée du « baromètre de l'âme » empruntée à Rousseau et elle renvoie à un discours intime soumis aux mouvements de la sensibilité. Elle tient à qualifier l'entreprise du journal intime. L'auteur des *Réveries du promeneur solitaire* écrit dans la « Première promenade » : « J'appliquerai le baromètre à mon âme, et ces opérations bien dirigées et longtemps répétées me pourraient fournir des résultats aussi sûrs que [ceux des physiciens]. Mais je n'étends pas jusque-là mon entreprise ».

⁴⁸ Selon Henri Lafon, « 1794 est, de tout le 18^e siècle, l'année où il a paru le moins de romans français ». Ce peu de romans est « ce qui a résisté à des forces d'érosion (et de stimulation) inédites et violentes » (H. LAFON, « Basses Eaux. Note sur le roman de l'an II », *Europe* 1988, 66^e année – N^o 715–176/Novembre–Décembre, p. 20).

jective par l'introduction dans le texte des chapitres numérotés et comportant parfois des titres⁴⁹.

Il s'agit en effet de l'époque où on observe un certain « effondrement de références » ainsi qu'un « épuisement des évidences traditionnelles » survenus avec la Révolution et au cours des années qui la suivent. La force des événements est telle, en 1789, qu'elle contraint l'imagination à pactiser avec l'histoire⁵⁰. En fait, c'est une période de « crise des valeurs » et de « bouleversement social » où les frontières entre le possible et l'impossible (entre ce qui est censé être vrai et ce qui est le fruit d'une imagination sans bornes), ou encore entre « le croyable et l'incroyable, l'historique et le romanesque » s'effacent. Fameuse est devenue la préface du roman de Sénac de Meilhan où l'auteur déclare que le quotidien révolutionnaire dépasse tout le romanesque possible, car la Révolution a rendu invraisemblable ce qui était vrai. Michel Delon, dans l'une des dernières rééditions de *L'Émigré*, étudie l'inversion de la hiérarchie entre vérité et fiction et constate que « le bouleversement révolutionnaire ruine non seulement la durée dynastique, la continuité sociale, mais aussi la foi en une langue pérenne, en une poétique fixe. La fiction semble envahir la réalité, emporter l'histoire, et c'est le roman qui peut désormais le mieux rendre la perte des références »⁵¹. En se référant à un autre roman qui est celui de Madame Gacon-Dufour, *Les Dangers de la prévention* (l'an XIV-1806), Delon démontre que « le vraisemblable est balayé par la Révolution comme les bienséances et tous les usages sociaux. L'extraordinaire s'est installé ici et maintenant. Il est imposé comme la réalité vécue »⁵².

Une autre question concernant le statut du texte romanesque est celle de la frontière entre document et œuvre imaginaire. Le roman de l'époque accorde toujours une place importante à la véracité du document, c'est-à-dire à la topique du manuscrit trouvé ou du recueil de correspondances. Cette topique contribue à l'illusion d'authenticité tellement recherchée par les auteurs du siècle précédent, marqués eux-mêmes par la poétique classique. Cette dernière obligeait en effet les auteurs d'établir le vrai et de

⁴⁹ M. DELON, « Le roman en 1800, entre dérégulation et normalisation », in : *Recherche dix-huitiémiste en France et en Pologne. Bilan et perspectives*, textes réunis par I. ZATORSKA, Varsovie, ZGUW 2012, p. 19–39 (voir aussi la même étude in : *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*, contributions réunies par K. ASTBURY et C. SETH, Paris, Classiques Garnier 2012, p. 257–274).

⁵⁰ M. DELON, « Préface », in : S. GENAND (éd.), *Romans de l'émigration (1797–1803)*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2008, p. 12.

⁵¹ M. DELON, « Préface », in : SÉNAC DE MEILHAN (Gabriel), *L'Émigré* [1797], rééd. M. DELON, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 2004, p. 12.

⁵² M. DELON, « Le roman en 1800 »..., p. 22.

développer le vraisemblable considéré comme « une vérité passée au filtre des bienséances, normalisée par les règles »⁵³.

Or c'est la société et les attentes des lecteurs mais aussi la vie politique qui créent l'image du vraisemblable et de la crédibilité de la fiction. Le roman se met donc à l'écoute de ses lecteurs et son rapport aux événements historiques et politiques évolue au travers la décennie révolutionnaire. Le moment critique qui marque le changement de position des auteurs est indubitablement la Terreur des Jacobins. Certains auteurs, comme Madame de Staël, étaient d'abord favorables à la Révolution et aux idéaux de 1789, mais ils sont devenus par la suite hostiles aux excès des gouvernants. Avant 1794, le roman semblait donc plus engagé dans la réalité géopolitique de l'époque, tandis qu'après, il a mis en question le passé le plus proche où l'incroyable et l'invraisemblable frappaient les esprits. Selon Michel Delon, dans le roman des Lumières déjà, « la critique des mœurs conduit à des situations où le vrai et le vraisemblable se brouillent, avant qu'une situation révolutionnaire ne bouleverse complètement la partition »⁵⁴.

La Révolution offre au public un spectacle qui bouleverse non seulement ses habitudes, mais aussi ses croyances : l'exécution du roi et de la reine ou l'ébranlement de l'Église qui engendre une déchristianisation progressive change le rapport des lecteurs au vrai et au crédible et les histoires romanesques transgressent les frontières du croyable. L'incroyable histoire de Suzanne présentée dans le roman de Diderot *La Religieuse*, publié à titre posthume en volume en l'an V, est acceptée par les lecteurs de l'époque. Des excès inouïs présentés dans le roman noir (*Pauliska ou la perversité moderne*) ou le roman érotique sont la preuve de l'expérimentation que subit le genre romanesque après 1789. Ayant vécu la Révolution les lecteurs préfèrent la vérité au vraisemblable, car une vérité extraordinaire est désormais vraisemblable. Ce choix idéologique devient également le sujet du discours préfacier où les auteurs délibèrent sur le genre romanesque.

La multiplication de formes au sein du genre romanesque

Un autre champ d'expérimentation dans le roman à la première personne au tournant des Lumières concerne la forme. Le caractère subjectif de la narration à la première personne s'ex-

⁵³ Ibidem, p. 23.

⁵⁴ Ibidem, p. 24.

primant souvent à travers la forme mémorielle, épistolaire ou diariste s'écrase en fragments discursifs adressés à un destinataire sans consistance réelle, comme c'est le cas d'*Oberman* ou comporte des fragments, comme dans *Delphine*⁵⁵. Lucia Omacini explique que le roman épistolaire de Senancour est « unique par ses dérogations aux règles du genre » et qu'en se plaçant à l'apogée du processus de transformation du roman épistolaire, « il en incarne l'état de crise, tout en donnant un sens précis aux tensions thématiques et formelles que la production contemporaine, à mi-chemin entre tradition et innovation, manifeste de manière discontinue et confuse »⁵⁶. Fabienne Bercegol parle également de la « crise » en indiquant ses sources, à propos d'*Oberman* elle précise que l'œuvre « importe à la fois à l'histoire et à la théorie du roman, parce qu'il donne à voir de façon exemplaire la crise ouverte dans le genre par la révolution et qu'il constitue par là même une sorte de laboratoire qui permet de tester ses limites et de mettre au jour les conventions qui doivent être tenues comme constitutives »⁵⁷.

L'écriture fragmentée dans le roman à l'époque demande à être « mise en ordre », c'est pourquoi les romanciers introduisent des chapitres, munis souvent de titres (par exemple, dans le roman de Gorjy, *Victorine, par l'auteur de Blançay*, qui se compose de deux parties, dont chacune comporte des chapitres : la première – vingt-neuf, et la seconde – vingt-et-un, tous les chapitres comportent un titre) ou bien des lettres qui sont numérotées (par exemple dans un autre roman du même auteur, *Saint-Alme. Par l'auteur de Blançay* ou bien dans le roman *Adelphine de Rostanges, ou la mère qui ne fut point épouse, Histoire véritable, rédigée par le C^{EN}. Desforges*).

Le roman-mémoires et le roman épistolaire, formes canoniques dans la littérature française du XVIII^e siècle, sont également reprises à son tournant, mais la narration à la première personne s'incline vers le récit personnel des individus dont le destin reste marqué par les événements historiques et politiques. Les romans de Madame de Staël, de Senancour ou de Constant affirment résolument l'originalité profonde de l'individu ainsi que les paradoxes du siècle qui s'ouvre. Omniprésents dans le récit à la pre-

⁵⁵ La cinquième partie du roman de Madame de Staël comporte en effet sept « Fragments de quelques feuilles écrites par Delphine, pendant son voyage ».

⁵⁶ L. OMACINI, *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2003, p. 11.

⁵⁷ F. BERCEGOL, « *Oberman* de Senancour, ou 'l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite' », in : *Oberman ou le sublime négatif*, textes édités par F. BERCEGOL et B. DIDIER, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure 2006, p. 2.

mière personne, le moi se cherche toujours et se déchire, en proie à ses doutes et ses désirs contraires (*Adèle de Nodier*).

La crise du roman à la première personne s'exprime enfin par son insatiabilité, voire sa « boulimie »⁵⁸. Ce phénomène se manifeste par l'expansion du roman vers différentes formes et discours, ce qui traduit l'hybridité du genre romanesque où les frontières entre différentes formes discursives s'effacent. De plus, le roman de l'époque absorbe des formes dramatiques et poétiques ainsi que des formes de discours, tels que les pamphlets, décrets, agenda, etc.⁵⁹ Nombreux sont les exemples dans les textes étudiés : Fiévée, dans *La Dot de Suzette* présente des scènes de dialogue et des échanges épistolaires, *Pauliska* de Révéroni Saint-Cyr contient une romance, *Le Cimetière de la Madelaine* de Regnault-Warin contient des fragments d'un « Agenda », d'un « Mémorial » et d'autres « pièces justificatives ».

Dans ces circonstances d'insatiabilité romanesque, les frontières entre les genres s'évanouissent à tel point qu'il est difficile parfois de classer le texte littéraire, tout comme il est aussi difficile de reconnaître la part du vrai et celle de la fiction. Regina Bochenek-Franczakowa explique que « le brassage de genres, registres, de modalités narratives peut devenir déconcertant, au point de brouiller les critères de classement des textes, voire leur message. Ce sont surtout les formes frontalières, à la limite du fictif, qui créent ces espèces de "dérapages" génériques déroutants »⁶⁰. Le phénomène d'expansion du roman se manifeste déjà avant 1789, mais pendant la Révolution « l'écriture romanesque semble s'être égarée dans le labyrinthe des formes et de discours nouveaux qui se sont offerts ou imposés »⁶¹. Dans l'histoire de l'évolution du genre romanesque des années révolutionnaires, cette « surabondance » ou « surexcitation de la production »⁶² littéraire entraîne le phénomène d'hybridité du roman français rédigé à la première personne qui semble en être une conséquence inévitable, voire naturelle.

L'hybridité de la forme romanesque en question se manifeste également dans la fragmentation du récit qui se présente désormais comme une série de scènes, de situations ou tableaux.

⁵⁸ Cité par Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA („Francuska powieść końca XVIII wieku wobec rewolucji. Rozważania w rocznicę 18 brumaire'a", in : *Prace Komisji Neofilologicznej*, t. 2, Polska Akademia Umiejętności 2001, p. 86) après Henri LAFON (*Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670–1820. De Madame de Ville-dieu à Nodier*, Paris 1997, p. 143).

⁵⁹ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, „Francuska powieść końca XVIII wieku wobec rewolucji”...

⁶⁰ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution...*, p. 6.

⁶¹ Ibidem, p. 5.

⁶² Termes empruntés à B. DIDIER, *Écrire la Révolution*, Paris, PUF 1989, p. 10.

Dans le roman de Benjamin Constant, *Adolphe*, qui marque le premier romantisme, le brassage de genres reste très subtil. Le livre se présente comme « un cahier contenant l'anecdote ou l'histoire qu'on va lire »⁶³, ce qui autorise son rapprochement avec le journal intime. Cependant, malgré l'emploi de la première personne et quelques importantes similitudes entre la vie de l'auteur et l'histoire présentée que la critique littéraire a déjà reconnues, le journal intime dont la place est incontestable dans l'œuvre de Benjamin Constant n'est pas le mobile du geste créateur de ce livre. Or, c'est bien la lettre qui en est la condition de possibilité, ce qui se manifeste aussi bien dans le corps du texte, que dans les paratextes.

Les relations d'Adolphe avec les autres personnages se manifestent à travers les lettres qu'ils échangent. Le roman contient quatre lettres incluses qui sont adressées à Adolphe (deux par son père, une par le baron de T*** et la dernière par Ellénore) et qui pourtant ne sont pas données *in extenso*. Le romancier choisit habilement les extraits qu'Adolphe nous livre et il les intègre parfaitement à la trame du récit. Cependant de nombreuses lettres et quelques billets sont mentionnés sans être cités, leur nombre souligne l'importance du message écrit dans le roman⁶⁴.

La dernière lettre que le héros avait promis de brûler dévoile la pensée de l'amante malheureuse où elle avoue son amour, exprime son dévouement et son désespoir. La lettre d'Ellénore placée à la fin de l'histoire souligne l'importance du message écrit en dramatisant le contexte de l'échange. Elle laisse le lecteur perplexe car elle bouleverse la composition du roman en contribuant à son hybridation. La présentation la plus simple, au niveau de la forme, que l'on peut faire du roman de Constant, c'est-à-dire un « roman à la première personne », doit immédiatement s'avouer incomplète. La conclusion, pour ne prendre que cet exemple, change de forme et adopte celle de la lettre. De plus, s'il est vrai que cette lettre met en scène (comme il est de coutume) la première personne, un « je », cette personne n'est plus Adolphe, c'est Ellénore.

Adolphe, [...], pourquoi vous acharnez-vous sur moi ? Quel est mon crime ? De vous aimer, de ne pouvoir exister sans vous. Par quelle pitié bizarre n'osez-vous rompre un lien qui vous pèse, et déchirez-vous l'être malheureux près de qui votre pitié vous retient ? [...] Qu'exigez-vous ? Que je vous quitte ? Ne voyez-vous pas que je n'en ai pas la force ?

⁶³ B. CONSTANT, *Adolphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique » 1957, p. 34.

⁶⁴ Voir notre étude « Adolphe, un jeu épistolaire », in : E. KOCIUBIŃSKA (éd.), *Le jeu dans tous ses états. Études dix-neuviémistes*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition 2016.

[...] Faut-il donc que je meure, Adolphe ? Eh bien, vous serez content ; elle mourra, cette pauvre créature que vous avez protégée, mais que vous frappez à coups redoublés. Elle mourra, cette importune Ellénore que vous ne pouvez supporter autour de vous, que vous regardez comme un obstacle, pour qui vous ne trouvez pas sur la terre une place qui ne vous fatigue ; elle mourra : vous marcherez seul au milieu de cette foule à laquelle vous êtes impatient de vous mêler ! [...] ⁶⁵

Aussi bien la forme que le sujet qui constituaient la norme du roman sont donc mis en question dans ces toutes dernières pages. Et ceci, il faut le noter, sans aucun commentaire, sans aucune analyse de la part du narrateur. Ceci est un fait d'autant plus remarquable que le roman traite, dans son ensemble et de manière intense, du travail de l'interprétation, justifié par l'emploi de ce que Jean Rousset définit comme « le double registre »⁶⁶. Le récit d'Adolphe est présenté en effet par le biais d'un double point de vue, celui du narrateur et celui du personnage. Le narrateur adopte en permanence un certain recul à la situation qu'il raconte ce qui permet de procéder à un travail de l'interprétation, à l'introspection et à une auto-critique. Or ce travail est totalement absent à la fin du roman. Selon Paul Delbouille, « après ce qu'elle [Ellénore] dit, après la conclusion qu'elle tire de leur malheur à tous deux, il n'est évidemment plus possible qu'Adolphe reprenne la parole »⁶⁷. La distinction entre les parties du roman est, par ailleurs, loin d'être nette, même si le roman est construit de façon parfaitement symétrique.

La crise du roman s'exprime dans ce texte par le fait qu'il se livre à une lutte phénoménale avec lui-même. Non seulement les paratextes, qui ont pour but de donner une idée plus claire du roman, de cerner (même physiquement, venant avant et après le corps du texte) le livre, se contredisent, mais ils vont jusqu'à friser l'auto-destruction. En effet, lorsque le personnage de l'éditeur explique qu'il acceptera de publier le livre, il dit « haïr » (le mot n'est pas faible), « cette fatuité d'un esprit qui croit excuser ce qu'il explique », « cette vanité qui s'occupe d'elle-même en racontant le mal qu'elle a fait, qui a la prétention de se faire plaindre en se décrivant, et qui, planant indestructible au milieu des ruines, s'analyse au lieu de se repentir » et enfin « cette faiblesse qui s'en prend

⁶⁵ Ibidem, p. 117-118.

⁶⁶ J. ROUSSET, *Forme et signification...*, p. 50.

⁶⁷ Voir P. DELBOUILLE, *Genèse, structure et destin d'Adolphe*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », coll. « Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège » 1971, p. 191.

toujours aux autres de sa propre impuissance »⁶⁸. Mais c'est justement là une excellente description du livre dans son ensemble. Difficile, donc, d'être plus claire dans l'auto-attaque. Tout ceci semble illustrer une forme de panique à l'intérieur de la littérature elle-même : panique qui correspond à la prise de conscience – probablement partielle chez Constant – que l'auteur en écrivant a toujours l'impression d'un décalage entre l'énonciation du sens et le sens lui-même, comme si le langage produisait la nécessité d'un langage qui expliquerait ce dernier, *ad infinitum*.

Écrire un roman peut devenir un jeu, comme on a vu avec l'exemple de *La Religieuse* de Diderot. Cependant, les romanciers trouvent des appellations qui semblent discréditer le roman : « anecdote », pour Benjamin Constant, ou « rhapsodie »⁶⁹, pour Pigault-Lebrun (*L'enfant du Carnaval. Histoire remarquable, et surtout véritable, pour servir de supplément aux Rhapsodies du jour*). Roland Virolle explique que :

L'appellation de « rhapsodie » implique le refus du roman comme œuvre d'art structurée, homogène. Comme les anciens rhapsodes, l'auteur doit être avant tout conteur, voire bateleur ; il doit retrouver le mode du récit épique originel, faire surgir de façon élémentaire les sensations de plaisir et d'angoisse, mélanger les genres sans se soucier du caractère disparate que prendra l'œuvre. Pigault-Lebrun ne s'en prive pas ; c'est son plaisir⁷⁰.

La citation ci-dessus témoigne, d'une part du bouleversement esthétique du genre romanesque qui a lieu au tournant des Lumières et d'autre part, du désir d'un certain « retour aux sources » du genre qui semble avoir épuisé toutes ses ressources au cours de son évolution spontanée à l'époque des Lumières. De ce point de vue, il est légitime de constater que suite à l'accumulation de points de repères qui s'impose à la fin du XVIII^e siècle au roman, ce dernier s'approche en effet d'une impasse que seule l'influence de Walter Scott pourra débloquer.

⁶⁸ B. CONSTANT, *Adolphe...*, p. 121.

⁶⁹ Précisons que Diderot et Louvet se servaient également de la même dénomination à propos de leurs œuvres : *Jacques le Fataliste* pour le premier et *Les amours du chevalier de Faublas*, pour le second.

⁷⁰ R. VIROLLE, « Préface », in : PIGAULT-LEBRUN, *L'enfant du Carnaval. Histoire remarquable, et surtout véritable, pour servir de supplément aux Rhapsodies du jour*, Paris, Editions Desjonquères 1989, p. 9.

* * *

La question du genre dans le roman à la première personne, notamment à l'époque concernée, semble ambiguë. S'agit-il donc d'une autobiographie, d'un roman autobiographique, d'un roman épistolaire, d'un roman-mémoires ou d'un journal ? Pour mieux situer ces œuvres, il conviendrait certainement de poser la réflexion en termes de surdétermination du genre romanesque rédigé à la première personne, en montrant comment ces textes empruntent aussi bien aux récits de fiction, principalement au récit épique, qu'au genre autobiographique. Cependant dans notre analyse, il ne s'agit pas de déterminer la part de telle ou telle forme littéraire. Notre intention est de mettre en évidence les stratégies narratives et discursives adoptées par les auteurs au sein d'un même texte romanesque qui possède un caractère hybride.

Notre étude vient s'inscrire parmi les travaux consacrés à la fiction romanesque de la période que l'on peut diviser généralement en deux volets. D'un côté, il est légitime de parler du roman de la décennie révolutionnaire qui constitue un genre à part, de l'autre, les deux premières décennies du XIX^e siècle voient apparaître le roman personnel propre au Premier Romantisme.

CHAPITRE 3

Variations génériques ou les formules discursives dans le roman à la première personne

Le roman français rédigé à la première personne, que ce soit le roman-mémoires ou le roman par lettres, présente au tournant des Lumières une certaine mutation de formes explorant notamment les influences et les confluences de la lettre et du journal intime. Ce phénomène correspond d'une part, à un mélange de la lettre et du journal comme par exemple, dans l'*Histoire de Madame de Montbrillant* de Louise d'Épinay¹ – mélange « sans scrupule » et pourtant assez original au milieu du XVIII^e siècle et, d'autre part, à un rapprochement de la lettre et du journal intime qui s'opère déjà à la fin du XVIII^e siècle. Selon Brigitte Diaz, « la lettre, oubliant sa vocation mondaine et conversationnelle, mine la monodie du journal, et s'autobiographise pour ne plus vouloir être que « portrait de l'âme »; et [...], en retour, le journal devient peu à peu intime « en rejoignant le système de l'énonciation de la

¹ Voir O. RICHARD-PAUCHET, « Contribution du cercle d'Épinay (Rousseau, Diderot, M^{me} D'Épinay) au renouveau du genre romanesque : métamorphoses et variations du roman épistolaire », in : *Métamorphoses du roman français : avatars d'un genre dévorateur*, études réunies et présentées par J.M. LOSADA GOYA, Louvain – Paris – Walpole, MA, Éditions Peeters, coll. « La République des Lettres » n° 40, 2010 ; N. ZENAZEL, L'« *Histoire de Madame de Montbrillant* » de Madame d'Épinay : la confrontation des formes romanesques comme gage de sincérité, Mémoire de Master sous la direction de O. RICHARD-PAUCHET, Université de Limoges 2012 [travail inédit, communiqué par la directrice de recherche].

lettre mais aussi en en détournant l'esprit par l'intériorisation du destinataire »². En dépit de leur éloignement apparent, ces deux formes relevant au cours du XVIII^e siècle de la recherche continue de l'intime, finissent donc dans le roman d'après la Révolution par se rapprocher, voire par se confondre tout en contribuant à l'hybridité du genre romanesque de cette époque. Or, cette hybridation ou métissage générique témoignent non seulement d'une évolution permanente du roman français de cette époque, mais aussi de son « instabilité » et de son dynamisme. Un autre aspect d'hybridation du roman français à l'époque des Lumières se manifeste dans la concurrence de ce dernier avec le théâtre par la présence de longs dialogues ou des didascalies au sein du roman. Cette dernière question qui a été déjà traitée par Catherine Ramond, demande sans doute une étude à part³.

Question du narrateur

Les études consacrées au roman à la première personne se focalisent en principe sur quelques traits distinctifs qui sont ceux de l'identité du héros et du narrateur ou bien de la portée syntaxique de l'emploi de la première personne du singulier dans le roman. En conséquence, ce type de narration, devenu synonyme d'un récit où un héros parle de sa vie, paraît fort simpliste⁴. La singularité de la narration à la première personne ne peut pas se contenter d'une simple équation : le narrateur égale le héros. Elle est en revanche conditionnée par la concrétisation, voire par la matérialisation de l'énoncé qui accepte différentes relations pragmatiques avec cette narration. En ce qui concerne le rôle du narrateur, Franz Stanzel explique que dans le roman à la première personne, le narrateur joue un rôle de personnage appartenant

² B. DIAZ, « Avant-propos », *Epistolaire, Revue de l'A.I.R.E.* 2006, n° 32, p. 11.

³ Il s'agit du chapitre III « Les Essais d'hybridation des genres » dans l'ouvrage de Catherine RAMOND, *Roman et théâtre au XVIII^e s. : le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Fondation 2012, p. 163–238.

⁴ Quel que soit le contexte littéraire, français ou étranger, des définitions du roman à la première personne se multiplient dans lesquelles on peut distinguer des traits figés. En premier lieu, Bertil Romberg souligne : “By a first-person novel is meant a novel that is narrated all the way along in the first person by a person who appears in the novel, the narrator” (B. ROMBERG, *Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel*, Lund 1962, p. 4). Cependant, le même auteur précise : “[...] gramatically, the first-person [novel] is told in the first person by a fictive ‘I’, belonging to one of the figures of the novel, whether in the centre of the events or not” (ibidem, p. XI).

à l'univers représenté. Il raconte ce qu'il a vécu, ce qu'il a observé ou ce qu'il a appris des autres personnages romanesques⁵.

Néanmoins, Marcin Wołk observe quelque paradoxe dans la thèse de l'appartenance du narrateur à l'univers représenté considéré comme un trait distinctif de la narration à la première personne et explique qu'elle a provoqué la mise en question de l'autonomie de ce type du récit. Wołk a recours aux travaux de Wolfgang Kayser, de Wayne C. Booth et, dans le contexte polonais, de Stanisław Eile. Ces derniers ont cherché à prouver que le narrateur n'était pas identique à un héros du roman et qu'il constituait une construction différente dépassant les possibilités réservées à une figure romanesque. Ils ont adopté également la théorie de Stanzel consistant en une opposition du « je » en train de vivre l'histoire et du « je » qui la raconte. C'est la situation que l'on observe dans le roman de Marivaux où la distance entre Marianne narratrice et Marianne personnage rend le « je » complexe, ou bien dans celui de Constant auquel Roland Mortier applique la théorie du narrateur-personnage proposée par Tzvetan Todorov :

Le narrateur véritable, le sujet de l'énonciation du texte où un personnage dit « je », n'en est plus travesti. Le récit à la première personne n'explicite pas l'image de son narrateur, mais au contraire le rend plus implicite encore. Et tout essai d'explicitation ne peut mener qu'à une dissimulation de plus en plus parfaite du sujet de l'énonciation ; ce discours qui s'avoue discours ne fait que cacher pudiquement sa propriété de discours [...] le narrateur ne *parle* pas, comme le font les protagonistes du récit, il *raconte*. Ainsi, loin de fondre en lui le héros et le narrateur, celui qui « raconte » le livre a une position tout à fait unique : différent aussi bien du personnage qu'il aurait été si on l'appelait « il », que du narrateur (auteur implicite) qui est un « je » potentiel⁶.

Si le narrateur adopte le « je » en train de vivre l'histoire qui est celui du personnage, le narrateur se réservant le « je » qui raconte (le sujet de la narration) peut en principe se rapprocher du narrateur dans un roman à la troisième personne, voire de l'auteur. En revanche, la fonction majeure du narrateur, dans le roman à la première personne, réside toujours dans une position in-

⁵ Voir F. STANZEL, „Typowe formy powieści”, in : *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, antologia, wybór, opracowanie, przekład R. HANDKE, Kraków 1980, p. 260.

⁶ T. Todorov, *Poétique de la prose*, cité par R. MORTIER, « Les niveaux de discours dans *Adolphe* », in : *Annales Benjamin Constant* n° 3, Oxford : The Voltaire Foundation, Lausanne : Institut Benjamin Constant, Paris : Jean Touzot Libraire-Editeur 1983 (Printed in England et the Alden Press, Oxford), p. 14.

termédiaire entre les événements et le lecteur, et elle exige une crédibilité des informations et des jugements. Pour répondre à ce critère, les romanciers enrichissent « le format spirituel d'un personnage littéraire [héros-narrateur] » en lui attribuant des privilèges de l'auteur, tels que le savoir fort supérieur à celui d'autres personnages, une excellente mémoire, une compétence linguistique et littéraire exemplaires. Par conséquent, la narration à la première personne se rapproche de la narration « auctoriale » dans la littérature antérieure au XX^e siècle, ou bien de la narration personnelle dans la littérature du XX^e siècle⁷.

Il va sans dire que la personne du narrateur est primordiale dans tout discours, comme celle d'un émetteur dans tout acte de communication. Il est tout de même juste de rappeler que la forme d'un énoncé ainsi que sa portée restent conditionnées par le rapport du narrateur à ce dont il parle ou ce qu'il décrit, par celle ou celui à qui il s'adresse, c'est-à-dire par le destinataire, ensuite par les circonstances dans lesquelles il se met à écrire et enfin par les motifs qui dirigent sa plume. La situation de la narration est donc un élément majeur dans la composition d'une œuvre littéraire, et, dans le contexte du roman à la première personne, elle est renforcée par ses aspects structuraux, référentiel, métalinguistique et finalement pragmatique⁸. Ce dernier est particulièrement important, car contrairement à un récit à la troisième personne qui n'est qu'un récit, la narration à la première personne, tout en restant un récit également, adopte une forme littéraire (mémoires, lettre ou journal) et devient en même temps une action verbale.

En comparant le récit à la première personne à celui qui est exprimé à la troisième personne, Michał Głowiński souligne que ce dernier constitue une « énonciation quasi objective », s'attachant davantage aux objets de l'univers de fiction plutôt qu'à la personne du narrateur. Il va sans dire que dans le roman à la première personne, le lecteur est confronté à une énonciation strictement subjective et le fait que le narrateur dispose d'une information est aussi important que le fait qu'il en soit privé. En revanche, le roman à la première personne utilise des formes d'expression qui restent étrangères au récit à la troisième personne⁹.

L'évolution du roman à la première personne a contribué à la multiplication des variantes de narrateurs, analysées et définies,

⁷ M. WOLK, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń, Towarzystwo Naukowe w Toruniu 1999, p. 10.

⁸ Voir *ibidem*, p. 17.

⁹ M. GŁOWIŃSKI, « Sur le roman à la première personne », *Poétique* 1987, n° 72, novembre [Paris, Seuil], p. 497–506 ; voir aussi, *IDEM, Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1973.

par exemple, par Gérard Genette. Ce dernier a distingué les narrateurs *extra-*, *intra-*, *hétéro-* et *homodiégétiques* et a présenté des combinaisons possibles entre elles¹⁰. La théorie de Genette peut être appliquée à tout type de roman dont la structure implique la présence des discours enchâssant et enchâssé et qui peut devenir hybride, dès lors que la forme de ces derniers change, c'est-à-dire quand, par exemple, le discours enchâssant dans le roman adopte la forme des mémoires ou d'un journal intime, tandis que le discours enchâssé renvoie à la correspondance d'un autre personnage de la diégèse.

Dans le corpus de notre travail, il s'agit en effet des romans utilisant conjointement comme mode de narration par exemple des lettres dont les proportions et les degrés d'épistolarité sont variables et un récit à la première personne, par exemple des mémoires, des histoires de vie ou des fragments de journal intime. Parmi les ouvrages qui illustrent ce procédé, on peut citer, par exemple, *Valérie* de Madame de Krüdener, *La Dot de Suzette* de Fiévée, *L'Innocence échappée de plus d'un naufrage, ou Mémoires d'une femme émigrée* (anonyme), *Aline et Valcour* du Marquis de Sade ou *Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience* de Madame de Morency.

Prenons, par exemple, les deux derniers romans précités. Dans le premier, il s'agit du roman-mémoires qui inclut une polyphonie épistolaire, en ce qui concerne l'autre, la situation est inverse. Dans la « Préface » à *L'Érotisme Directoire, Suzanne G... de Morency, Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Claudine Brécourt-Villars, qui examine la structure du roman, explique :

[...] l'architecture de son livre est curieuse et un avant-propos en avertit le lecteur. Le premier tome est un récit à la première personne des aventures de l'héroïne adolescente. Ce volume contient vingt chapitres. Les huit derniers sont renvoyés à la fin du troisième volume. Entre les deux, le livre se présente sous forme de lettres adressées à l'amie de toujours, Lise, « qui avait autant d'expérience qu'Illyrine en avait peu », au mari, aux amants. L'originalité réside ici, toutefois, dans le fait que, non seulement l'auteur donne libre cours à son talent épistolaire, mais qu'elle a voulu communiquer aussi – ce qui est très rare chez les mémorialistes – les réponses de ses correspondants¹¹.

¹⁰ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil 1972.

¹¹ C. BRÉCOURT-VILLARS, « Préface » à *L'Érotisme Directoire, Suzanne G... de Morency, Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, Éditions Garnier, Évreux, coll. « Lectures érotiques de Jean-Jacques Pauvert » 1983, p. 12.

Dans le roman de Madame de Morency, il ne s'agit pas d'une narration entièrement épistolaire et l'action dramatique n'est pas totalement menée par lettres juxtaposées. En revanche, la narratrice précise dès le début le destinataire de son histoire : elle la destine à sa propre fille en demandant à son amie d'assurer le rôle d'intermédiaire :

C'est à vous que je parle, mon amie, c'est dans votre sein que je dépose mes infortunes : je compte sur votre indulgente amitié. Ces Mémoires n'auraient rien d'intéressant pour qui ne m'aimerait pas, et je crains trop le jugement sévère du public, pour jamais m'ériger en auteur ; le plaisir de l'être ne vaut pas la peine de le devenir.

[...]

Je vais vous tracer les événements agréables et cruels de mon existence ; je désire qu'un jour, s'il est possible, ma fille unique profite de l'expérience que j'ai payée si cher. Puisse-t-elle lui être utile, et je ne me plaindrai plus du sort !¹²

Dès le début de ce récit qui reste linéaire, les interpellations du destinataire et la division en chapitres numérotés avec des titres saturent le texte entier et notamment la narratrice de caractères épistolaires, ce qui a probablement permis à Yves Giraud de classer l'œuvre en question dans la catégorie « (RPL) : les romans par lettres »¹³, même s'il ne s'agit pas de lettres juxtaposées, mais des chapitres, sans la mention, en tête de chaque chapitre, des noms du destinataire et du destinataire ou de date.

À commencer par l'histoire de son origine, son entrée dans le monde, ses erreurs, sa fuite de la maison paternelle etc., les mémoires de l'héroïne retracent son initiation dans le monde. En rédigeant ses « Mémoires », Suzanne interpelle son amie qui en est le destinataire, elle n'hésite pas à insérer des billets et des lettres qu'elle reçoit ou à préciser assez irrégulièrement le moment de l'écriture, comme, par exemple, « Dimanche matin » ou « Jeudi à midi ». Or, le présent se substitue au passé propre aux mémoires et son écriture se rapproche d'une écriture diaristique, pratiquée au jour le jour. Dans le deuxième chapitre, Suzanne dit, « Oh, mon amie ! que souvent le présent donne de mérite au passé ». Elle emploie en alternance « aujourd'hui », « hier » et « la veille » ou « le lendemain matin ». Elle écrit par ailleurs dans le chapitre VIII : « Depuis cinq jours, je n'ai point repris ces Mémoires : je n'ai point

¹² S.G. DE MORENCY (Quinquet, Suzanne), *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience*, t. 1, Paris An VII, p. 2.

¹³ Y. GIRAUD, A.-M. CLIN-LALANDE, *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France des origines à 1842*, 2^e édition entièrement révisée et augmentée, Éditions Universitaires Fribourg Suisse 1995.

été non plus au rendez-vous que je vous annonçais dans ma dernière ; mais ne me grondez pas, tout est réparé »¹⁴. En revanche, l'*incipit* du chapitre X intitulé « Épisode » se rapproche de la forme épistolaire : « Bonjour, Mon amie, combien j'ai de peine à triompher de ma paresse. Je ne me suis point entretenue avec vous depuis huit jours. Je me laisse toujours entraîner, et je ne suis jamais plus avancée le lendemain que la veille »¹⁵.

L'écriture de l'héroïne présente souvent une énonciation fragmentée où sont mentionnées plusieurs dates ou moments de sa narration. Suzanne se plaint parfois d'avoir beaucoup de peine à reprendre le fil de sa narration ou bien elle regrette de ne s'en être nullement occupée depuis plusieurs semaines. Or la fragmentation de son récit favorise le rapprochement de diverses modalités, comme la lettre et le journal qui, à leur tour, sont incluses dans les mémoires tout en restant enclines à l'hybridation.

À la fin du chapitre XX, Suzanne annonce la suite, en soulignant la forme : « Mais je prévient qu'ayant encore toutes mes correspondances depuis ce moment, le reste de cet ouvrage sera presque tout en lettres ». En effet, la deuxième partie du livre se présente comme un recueil de lettres numérotées, précisant leurs destinataires et signées du nom du destinataire. L'écriture fragmentaire de l'héroïne correspond donc à une construction hybride où elle emploie en alternance la forme des mémoires teintés de caractère épistolaire et la correspondance proprement dite.

Le schéma narratif du roman de Sade, *Aline et Valcour* – œuvre romanesque considérée comme « littéralement inclassable », gravite autour des personnages éponymes, deux jeunes gens qui s'aiment, mais dont l'amour n'est pas accepté par le père de la jeune fille promise à un ami de celui-ci, un vieux pervers Dolbourg. Ce roman épistolaire et polyphonique présente une structure typique de la plupart des romans de l'époque : des discours enchâssants et ceux enchâssés sont inclus dans la correspondance de Détéville à Valcour, à l'intérieur desquels il y a encore des histoires de personnages rencontrés¹⁶. Détéville réécrit respectivement dans ces lettres XXXV et XXXVIII des aventures de Sainville et de

¹⁴ S.G. DE MORENCY (Quinquet, Suzanne), *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience...*, t. 1, p. 129.

¹⁵ *Ibidem*, p. 179.

¹⁶ Dans cette œuvre singulière à voix multiples, on peut distinguer plusieurs groupes de correspondants : personnages installés dans la terre de Vertfeuille dont les lettres sont les plus nombreuses (de Détéville à Valcour, d'Aline à Valcour, de Valcour à Aline, de Madame de Blamont à Valcour, de Valcour à Madame de Blamont), deux pervers : la correspondance à sens unique du président de Blamont et Dolbourg et, enfin, les lettres des personnages secondaires (le chevalier de Meilcourt, Sophie, Julie, etc).

Léonore, sous la forme des récits à la première personne – « des histoires » faites par ces derniers. Vu la longueur de leurs récits : plus de deux cents pages pour chacun, ils constituent des romans à part entière que l'auteur dans la note du prétendu éditeur préconise à juste titre de ne pas négliger : « Le lecteur qui prendrait ceci pour un de ces épisodes placé sans motif, et qu'on peut lire ou passer à volonté, commettrait une faute bien lourde »¹⁷.

C'est donc la correspondance de Détéville qui manifeste à plusieurs reprises le caractère hybride du roman. D'un côté, ses lettres contiennent les mémoires des autres, de l'autre, en détaillant les événements jour par jour, heure par heure, elles trahissent le style diariste et Valcour se plaît à en retrouver des traces. Il répond à son correspondant dans la lettre XIX, datée du 8 septembre, « L'événement singulier dont tu viens de me faire part prenant, dans tes récits, la forme d'un journal, j'ai cru devoir le laisser finir, pour que ma lettre répondît à toutes les tiennes »¹⁸. Aline, de sa part, tient également à informer son amant de ce qu'elle devient et la forme du journal lui paraît la plus adéquate : « Je vais reprendre le journal, tu seras instruit de ce qui va se passer, minute par minute ». Dans le roman du Marquis de Sade, le procédé d'hybridation consiste donc en une combinaison de la lettre avec des mémoires sous la forme des « histoires » et du journal. La technique romanesque de mélanger les genres se manifeste également dans son œuvre *Les Cent Vingt Journées de Sodome* où l'auteur combine un encyclopédisme totalisant et des formes du récit inspirées directement par *Les Mille et Une Nuits*¹⁹.

Une deuxième catégorie de romans regroupe les œuvres romanesques qui empruntent une forme épistolaire de présentation sur laquelle l'emporte tout de même le récit à la première personne traditionnel, c'est-à-dire celui des mémoires (*La Religieuse*) ou du journal intime (*Oberman*). Il s'agit d'un procédé de présentation oublié au fil des pages (ponctué par le rappel de l'existence d'un destinataire dans *l'incipit*, dans le cours de la narration et à la fin). Cette deuxième catégorie semble moins évidente et soumise à un jugement subjectif du lecteur.

Le roman de Senancour qui invite nécessairement à distinguer des points de convergence entre le personnage et son créateur a poussé certains critiques jusqu'à y voir un « journal intime ». Béatrice Didier précise qu'il s'agit plutôt du journal intime du personnage et en aucun cas du journal intime de Senancour

¹⁷ D.A.F. de [Marquis de] SADE, *Aline et Valcour ou le Roman philosophique. Écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France*, Paris, LGF 1994, p. 187.

¹⁸ Ibidem, p. 116.

¹⁹ Voir J.M. GOULEMOT, « Introduction », in : SADE, *Aline et Valcour...*, p. 6.

dans la mesure où il se refuse à passer avec le lecteur le moindre pacte autobiographique²⁰. Même si l'auteur d'*Oberman* avait choisi la forme du roman épistolaire dont l'importance marque la production romanesque de la dernière décennie du XVIII^e siècle, les analogies avec l'écriture diariste ne passent pas inaperçues car il s'agit de fragments datés exprimant la vie intérieure et les aventures du « moi » du personnage. De plus le destinataire reste muet et ses réactions ne sont esquissées qu'à travers les réponses du voyageur ce qui rapproche ses lettres du journal intime sans que l'idée d'un lecteur éventuel soit éliminée. Le roman épistolaire à une voix et la forme diariste du roman sans être synonymiques permettent au personnage de s'exprimer au hasard des jours et elles conditionnent la fragmentation du récit.

L'hybridité du roman à la première personne consiste donc en une multiplicité générique dont les exemples ne sont pas réductibles à un emboîtement d'une ou de deux classes, mais nous obligent à nuancer la notion d'appartenance. Il ne s'agit pas de déterminer qu'un texte soit davantage un roman épistolaire ou un roman-mémoires, ni de constater que l'un des genres est le sous-genre de l'autre, mais plutôt de dire que par certains de ses segments textuels référentiels au niveau sémantique, un texte donné se rattache à tel ou tel type de roman. Cette ambiguïté de la relation d'appartenance générique²¹ peut pourtant susciter des controverses, mais elle relève irréductiblement de l'évolution du genre romanesque qui arrive au tournant des Lumières à sa phase critique.

La fiction romanesque au XVIII^e siècle, qui fait parler un *je* et qui, de plus, le place au centre, reste majoritairement « dialogique ». La théorie de Bakhtine supposant qu'un roman constitue un microcosme de langages divers et analysant le rapport du roman avec la réalité nous invite à examiner la communication qui s'établit alors entre les trois emplois de la première personne (un *je* de mémoires, un *je* épistolaire et un *je* diariste) au sein du roman. Selon Bakhtine, « le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » ; on y rencontre « certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques » ; il s'agit donc de prendre en considération ce que Bakhtine considère comme l'un des principaux types des uni-

²⁰ B. DIDIER, « Introduction, établissement du texte, variantes et notes (par) », in : É.P. DE SENANCOUR, *Oberman* [texte imprimé], dernière version, Paris, Honoré Champion Éditeur 2003, p. 26.

²¹ Sur la pluralité des logiques « génériques », voir J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil 1989.

tés compositionnelles et stylistiques, formant habituellement les diverses parties de l'ensemble romanesque, à savoir « la stylisation des différentes formes de la narration écrite, semi-littéraire et courante : lettres, journaux intimes, etc. »²²

Par l'emploi de la première personne, le genre romanesque entre en relation avec des formes d'expression qui se situent souvent à la limite de la littérature et la narration à la première personne. Catherine Ramond évoque alors un dialogue entre roman et théâtre (dans le cas de dialogues insérés, ou de la présence de « plusieurs 'je' »)²³. Dans le roman de la Révolution et du premier romantisme, il s'agit du cheminement d'un sujet prenant conscience et ayant connaissance de son identité ainsi que sa confrontation à l'altérité. La complexité de nature de la première personne dans un roman implique notamment le rapport du narrateur aux événements qu'il rapporte et la question du narrataire. Afin d'étudier l'hybridité du roman à la première personne, il est donc indispensable de repréciser les critères morphologiques propres pour chaque type de roman s'appuyant sur la lettre, les mémoires et le journal intime. La narration à la première personne dans le roman cherche à imiter un énoncé naturel. Les chercheurs sont d'accord pour dire que le roman à la première personne est « un texte ambigu qui imite les discours référentiels et relève donc d'un énoncé de réalité feint : il feint de ressembler à un énoncé véritable »²⁴.

Le roman à la première personne tout comme le récit à la première personne qui, selon Michał Głowiński relève de la *mimesis formelle*²⁵, imite donc, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires²⁶ et il permet d'incorporer toutes espèces de genres, tant littéraires qu'extralittéraires. En effet, tout genre et toute forme peuvent s'introduire dans la structure d'un roman. Ces genres et formes divers conservent en principe leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique. Le journal intime, les

²² M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard 1978, p. 87-88.

²³ Voir C. RAMOND, *Roman et théâtre au XVIII^e s.* ...

²⁴ Th. CLERC, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette 2001, p. 21 ; voir aussi K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » 1986.

²⁵ La définition de la *mimesis formelle* de Głowiński a été signalée dans l'introduction du présent travail. Cependant elle peut être complétée par celle qui a été proposée par Ian Watt : il s'agit dans ce cas-là du « mimétisme formel », c'est-à-dire de la récupération par la fiction d'une formule énonciative appartenant au champ de production référentiel (voir I. WATT, *The Rise of the Novel*, Londres, Chatto and Windus 1957, p. 27). En l'occurrence, il s'agit du rapport entre la formule des mémoires, lettres ou du journal intime qui sont tous des formes référentielles et le genre romanesque.

²⁶ M. GŁOWIŃSKI, « Sur le roman à la première personne »..., p. 500.

lettres, les mémoires – non seulement peuvent tous entrer dans le roman (souvent un seul) comme élément constitutif majeur, mais ils déterminent la forme du roman tout entier (roman-journal, roman épistolaire ou roman-mémoires). Bakhtine explique que :

Chacun de ces genres possède ses formes verbales et sémantiques d'assimilation des divers aspects de la réalité. Aussi le roman recourt-il à eux, précisément, comme étant des formes élaborées de la réalité. Le rôle de ces genres intercalaires est si grand que le roman pourrait paraître comme démuné de sa possibilité première d'approche verbale de la réalité, et nécessitant une élaboration préalable de cette réalité par l'intermédiaire d'autres genres, lui-même n'étant que l'unification synchrétique, au second degré, de ces genres verbaux premiers. Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages. Les langues des genres extra-littéraires incorporés dans le roman prennent souvent une telle importance, que leur introduction (par exemple celle du genre épistolaire) fait époque non seulement dans l'histoire du roman, mais dans celle du langage littéraire en général²⁷.

Il s'agit évidemment des formes d'expression socialement déterminées et caractéristiques de l'époque et de la culture données. Mikhaïl Bakhtine considère ceci comme une affaire sérieusement compliquée, c'est-à-dire lorsqu'on intercale dans le roman des genres essentiels pour le genre romanesque (confessions, journaux intimes, etc.), qui donne lieu à une construction hybride²⁸. Cependant, la soumission totale d'une forme littéraire à des formes d'expression extra- ou paralittéraire, ou autrement dit, de la forme « imitante » à la forme « imitée », n'est pas autorisée d'après Głowiński²⁹.

²⁷ M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman...*, p. 141.

²⁸ Ibidem, p. 143.

²⁹ M. GŁOWIŃSKI, « Sur le roman à la première personne »...

L'interférence des formules discursives dans le roman à la première personne

L'analyse du récit à la première personne invite à repérer les éléments empruntés aux formes « authentiques » traditionnelles qui servent de modèles d'imitation aux auteurs. Le critère de la première personne interroge en premier lieu la relation entre auteur et narrateur, ensuite celle entre auteur et protagoniste et enfin la place de ce dernier dans la diégèse (on peut se demander s'il s'agit du récit d'une vie privée ou non). Un autre critère indispensable à tout histoire racontée à la première personne est celui du temps de la narration car il est légitime de déterminer s'il s'agit d'un récit rétrospectif qui est celui des mémoires ou bien d'une narration « instantanée », c'est-à-dire rédigée au jour le jour, fragmentaire et discontinue, comme celle étant propre au journal intime ou à la correspondance.

Jean-Marie Schaeffer, en procédant à l'analyse des termes génériques, distingue cinq niveaux de tout acte communicationnel, à savoir le niveau de l'énonciation, le niveau de la destination, le niveau de la fonction, le niveau sémantique et le niveau syntaxique. En juxtaposant le statut de l'énonciation (pouvant être sérieuse ou fictionnelle) et celui de l'énonciateur (pouvant être réel, fictif ou feint), il remarque la distinction entre les deux qui est « neutralisée dans le cas de certains noms génériques où pourtant elle permettrait d'introduire des différenciations pertinentes : outre les mémoires fictifs, c'est encore le cas du roman épistolaire et du roman-journal, autant de pratiques qui peuvent s'opposer à leurs contreparties sérieuses de différentes manières, selon que la fiction concerne uniquement l'acte d'énonciation ou aussi l'énonciateur »³⁰. Autrement dit, en fonction du texte, nous avons à la fois un énonciateur fictif et une énonciation fictive ou bien une énonciation fictive et un énonciateur feint (dans le cas du roman épistolaire où l'auteur se présente comme un éditeur des lettres).

En ce qui concerne le niveau de la destination, pour Schaeffer, il s'agit évidemment du récepteur auquel s'adresse l'acte discursif. Il fait la distinction entre messages à destinataire déterminé (comme la lettre) et messages à destinataire indéterminé (la plupart des genres liés à des pratiques discursives ludiques) ; d'autre part, il distingue la destination réflexive (l'énonciateur s'adresse à lui-même) de la destination transitive (où ce dernier s'adresse

³⁰ J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?...*, p. 86.

à un tiers). Remarquons que si la destination transitive répond au schéma traditionnel de l'acte de communication, il y a des genres, comme : le journal intime, certaines variantes de l'autobiographie (autobiographies piétistes conçues comme un exercice d'auto-analyse morale non destiné à un tiers) ou les examens de conscience, liés à la situation de destination réflexive. Tout lecteur qu'il soit déterminé ou indéterminé est un destinataire réel de l'acte discursif, mais Schaeffer s'attarde aussi sur le destinataire fictif.

Certains genres narratifs fictifs sont ainsi liés à des destinataires fictifs, c'est-à-dire que les œuvres en question représentent le pôle communicationnel du destinataire dans l'univers fictif : c'est le cas du roman par lettres, dont les destinataires représentés ne sont autres que les destinataires fictifs des lettres, le destinataire réel de l'œuvre étant évidemment le lecteur. Lorsqu'il existe une introduction éditoriale ou un récit-cadre s'adressant au lecteur réel, la situation est plus complexe³¹.

Comme exemple de sa thèse, Jean-Marie Schaeffer évoque *Werther* où l'éditeur indéterminé s'adresse au lecteur réel qui devient donc destinataire du récit, c'est-à-dire de l'histoire de Werther rapportée par l'éditeur à travers sa propre narration et à l'aide des lettres. Cependant le lecteur qui est ainsi représenté comme destinataire dans la narration est uniquement le destinataire de l'acte de témoignage global de l'éditeur et non pas des lettres du protagoniste. Sans être un destinataire fictif, le lecteur est tout de même soumis à une fictionalisation, car la situation de communication dans laquelle il est inclus est fictive. L'auteur explique que « le lecteur en tant que destinataire fictionnalisé de l'éditeur (fictif) doit donc être distingué de ce même lecteur en tant qu'il est le destinataire effectif du roman de Goethe »³².

En analysant la question de la destination et les situations imbriquées qu'engendre cette dernière, Schaeffer recourt aux genres qui nous intéressent : le roman-mémoires ou les mémoires fictifs, le roman par lettres ou le roman-journal et se réfère également à la théorie de Michał Głowiński que nous venons de présenter où des textes fictifs simulent des actes discursifs sérieux, ce qui implique un pôle d'énonciation et un pôle de destination représentés, se superposant à l'énonciation et à la destination réelles.

Le niveau de la fonction semble particulièrement pertinent lorsqu'il s'agit de distinguer la lettre du journal intime. La première emploie en effet tout un appareil de persuasion et d'argu-

³¹ Ibidem, p. 99-100.

³² Ibidem, p. 100.

mentation, tandis que dans le journal intime le diariste se contente de dire comment sont les choses (caractère plutôt assertif) ou il s'engage à faire des choses (caractère promissif), ou bien il exprime ses sentiments et ses attitudes. Cependant Schaeffer s'arrête à la distinction entre fonction sérieuse et fonction ludique et il constate que « la littérature ne se réduit ni à la fiction ni aux actes discursifs ludiques [...] et la fiction est caractérisée non seulement par sa fonction ludique (elle n'est pas un mensonge, elle ne veut pas induire en erreur), mais aussi par son statut énonciatif [...] »³³.

Ce qui importe au niveau sémantique (quatrième facteur) dans le roman à la première personne, ce sont les traits de contenu, comme le sujet, les motifs ou le thème. De ce point de vue, la distinction entre les types de romans qui nous intéressent est nette, puisqu'ils précisent leur forme, que ce soit lettre, mémoires ou journal intime. Cependant ce critère devient problématique lorsque les frontières entre ces formes s'effacent. Alors entre en jeu le cinquième et dernier critère, le niveau syntaxique, qui englobe tous les éléments formels de la réalisation de l'acte discursif. Pour une lettre, ce sera le discours « péritextuel », comme le lieu, la date, les formules d'appel et de politesse, la signature, etc., que l'on peut considérer comme des traces de *mimésis formelle*, car il s'agit des éléments propres aux formes appartenant à l'énonciation réelle, repris dans une énonciation fictionnelle. Pour la lettre, le nom de genre précise une énonciation spécifique par écrit et une destination spécifique – destinataire déterminé, mais aussi des traits syntaxiques et sémantiques, comme la présence de pronoms de la deuxième personne (absents en principe dans le journal intime) et des signaux phatiques (formules de politesse et d'affection).

Chacune des formes qui entrent en jeu dans la présente étude a une spécificité qui correspond à des traits distinctifs relevant d'autres aspects de l'acte de communication. Si le destinataire est déterminé dans la lettre, il reste, en principe, indéterminé dans les autres cas. En ce qui concerne la fonction illocutoire, elle varie évidemment en fonction de la forme littéraire : dans le journal, les lettres ou souvenirs, elle est expressive tandis que dans les mémoires, elle est assertive, si on y ajoute encore les confessions, elle y reste déclarative. Au niveau du contenu, le segment biographique peut être complet dans les mémoires, fragmentaire dans le journal ou bien exclusif dans les souvenirs ; or, quant aux journal, lettres et mémoires, l'élément biographique peut laisser

³³ Ibidem, p. 104.

place à d'autres objets non secondaires³⁴. Si, dans la lettre et le journal, la première personne coexiste sur le plan de l'expression avec la deuxième, il va sans dire que ces deux formes ont leurs caractéristiques stylistiques propres.

Dans le roman à la première personne qui combine le « je » de l'épistolier et le « je » du diariste³⁵, conformément aux lois du mimétisme formel, il s'agit de dégager celui-ci de la vie sociale, tandis que celui-là vise toujours à agir sur le destinataire. Philippe Lejeune explique que :

Journal et lettres, écrits dans l'instant, n'engagent et ne fixent que lui. Malgré la tendance à l'imitation de soi-même que comporte toujours l'écriture intime, rien n'empêche de se contredire, de varier, d'évoluer, d'articuler les contraires. Forme ouverte, indéfinie, inachevée, le journal est spécialement favorable à la disponibilité. La lettre introduit une autre limitation, par le destinataire³⁶.

Les romanciers, en reproduisant des formes discursives authentiques ou sérieuses, recourent à de véritables stratégies auctoriales qu'ils déploient dans le discours péritextuels.

Avant d'aborder les trois genres du roman à la première personne, il nous semble légitime de présenter sous la forme d'un tableau 1 les traits distinctifs des formules discursives qui entrent en jeu et, par la suite de préciser les usages qui se sont mis en

³⁴ Voir F. GODEAU, « L'Autobiographie », in : *Les grands genres littéraires*, études recueillies et présentées par D. MORTIER, Paris, Honoré Champion Éditeur 2001, p. 75–87.

³⁵ En se référant à la citation de Paul Nizan, Geneviève Haroche Bouzinac se propose de définir le « je » épistolaire et elle pose quelques jalons de réflexion concernant l'emploi du « je » dans la conversation, dans le journal intime et dans les mémoires. D'après Nizan, « le 'je' est quelque chose de peu définissable, quelque chose de changeant, qui contient toutes les influences du vécu et du lu, mais c'est quelque chose de très ouvert, pas facile à rattraper [...] quelque chose qu'on ne peut définir » (*Le Matricule des Anges* 2006, n° 69, janvier, cité par G. Haroche-Bouzinac). Pour Geneviève Haroche-Bouzinac, le 'je' de la conversation est tourné vers un interlocuteur immédiat, face auquel il s'expose, dans un échange codifié par un rituel social dont le contenu est plus ou moins riche. En revanche le « je » de la lettre, réduite souvent à une étiquette de « conversation à distance », instaure une distance modulable à un destinataire nommé ; c'est en effet une imitation du dialogue intégrant des codes formels et des interdits topiques. Par contre, le « je » du journal intime se présente comme un dialogue de soi à soi. En demeurant plus libre que l'épistolier, le diariste élabore sa propre règle. Finalement le « je » du mémorialiste se déploie dans une forme non fragmentaire, contrairement aux trois précédents (G. HAROCHE-BOUZINAC, « Le 'je' de l'épistolier », in : *Le propre de l'écriture de soi*, sous la direction de F. SIMONET-TENANT, Paris, Téraèdre, coll. « Passage aux actes » 2007, p. 68–69).

³⁶ Ph. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1996, p. 170.

place au sein du roman-mémoires, du roman épistolaire et du roman-journal intime. Cela nous permettra d'observer non seulement des différences entre elles, mais notamment les critères qui les rapprochent. En conséquence, il s'agit plus modestement de s'interroger sur l'étonnante plasticité de l'écriture romanesque à la première personne.

Tableau 1

Tableau synoptique des formes discursives

Critère / formule discursive	Lettre	Mémoires	Journal intime
Destinataire extérieur / texte destiné à autrui	+	+	-
Récit rétrospectif	-/+	+	-/+
Récit au passé (proche ou lointain)	-	+	-/+
Narration simultanée (et le plus souvent intercalée)	+	-	+
Écriture de l'immédiateté	+	-	+
Écriture fragmentée, délimitée par la date	+	-	+
Écriture répétitive, censée être tendue vers l'avenir	+	-	+
Texte conçu dans la perspective d'une éventuelle publication	-	+	-
Coordonnées de l'écriture (mention du temps et de l'espace)	+	-	+

Le roman-mémoires

La tradition du roman-mémoires remonte à la fin du XVII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque où le statut des mémoires est déjà reconnu, étant donné que le genre des mémoires fait son apparition au Moyen Âge où le mémorialiste, en s'identifiant à son époque, joue le rôle d'un historien. En présentant le récit rétrospectif d'une vie, le récit d'un mémorialiste qu'il soit authentique ou fictif, cherche à présenter un témoignage direct, quoique subjectif, portant sur une époque, un événement, une histoire ou un personnage donnés. Le succès de ce genre au début du XIX^e siècle s'explique notamment par la volonté de donner le témoignage d'une époque troublée, mais selon Chateaubriand, les mémorialistes français réussissent moins à écrire l'histoire, en revanche la rédaction des mémoires leur laisse une liberté d'esprit et satisfait leur amour propre en leur permettant de s'enthousiasmer.

siasmer pour une cause³⁷. Même si la plupart de ces entreprises éditoriales concernent l'Ancien Régime³⁸, ce qui traduit également l'attrait de la forme dont le roman s'est emparé à merveille à l'époque en question, « c'est avec les écrits des révolutionnaires – remarque Nathalie Petiteau – que le genre se précise, se spécialise même »³⁹. La Révolution favorise, en effet, l'individualisme parmi les gens qui n'hésitent pas à se servir de la plume en recourant à un genre accessible à tous (comme c'était le cas de la lettre au XVIII^e siècle) : homme de cour ou modeste bourgeois, général de division ou simple grenadier, bref, comme le remarque Brigitte Diaz, tout le monde se sent désormais légitime à écrire de telles œuvres⁴⁰. Il est incontestable tout de même que les mémoires des années révolutionnaires ont une autre valeur et des desseins distincts de ceux qui furent rédigés tout au long de l'Ancien Régime car il s'agit d'écrire ce qui mérite d'être mémorisé par autrui. Le contexte historique est en effet fort spécifique et la définition des mémoires élaborée sous l'Ancien Régime n'est plus en vigueur.

Les exemples de romans adoptant cette forme sont multiples : *Pauliska ou la perversité moderne* de Révéroni Saint-Cyr contient dans le sous-titre le facteur formel précisant la forme du texte : *Mémoires récents d'une Polonaise*. L'héroïne éponyme de Révéroni Saint-Cyr est en train de vivre toutes sortes d'infortunes causées par les événements historiques très proches et son sort retrace toutes les souffrances des émigrés français. La Révolution en France est sans cesse transparente derrière l'image de la Pologne qui est la patrie du personnage principal. Le genre noir auquel, selon Béatrice Didier, il faut rattacher Révéroni Saint-Cyr, même s'il n'était pas créé par la Révolution, a contribué à son développement en France, en multipliant des situations dramatiques et en encourageant une interprétation tragique de l'Ancien Régime⁴¹.

L'auteur de l'exemple suivant, *L'Innocence échappée de plus d'un naufrage, ou Mémoires d'une femme émigrée*, a préféré garder l'anonymat. Il présente la narration d'une autre femme – Rosalie – qui est en fuite permanente de ses oppresseurs, mais qui

³⁷ Cité dans N. PETITEAU, *Écrire la mémoire. Les mémorialistes de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Les Indes savantes 2012, p. 8.

³⁸ Voir D. ZANONE, « Les Mémoires au XIX^e siècle : identification d'un genre », in : J. JACKSON, J. RIGOLI, D. SANGSUE (dir.), *Être et se connaître au XIX^e siècle, littérature et sciences humaines*, Genève, Métropolis 2006, p. 119–142.

³⁹ N. PETITEAU, *Écrire la mémoire...*, p. 9.

⁴⁰ Voir B. DIAZ, « L'histoire en personne. Mémoires et autobiographie dans la première partie du XIX^e siècle », *Elseneur* 2001, n° 17 : *Se raconter, témoigner, septembre* [sous la direction de C. DORNIER], p. 128.

⁴¹ B. DIDIER, *La littérature de la Révolution française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » 1988, p. 105.

finalement semble retrouver sa famille et le calme troublé malheureusement par la Révolution qui détruit tout le bonheur familial.

Après la Terreur et la chute de Robespierre, Pigault-Lebrun écrit son roman *L'enfant du Carnaval. Histoire remarquable, et surtout véritable, pour servir de supplément aux Rhapsodies du jour*, en choisissant le genre du roman-mémoires à la première personne. Roland Virolle précise que le genre du roman-mémoires dans ce cas-là est « le plus commode pour donner l'illusion de vérité et laisser la plus grande liberté au narrateur »⁴².

Le roman-mémoires prend la forme des souvenirs fictifs, comme ceux du dernier confesseur de Louis XVI – Henry Essex Edgeworth de Firmont – présentés par Regnault-Warin dans le roman *Le Cimetière de la Madeleine*. Le témoignage direct des événements révolutionnaires contribue à la dimension historique du texte et les documents pseudo-authentiques des personnages historiques où ils dévoilent leurs états d'âme et que le narrateur joint à son récit, développent la dimension introspective de l'œuvre.

Quant à l'époque napoléonienne, l'écriture des mémoires se met à l'écoute des attentes encore différentes. Il s'agit, d'après Nathalie Petiteau, des écrits plus personnels et plus modestes destinés seulement à traduire des « impressions ». Parfois même le titre de ce genre d'écrits n'est celui des *mémoires*, ni même celui du *journal*, on propose alors un titre apparemment plus modeste qui est celui des *souvenirs*⁴³. Les mémorialistes se trouvent donc confrontés à un dilemme entre histoire et mémoires : faut-il parler de l'histoire et comment ne pas en parler dans des circonstances pareilles ou bien faut-il parler de soi ? Ainsi, comme le remarque Nathalie Petiteau, les mémorialistes semblent bien avoir conscience d'inventer un genre nouveau, comme Louis-Philippe de Ségur qui a bien compris que les mémoires n'étaient pas l'histoire, mais qu'ils n'étaient pas sans lien avec elle et qu'ils n'étaient pas non plus sans lien avec ce que l'on n'appelle pas encore l'autobiographie⁴⁴. Il est donc légitime de souligner l'apport des mémorialistes de l'époque post-révolutionnaire, marqués évidemment par le souvenir de Rousseau, à la tradition de l'autobiographie.

⁴² R. VIROLLE, « Préface », in : PIGAULT-LEBRUN, *L'enfant du Carnaval. Histoire remarquable, et surtout véritable, pour servir de supplément aux Rhapsodies du jour*, Paris, Éditions Desjonquères 1989, p. 12.

⁴³ N. PETITEAU, *Écrire la mémoire...*, p. 14.

⁴⁴ Ibidem, p. 14–15. Il est intéressant de se référer à la définition des mémoires présentée par Ségur : « en écrivant l'histoire, il faut que l'auteur s'oublie si complètement qu'on puisse presque douter du temps où il a vécu, du rôle qu'il a joué, et du parti vers lequel il a incliné. Mais quand on fait des Mémoires et qu'on retrace les souvenirs de sa vie, on est forcé de parler de soi » (Louis-Philippe comte de SÉGUR, *Mémoires ou souvenirs et anecdotes*, Paris, Eymery 1824, vol. 1, p. 4–5).

Le genre des mémoires, en pleine mutation qu'il est à l'époque, oscillant entre histoire, témoignage et autobiographie, appose son empreinte sur la production romanesque.

En 1808, Madame Guénard (Élisabeth Brossin de Méré) publie les *Mémoires historiques de M^{lle}. Aïssé* qui se compose de deux tomes, dont le premier est rédigé sous forme des mémoires et contient pourtant deux lettres, celle de M. de Fériol à Mademoiselle Aïssé et celle de Mademoiselle Aïssé à M. de Tencin, archevêque d'Embrun, tandis que dans le second il y a de nombreuses lettres, sept fragments et une conclusion. L'*incipit* du roman est typique de ce genre littéraire :

C'est au déclin d'une vie qui s'éteint avant la vieillesse, que j'écris ces Mémoires, qui contiendront, non des événements extraordinaires, mais les souvenirs d'une foule de sensations qui viennent toutes se rappeler à moi, et me présenter comme en un faisceau ce que j'ai pensé, et surtout senti, depuis l'instant où j'ai pu connaître mon existence.

Je ne la date, en quelque sorte, que du moment où j'abordai en France, ou plutôt de l'instant où je fus adoptée par celui à qui il me serait si doux de ne donner d'autre nom que celui de bienfaiteur⁴⁵.

L'héroïne évoque avec beaucoup de difficulté sa triste enfance et notamment le moment où elle a été séparée de sa mère, tuée par son époux qui s'est donné la mort par la suite, afin de ne pas tomber dans les mains des Turcs. Elle décrit son trajet à Constantinople, son entrée chez M. De Fériol, ambassadeur de France qui l'adopte et son arrivée en France.

Parmi les traits morphologiques des mémoires, qu'ils soient fictifs ou réels, il faut distinguer en premier lieu la distance temporelle séparant le temps de la narration de celui de l'action. Suivant la typologie proposée par Genette qui fait la distinction entre le récit à narration ultérieure, le récit à narration antérieure, le récit à narration simultanée et le récit à narration intercalée⁴⁶, dans les mémoires, la narration est postérieure à l'action racontée. Ce type de narration correspond à celui que Franz Stanzel a défini comme « auctorial »⁴⁷. En revanche, quant à la narration simultanée, à laquelle appartiennent les récits où le moment de l'action racontée coïncide avec le moment de la narration, Ulla

⁴⁵ *Mémoires historiques de M^{lle}. Aïssé* ; par Madame Guénard, auteur d'*Irma*. À Paris, chez Léopold Collin, Libraire, t. 1, 1808, p. 1.

⁴⁶ G. GENETTE, *Figures III...*, p. 228-234.

⁴⁷ Voir F. STANZEL, *Die typischen Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck/Ruprecht 1976, p. 16-25.

Musarra-Schrøder propose de la préciser en insérant un type intermédiaire, à savoir « la narration quasi-simultanée »⁴⁸ dont elle formule la définition suivante :

Ici, le narrateur ne prend plus place à la fin ou au milieu de l'action racontée, mais à une brève distance de chacune des phases de cette dernière. Le narrateur raconte ce qui s'est passé le jour même ou la veille, c'est-à-dire dans un passé très récent. Il s'agit ici du type de narration réalisé le plus souvent dans le journal intime ou dans le roman épistolaire où il est complété par la « narration simultanée ». Ainsi se réalise le quatrième type proposé par Gérard Genette, le récit à « narration intercalée » : les passages où le narrateur raconte ce qui s'est passé « hier », « ce matin » ou « aujourd'hui » alternent avec ceux où il raconte ce qu'il en pense « maintenant » ou « ce soir »⁴⁹.

En effet, un exemple de narration simultanée dans le roman épistolaire s'impose d'emblée, c'est une scène bien connue dans *Les Liaisons dangereuses*, où le Vicomte de Valmont rédige sa lettre à la Présidente de Tourvel sur le dos d'une courtisane. En revanche, ce qui distingue la narration dans le roman-mémoires de celle du roman par lettres ou du roman-journal, c'est que dans ces deux derniers, la narration peut l'emporter sur l'action racontée étant réduite à un « simple prétexte ».

Le roman-mémoires se caractérise donc par la narration ultérieure où domine le point de vue rétrospectif. L'histoire présente les événements de manière chronologique où l'usage de l'analepse et de la prolepse n'est pas exclu surtout lorsqu'il s'agit des épisodes remontant à l'enfance ou à la première jeunesse du héros-narrateur. L'histoire narrée l'emporte sur le processus même de la narration ou de l'énonciation, c'est pourquoi les narrateurs attachent moins d'importance, par exemple, aux difficultés de l'écriture qu'au poids des événements présentés. L'orientation vers les procédés de l'écriture se situe plutôt au niveau péritextuel et concerne notamment les réflexions de l'auteur sur le genre romanesque. Sur un canevas des événements que les romanciers annoncent dans leurs discours paratextuels, on lit parfois l'histoire du roman en tant que genre, sa critique et sa conception. Il s'agit des commentaires méta-romanesques et des « mises en abyme ».

⁴⁸ U. MUSARRA-SCHRØDER, *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam & Maarssen, APA-Holland University Press 1981, p. 4.

⁴⁹ Ibidem.

Le roman par lettres

L'originalité de la forme épistolaire à la fois factuelle et fictive explique son succès à travers l'âge classique dont de nombreuses correspondances réelles deviennent des modèles à suivre⁵⁰, et au XVIII^e siècle qui observe la force avec laquelle la lettre s'est imposée au genre romanesque. Ce mariage se poursuit au tournant des Lumières où les romanciers français redécouvrent la souplesse de la forme épistolaire. Or la lettre se trouve alors au carrefour des formes biographiques, comme les mémoires et le journal intime qu'elle côtoie ou auxquelles elle se substitue. Si « la lettre voyage d'un espace générique à l'autre, transgressant avec aisance et désinvolture les frontières rhétoriques », les mémoires, « un genre en construction », peuvent osciller aussi entre mémoire, journal, relation, histoire d'une vie⁵¹. Le caractère transgénérique des formes en question se manifeste dans le roman de l'époque, surtout le roman à la première personne. L'insertion d'une lettre, en tant que forme littéraire, dans les mémoires fictifs, semble être l'expression d'un souci de la part de l'auteur du caractère documentaire ou authentique. La lettre, plus que les mémoires ou le journal, concerne une situation pragmatique et communicative concrète et elle cherche à agir sur l'autre, à influencer son destinataire.

La question du destinataire reste primordiale dans toute correspondance car il est considéré comme le « co-auteur » de la lettre⁵². Le scripteur d'une lettre doit toujours rester conscient de « la présence » de son destinataire dans l'acte épistolaire qui joue évidemment sur l'écriture. La Marquise de Merteuil enseignait à ses disciples à écrire dans une lettre ce que le destinataire veut entendre plutôt que ce que l'on pense vraiment : « Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous : vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage »⁵³.

La « sociabilité » de la lettre et la question de son destinataire semblent pourtant être « dépassées » dans le roman épistolaire à l'époque qui nous intéresse et la lettre envahit de nouveaux

⁵⁰ Voir, par exemple, B. BRAY, *Épistoliers de l'âge classique, l'art de la correspondance chez Mme de Sévigné et quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, textes rassemblés et présentés par O. RICHARD-PAUCHET, Tübingen, G. Narr 2007.

⁵¹ M. TSIMBIDY, *La Mémoire des lettres. La lettre dans les Mémoires du XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier 2013, p. 9.

⁵² En ce qui concerne le roman, voir par exemple R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Le roman épistolaire à voix multiples en France de 1761 à 1782. Problèmes de forme : destinataire – destinataire*, Cracovie, Publication de l'Université Jagellonne 1986.

⁵³ La Lettre CV de la Marquise de Merteuil à Cécile Volonges, in : P.A.F. CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, Manchecourt, Pocket 1998, p. 293.

territoires. Cela permet également de comprendre le passage de la forme épistolaire dans le roman à d'autres formes, comme le journal intime, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles où le « moi » envahit l'écrit. Si le fait d'écrire à soi-même semble inouï encore au milieu du XVIII^e siècle, ce qu'exprime la protagoniste du roman de Madame d'Épinay avant de se mettre à la rédaction de son journal, dans le roman à la première personne au tournant des Lumières, l'expression d'une sensibilité marquée par le narcissisme adoptera volontiers des formes permettant à l'individu de se replier sur soi-même.

En se pliant facilement à toutes les intrigues et à tous les tons, la forme épistolaire devient familière de la plume des romanciers sentimentaux, libertins ou bien ceux fascinés par le roman terrifiant. Son extraordinaire flexibilité ne se contente pas d'aborder tout sujet ou toute intrigue, mais elle peut s'adapter à tout en alternant avec d'autres formes, en se déclinant sur tous les modes ou en transmettant tous les types de discours.

L'évolution du roman par lettres, dont les origines sont plus sociales que littéraires, a connu son apogée dans les années 1761–1782, qui correspondent respectivement à la publication de deux chefs-d'œuvre de la littérature romanesque en France, à savoir *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau et *Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos. Après cette période, le roman par lettres ne compte plus d'exemple qui puisse l'emporter sur l'œuvre de Laclos et dans la première moitié du XIX^e siècle, Balzac parle déjà dans la préface de son roman épistolaire, *Mémoires de deux jeunes mariées*, de l'inactualité de ce genre romanesque. Or la phase de son évolution que traverse ce dernier au tournant des Lumières est parfaitement résumée par Jean Rousset :

[...] en s'opposant aux mémoires fictifs, [le roman par lettres] se rapproche du journal, va parfois jusqu'à se confondre avec lui [...]. C'est toutefois à la fin du XVIII^e siècle et à l'époque romantique que cette confusion se généralisera, avec l'abondante postérité de *Werther*. On lit alors des séries ininterrompues de lettres d'un héros unique et solitaire à un ami qui n'est qu'un fantôme, ou une simple boîte aux lettres. [...] Le roman par lettres n'est plus qu'un journal camouflé, la forme épistolaire ne garde plus que les apparences : en réalité, elle se modifie gravement et va vers son extinction⁵⁴.

Cette évolution relève indubitablement du fait qu'à l'époque des Lumières la lettre, réelle ou fictive, est avant tout une forme

⁵⁴ J. ROUSSET, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti 1962, p. 70.

d'expression et de communication tournée vers autrui. On la définit comme « une conversation à distance » ou bien comme « une conversation entre les absents »⁵⁵. La lettre se caractérise donc par une spontanéité qui lui permet de garder un gage de vérité et d'authenticité. Comme elle est rédigée au présent, tout lecteur indiscret n'étant pas son destinataire est plongé dans la vie privée de l'échange épistolaire et il est censé vivre la vie du scripteur au moment où ce dernier la met sur le papier. Les scripteurs de lettres dévoilent donc à leurs destinataires les sentiments, les angoisses ou les joies à la manière d'une suite d'instantanés⁵⁶, ce qui donne à l'écriture épistolaire un caractère fragmentaire.

Les femmes auteurs semblent dominer le genre romanesque au tournant des Lumières. Leurs œuvres se présentent souvent sous la forme traditionnelle d'un roman épistolaire et les auteures-mêmes sont qualifiées d'habitude de sentimentales et d'héritières de Rousseau⁵⁷. La lettre est toujours la meilleure forme qui permet de développer une intrigue sentimentale, par exemple, dans *Delphine* de Madame de Staël, dans *Claire d'Albe* de Madame Cottin. Elle exprime parfaitement la monophonie d'un seul personnage, par exemple dans *Valérie* de Madame de Krüdener ou dans *Adèle de Sénange* de Madame de Souza.

Les romans de Madame de Krüdener et de Madame de Souza constituent, à côté d'*Oberman*, d'autres exemples où la lettre s'achemine vers le journal. Le genre du roman épistolaire vivait, selon des critiques plus austères, « ses derniers beaux jours » et la production romanesque des femmes auteurs de cette époque, quelque fructueuse qu'elle soit, semble hélas dévalorisée par une étiquette peu flatteuse des « travaux de dames » que Laurent Versini attribue à leurs écrits.

Entre 1780 et 1820, une nouvelle pléiade de femmes règne sur le roman épistolaire. L'oubli dans lequel sont tombées des productions souvent verbeuses, qui n'en firent couler que plus de larmes, ne doit pas empêcher de revenir à des romans auxquels la fidélité à la vocation sentimentale et fémi-

⁵⁵ Faut-il rappeler que la société du XVIII^e siècle cultive le goût de la conversation, initié déjà au siècle précédent dans les salons de la « gent précieuse et honnête » dont il est le reflet, qui devient un véritable art de vivre et un instrument de la connaissance ? Or la lettre se conjugue alors avec une dialectique intellectuelle et mondaine, avec la philosophie et l'esthétique ou bien avec le plaisir et l'instruction. Elle est donc le fruit de la société à laquelle la Révolution donne un coup douloureux ce qui met en question les valeurs de sociabilité et de communication propres au commerce épistolaire.

⁵⁶ J. ROUSSET, *Forme et signification...*, p. 69.

⁵⁷ Voir le chapitre 2 dans B. LOUCHON, *Romancières sentimentales (1789-1825)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société » 2010.

nine du genre, perceptible à la seule lecture de titres que leur fournit le plus souvent le nom de l'héroïne, assure finesse et émotion [...]»⁵⁸.

En effet, souvent considéré comme « féminin », le genre épistolaire au tournant des Lumières offre aux femmes l'opportunité de prendre la parole, d'exprimer leurs sentiments et angoisses et la lettre, qui constitue un véritable « portrait de l'âme », ne demande plus toujours réponse. José-Louis Diaz remarque que :

Dans les romans par lettres du temps, ces lettres sans réponse, dont certaines inachevées, restées à l'état de propos incohérents en raison de l'émotion de l'être « sensible » censé les avoir rédigées, transi par la passion ou au bord du suicide, ressemblent encore plus, du fait de leur relatif agraphisme, à des entrées de Journal. Mais ces romans par lettres se mettent aussi à s'articuler autour de pactes intimistes, auxquels ne manque que la réalité du personnage qui les profère⁵⁹.

La correspondance de Gustave de Linar peut être, nous semble-t-il, considérée comme « lettre-journal ». Selon Françoise Simonet-Tenant ce qui distingue ce genre d'écriture intime, c'est qu'il s'agit d'un « ensemble de lettres composées à l'intention d'un même destinataire mais qui, au lieu d'être envoyées une par une, ont été regroupées en une manière de journal et leur envoi a été différé »⁶⁰. En effet, les lettres de Gustave n'arrivent pas une par une à Ernest – leur unique destinataire ; leur envoi est différé. Ernest les reçoit sous forme d'un paquet dont la lecture peut ressembler à celle du journal. Soucieux de leur sort, Gustave, à l'image d'un diariste craignant pour son journal, suit le parcours de ses lettres (lettre XXIII).

J'apprends que toutes mes lettres écrites depuis deux mois sont à Hambourg, chez M. Martin, banquier. Le courrier ex-

⁵⁸ L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF 1998, p. 182.

⁵⁹ J.-L. DIAZ, « Naissance de l'intimité épistolaire (1760–1830) », *Épistolaire. Revue de l'A.I.R.E.* 2006, n° 32 [Paris, Honoré Champion Éditeur], p. 44–45.

⁶⁰ F. SIMONET-TENANT, « Lettre et Journal : ressemblances et hybridation », *Épistolaire. Revue de l'A.I.R.E.* 2006, n° 32 [Paris, Honoré Champion Éditeur], p. 38. F. Simonet-Tenant explique également que par « 'lettre-journal', on peut faire référence à une énonciation fragmentée et à une lettre longue où sont mentionnées plusieurs dates ou plusieurs moments d'écriture dans la journée » (IDEM, *Journal personnel et correspondance (1785–1939) ou les affinités électives*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a. 2009, p. 183). Les exemples de ce genre d'écriture épistolaire sont fréquents dans les romans par lettres ; on les retrouve entre autres dans les romans de Madame de Krüdener ou de Madame de Souza.

pédié par le comte avait eu l'ordre de remettre ses dépêches à notre consul, à Hambourg, et de se rendre lui-même à Berlin. Malheureusement il a oublié de remettre le paquet de lettres à ton adresse⁶¹.

Mais l'écriture au présent de la lettre-journal, se caractérise notamment par l'attention qu'accorde le scripteur aux événements imperceptibles, à tout ce qui échappe très souvent à un regard lointain de la vision rétrospective et à tout ce qu'on ne regarde pas⁶².

La correspondance de Gustave est donc suivie par son journal, à la suite duquel l'écriture fragmentée de la lettre XLVIII du comte de M... à Ernest n'en est pas moins éloignée et enfin le roman se clôt par les « Fragments du Journal de la mère de Gustave » dans lequel elle s'adresse directement à son fils. Il faut préciser que le journal de Gustave a le même destinataire que ses lettres ce qui contribue davantage à l'effacement des frontières entre ces deux formes. Gustave abandonne l'écriture de sa dernière lettre à Ernest (XLIV) pour passer à la rédaction de son journal. La lettre et le journal comportent en tête la même indication du lieu : « De la Piétra-Mala, le ». Gustave les commence de la même façon, en parlant de l'état de sa santé qui empire. L'écriture épistolaire et l'écriture diariste se confondent ce qu'illustrent respectivement l'*incipit* de la lettre XLIV et celui du journal : « Je t'écris, quoique je sois si faible, mon ami, que je puis à peine me soutenir. Je viens de passer dix heures au lit, mais sans que cela m'ait donné plus de force ; la fièvre m'a repris ; je souffre beaucoup de la poitrine. J'arrivai ici au milieu des Apennins, hier dans la journée. Le site de Piétra-Mala est presque sauvage »⁶³ ; « Ernest, je commence pour toi ce journal ; mais quand je souffre, je ne peux t'écrire que quelques lignes »⁶⁴.

« Le Journal de Gustave » possède donc son destinataire qui est autre que celui qui le rédige, tout comme la lettre, de plus, le diariste s'adresse directement à lui par une sorte de formule d'appel. Ce journal est paradoxalement suspendu à l'existence du destinataire ce qui semble l'éloigner d'un vrai journal intime. À la fin, Gustave fait ses adieux à Ernest et il joint la lettre adressée à Valérie qu'il n'ose pas lui envoyer personnellement :

⁶¹ J. DE KRÜDENER, *Valérie ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G.*, in : *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par R. TROUSSEAU, Paris, Robert Laffont 1996, p. 877.

⁶² Voir J. ROUSSET, *Forme et signification...*, p. 71.

⁶³ J. DE KRÜDENER, *Valérie ou Lettres de Gustave de Linar...*, p. 929.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 930.

Adieu, Ernest. Que ce mot me frappe ! Il me semble que je quitte la vie par ce mot !... J'avais pensé si souvent à la mort, et le repos m'avait paru bien doux ! – Nous nous reverrons, ami bien aimé, ami digne de ce nom, premier bonheur de ma vie, avant que je connusse celle pour qui je ne puis vivre, pour qui je meurs !

Erich te fera parvenir ce journal avec d'autres papiers. J'y joins une lettre pour Valérie ; je n'ose la lui envoyer. Tu la liras, Ernest ; et si un jour tu crois qu'elle puisse la voir, je te devrai plus que tout ce que tu fis déjà pour moi. Cette idée adoucit ma mort. Vis heureux, mon Ernest !⁶⁵

Le passage ci-dessus témoigne du manque de communication qui existe entre les personnages à la fois sur le plan amoureux que sur le plan confidentiel. La forme du journal semble être la meilleure pour remédier à un échange interdit par les rapports qui unissent les personnages entre eux. C'est sous la forme du journal se caractérisant par une discontinuité formelle que le non-dit de Gustave peut être exprimé.

Le roman épistolaire de Madame de Krüdener, tout comme celui de Senancour, se présente au premier abord comme un récit de voyage, celui de Gustave de Linar qui accompagne Valérie et son mari à travers l'Europe. Le récit de voyage adopte volontiers la forme épistolaire, notamment à l'époque en question. Comme le remarque Lucia Omacini : « [...] le récit de voyage représente certainement l'une des composantes principales dans ce brassage de formules narratives qui infléchit la structure du roman par lettres entre les deux siècles »⁶⁶. La description topographique y est très riche et la nature dont on estime le rôle à l'aube du romantisme, exprime ici l'état d'âme du héros. Le récit de voyage favorise, nous semble-t-il, un glissement d'un genre à l'autre, de l'écriture épistolaire à l'écriture diariste.

Dans cette correspondance journalière de Gustave à Ernest, il s'agit pour le destinataire de repérer les moments de repli et de retour sur soi à l'intérieur même de cet échange. Malgré l'illusion de l'écriture dialogique de la correspondance en question son caractère dévie vers une écriture intime, semble se retourner vers l'émetteur et constitue une recherche de soi. La correspondance de Gustave semble remplir donc une fonction autoréflexive. Lucia Omacini, en comparant *Valérie* de Madame de Krüdener et *Oberman* de Senancour, remarque que :

⁶⁵ Ibidem, p. 935.

⁶⁶ L. OMACINI, *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2003, p. 132.

Dans les deux cas la formule épistolaire à une voix tend à se transformer en monodie, en repliement de l'être sur lui-même, en discours qui, ayant égaré le véritable sens de sa destination, s'enroule sur lui-même finissant par se désagréger sous forme d'énoncés fragmentaires. À l'indiscrétion bavarde de la parole apologétique se substitue le silence en tant qu'interdit de la communication : un arrêt involontaire, chez Gustave de Linar qui, en aimant la femme de son protecteur, s'exclut de la communauté des hommes et meurt d'inanition ; un arrêt délibéré, chez Oberman, qui recherche la solitude afin de se retrouver⁶⁷.

Certaines lettres que Gustave adresse à Ernest semblent être rédigées pour soi-même, or il y est souvent question de la relecture – procédé propre à la pratique du journal intime – comme, par exemple, dans la lettre XVIII, écrite à Venise :

T'écrire, te dire tout, c'est revivre dans chaque instant de la nouvelle existence qu'elle m'a créée. Garde bien mes lettres, Ernest, je t'en conjure ; un jour peut-être, au bord de nos solitaires étangs, ou sur nos froids rochers, nous les relirons, si toutefois ton ami se sauve du naufrage qui le menace, si l'amour ne le consume, comme le soleil dévore ici la plante qui brilla un matin⁶⁸.

Un autre procédé est celui de la réécriture – Gustave transcrit la lettre de Valérie dans sa correspondance avec Ernest, comme un diariste cherchant à laisser des traces dans son journal :

Voilà la copie de la lettre de Valérie ; ne pouvant dormir, je l'ai transcrite pour toi, mon ami [...] Je suis resté comme cela jusqu'à deux heures du matin, et puis j'ai lentement copié la lettre, m'arrêtant à chaque ligne, comme on s'arrête en revoyant, après une longue absence, son lieu natal, à chaque place qui vous parle du passé⁶⁹.

Dans ces lettres, Gustave avoue avec confusion sa tendance aux répétitions : parler de son état d'âme en soulignant sa tristesse et son malheur rapprochent la correspondance de Gustave de la forme diariste : « Ernest, je suis triste, et ne veux pas m'occuper de ma tristesse. Je te quitte, pardonne-moi ces éternelles répétitions »⁷⁰. L'écriture de la lettre permet donc à Gustave de s'explorer soi-même. Les formules d'appel que Gustave ne manque

⁶⁷ Ibidem, p. 79.

⁶⁸ J. DE KRÜDENER, *Valérie ou Lettres de Gustave de Linar...*, p. 98.

⁶⁹ Ibidem, p. 891.

⁷⁰ Ibidem, p. 849.

pas d'insérer dans ces lettres à Ernest s'accumulent là où celui-là exprime justement ses états d'âme. Au contraire, quand il fait le résumé de ses occupations quotidiennes, de ses entrevues avec Valérie, les formules d'appel sont moins fréquentes.

La forme épistolaire dans le roman au tournant des Lumières se caractérise par une flexibilité et une ouverture à d'autres formes, ce qui contribue au caractère hybride du roman à la première personne. On observe alors au sein du roman épistolaire des permanences et des mutations à la fois dans sa variante polyphonique et monophonique. La monodie épistolaire n'est pas l'équivalent d'un journal intime, mais leurs attributs formels illustrent quelques débordements d'un genre à l'autre contribuant à leur rapprochement ou confusion. Ce procédé permet également de mieux comprendre le phénomène de l'hybridité générique qui s'est opéré au sein des fictions romanesques censées être parfois en avance sur le réel.

Le roman-journal intime

Comme nous l'avons vu plus haut, le roman à la première personne au tournant des Lumières ne se contente pas de la forme épistolaire ou celle des mémoires, il côtoie également le journal intime. C'est surtout au XIX^e siècle que deviennent nombreux les auteurs qui commencent à se livrer à ce genre d'écriture de soi. La génération du Premier Romantisme est particulièrement concernée, par exemple Benjamin Constant dont on retrouve l'inscription suivante (du 18 décembre 1804) :

Ce journal, cette espèce de secret ignoré de tout le monde, cet auditeur si discret que je suis sûr de retrouver tous les soirs, est devenu pour moi une sensation dont j'ai une sorte de besoin ; je ne lui confie toutefois pas tout, mais j'y écris assez pour y retrouver mes impressions et pour me les retracer quand je n'ai rien de mieux à faire⁷¹.

Conformément à la loi de la « mimétique formelle », les auteurs de l'époque en reproduisant la situation réelle du journal intime soumettent les conventions de ce dernier à celles du roman. Cependant Valérie Raoul explique que « le code du journal doit être juste assez présent pour que le lecteur reconnaisse le modèle

⁷¹ B. CONSTANT, *Journaux intimes*, édition intégrale des manuscrits autographes publiée pour la première fois avec index et des notes par A. ROULIN et Ch. ROTH, Paris, Gallimard, coll. « La connaissance de soi » 1952, p. 27.

auquel on fait référence ». La chercheuse précise également que « le lecteur doit détecter, non seulement le modèle, mais aussi le code dominant du roman. C'est précisément parce qu'il sait qu'il lit un roman qu'il cherchera une 'signification globale' qu'il n'attendrait pas d'un vrai journal intime »⁷².

La question qui se pose est de savoir pourquoi les romanciers de l'époque qui nous intéresse ont recours à la forme diariste, parfois intercalée dans les lettres de leurs personnages. En décrivant les détails de la vie quotidienne, les diaristes sont enclins à la sincérité qui devient une sorte de transparence. C'est une vertu qui demande non seulement de la vérité, mais aussi du courage dont les héros ne manquent pas. Les romans contenant des pages de journal décrivant la vie sous la Révolution, présentent des personnages qui cherchent à sauver leur vie par l'écriture et qui écrivent pour ne pas se perdre dans la pauvreté des jours.

Le succès du journal intime reste encore assez sobre au milieu du XVIII^e siècle et le roman de Madame d'Épinay par le biais du journal intime permet à l'héroïne de se dire vraiment, tandis que Diderot, sans introduire directement cette forme dans son roman *La Religieuse*, en apprécie certains aspects. Odile Richard-Pauchet explique que :

Mme d'Épinay, de façon encore plus novatrice, entrelarde son roman épistolaire de fragments de journal intime tenu par l'héroïne, qui font percevoir des degrés dans l'introspection, montrant des nuances entre les confidences à des proches et les confidences à soi-même, ou à son tuteur bien-aimé, à qui elle confie ce journal. À cet égard *La Religieuse*, roman monodique, est bien né de cette fascination pour la confidence intimiste [...] ⁷³.

La variante introspective qui fait rapprocher la lettre du journal intime domine dans les romans à la première personne au tournant des Lumières. À l'instar de Werther, les personnages des romans de Madame de Krüdener, Madame de Souza, Senancour, de Constant ou de Nodier cherchent l'intimité en explorant leurs « moi », en s'analysant et en se confiant par la suite à un destinataire qui est comme un autre lui-même ce qui apparente leurs récits au journal censé remédier à une marque de franchise.

⁷² V. RAOUL, *Le journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF 1999, p. 33.

⁷³ O. RICHARD-PAUCHET, « Contribution du cercle d'Épinay (Rousseau, Diderot, M^{me} D'Épinay) au renouveau du genre romanesque : métamorphoses et variations du roman épistolaire », in : *Métamorphoses du roman français, Avatars d'un genre dévorateur*, études réunies et présentées par J. M. LOSADA GOYA, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres » n° 40, 2010, p. 131.

Cependant les exemples du journal d'Émilie de Montbrillant, de Gustave de Linar ou bien d'Adélaïde d'Amilly démontrent que le journal dans un roman présente souvent une situation quasi épistolaire, de narrateur ou narratrice à narrataire externe. Dans le roman par lettres comportant des mémoires et un journal de héros : *Petits Émigrés* de Madame de Genlis, la jeune Adélaïde d'Armillly décide d'écrire son journal qu'elle destine à son frère mais dont elle ne manquera pas non plus de transmettre une copie à un autre personnage, Lady Elisabeth.

Les romanciers tiennent à respecter les critères qu'impose l'écriture du journal intime, comme par exemple le suivi du calendrier. En effet, le journal rédigé sur le vif se caractérise par la quotidienneté de la rédaction, régulière ou intermittente. Maurice Blanchot souligne le rôle du calendrier quand il s'agit de l'écriture diariste :

Le journal intime qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l'ordre et le désordre qu'on veut, est soumis à une clause d'apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier. C'est là le pacte qu'il signe. Le calendrier est son démon, l'inspireur, le compositeur, le provocateur et le gardien⁷⁴.

Cependant Jean Rousset précise que « la simultanéité du discours et du vécu est en fait l'exception. La norme serait plutôt : rétrospection de faible portée, écart minimum, mais écart entre le discours et le narré »⁷⁵. Vu que le respect du calendrier est une condition nécessaire dans le cas du journal intime, en conséquence, comme dans la correspondance, l'écriture devient fragmentaire, ce qui interdit au diariste de se comporter en « auteur », au sens de maître et organisateur du récit, car il est assujéti à l'ordre successif des jours et il ne peut pas construire sa narration, comme un romancier⁷⁶.

Une autre caractéristique importante concerne le problème du destinataire et celui de la « clause du secret ». Rédigé pour soi, presque toujours dans la clandestinité, le journal intime exclut le regard d'autrui, ce qui est presque toujours négligé dans le cas de

⁷⁴ M. BLANCHOT, « Le journal intime et le récit », in : IDEM, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard 1959, p. 271.

⁷⁵ J. ROUSSET, « Le journal intime, texte sans destinataire ? », *Poétique* 1983, n° 56, p. 435.

⁷⁶ Ibidem, p. 436.

roman où les personnages adressent d'habitude leurs journaux à leurs confidents. Par principe, le journal refuse l'intrusion d'un lecteur indiscret, puisqu'il est un texte « écrit pour soi seul », ce qui engendre un nombre considérable d'épithètes qu'on lui attribue : « discours fermé sur lui-même », « soliloque sans auditeur ».

Jean Rousset dans son essai de typologie du journal intime, distingue les éléments suivants : l'autodestination, où le diariste est le premier lecteur de son journal, « quelqu'un qui se relit, qui prévoit de se relire, soit pour 'se comparer à lui-même en divers temps' [...], soit pour un bilan qui échappe à la myopie quotidienne »⁷⁷. Rousset explique que la relecture est le propre d'un narcissisme présumé et l'occasion de nouvelles réflexions du journal sur lui-même : « Par la relecture, le narrateur et le récepteur se confondent, observant ressemblances et différences, car la distance les fait autres. Le secret n'est pas violé, la communication s'établit en circuit fermé ; l'autodestination comme trait spécifique du genre se trouve confirmée et renforcée »⁷⁸.

Le second élément est, selon Rousset, la pseudo-destination. C'est la situation où il existe un destinataire inscrit dans le texte, qu'il soit interne ou externe. Pour le premier, « il renvoie au narrateur lui-même, par les pronoms de seconde personne, les infinitifs ou impératifs d'exhortation ». En ce qui concerne le narrataire externe, « il pose un cas particulier, celui d'un allocutaire qui pourrait être un récepteur, mais condamné à la virtualité par la situation ou par une décision de l'intimiste [...] »⁷⁹.

En parlant des « degrés de la destination », Rousset suppose la situation d'une divulgation éventuelle et différée, de la publication voulue ou envisagée ainsi que du dilemme s'il faut dire et publier tout. Mais il y a des cas où le diariste désigne un destinataire unique qui lui est proche – situation quasi épistolaire. On peut également envisager une situation inverse : un lecteur qui n'est pas destinataire.

⁷⁷ Ibidem, p. 438.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem, p. 439.

Deuxième partie



LES STRATÉGIES
DU DISCOURS PÉRITEXTUEL

CHAPITRE 1

La situation de communication littéraire

Le seul critère auquel je puisse recourir pour juger l'œuvre est précisément la concordance entre mes possibilités de jouissance esthétique et les intentions implicitement manifestées par l'auteur de son travail.

Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1965, p. 135

Il existe beaucoup de livres dont la réussite étonne ; [...] les auteurs de ces ouvrages n'y mettaient de l'esprit qu'en proportion de celui qu'ils supposaient à la plupart des lecteurs.

Joseph Fiévée, « Préface » à *La Dot de Suzette*, Paris, Éditions Desjonquères 1990, p. 41

La narration dans un roman à la première personne fonctionne sur deux niveaux de communication : d'un côté, il y a un niveau interne où on peut analyser la relation entre un narrateur, que ce soit l'épistolier, le mémorialiste ou le diariste et un narrataire fictionnel créant l'univers représenté d'une œuvre et de l'autre, un niveau externe, où on observe la communication entre l'auteur et le lecteur comme étant celle de toute situation de communication littéraire. La portée sémantique du texte dans un roman à la première personne consiste donc à fournir des signes linguistiques permettant d'interpréter deux énoncés appartenant à deux niveaux de communication dont les inten-

tions communicatives peuvent se contredire. Le lecteur du roman faisant partie du contexte pragmatique de la communication littéraire est censé connaître les conventions romanesques de son époque ou des époques passées, tout comme il est censé connaître l'auteur et ses œuvres ce qui lui impose ou suggère des pistes de lecture. Les théories de la réception d'une œuvre littéraire définissent le rôle du nom d'auteur qu'implique la lecture¹. Au fur et à mesure de l'acte de la lecture, la satisfaction ou « le plaisir » éprouvé par le lecteur relèvent de la confrontation de ses attentes antérieures avec les valeurs réelles du texte. C'est pourquoi les auteurs cherchent à orienter la lecture en inscrivant leurs ouvrages dans un « code commun », pour reprendre la terminologie de Robert Escarpit², et en fournissant ainsi à tout lecteur un « mode de lecture » du texte qui se manifeste notamment au niveau paratextuel. En effet, toute œuvre suppose un contrat de lecture qui donne lieu à une déclaration, en principe initiale, c'est-à-dire s'exprimant dans le discours péritextuel³.

Le romancier assumant à degrés différents sa tâche d'écrivain cherche à présenter, voire à justifier son texte ; il arrive qu'il pose la question concernant la relation entre auteur, narrateur et personnage, qu'il annonce ou non son souci de vérité et pour expliquer son geste, enfin, qu'il ait recours à des arguments à valeur morale ou sociale. Dans le contexte du roman français du tournant des Lumières, la spécificité du discours péritextuel réside dans « l'intelligibilité de l'univers représenté ». En s'appuyant sur la théorie de Kazimierz Bartoszyński, Regina Bochenek-Francza-

¹ Le statut de l'auteur a fait l'objet de nombreuses études au XX^e siècle qui, évidemment, sont loin d'être unanimes. Si Roland Barthes proclame la mort de l'auteur dans son article de 1968 (R. BARTHES, « La mort de l'auteur », in : IDEM, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil 1968), Michel Foucault rappelle à quel point la notion d'auteur peut conditionner la réception de l'œuvre et de sa reconnaissance : « [...] l'auteur, c'est un certain foyer d'expression qui, sous des formes plus ou moins achevées, se manifeste aussi bien, et avec la même valeur, dans ses œuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments, etc. » (M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie* 1969, p. 73-104, repris dans IDEM, *Dits et écrits, 1954-1988*, t. 1, Paris, Gallimard 2001, p. 789-812).

² Selon Escarpit, « Il ne peut y avoir lecture que s'il préexiste chez l'auteur et chez le lecteur une même participation au code commun qui est en réalité un ensemble de codes [...]. C'est grâce à ces codes communs qu'il y a compréhension et participation au même contenu de pensée » (R. ESCARPIT, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion 1970, p. 223).

³ La terminologie est empruntée à Gérard Genette qui distingue le péritexte de l'épitéxte. Il font partie tous les deux du paratexte. Par le discours péritextuel, on entend les titres ainsi que tout discours où l'auteur, parfois sous les apparences d'un éditeur, se propose de nouer le pacte de lecture (préfaces, avertissements, notes etc.). Le discours épitéxte ne se trouve pas dans la même proximité du texte, il est plus « éloigné ». Il s'agit par exemple des commentaires ou des jugements concernant le texte littéraire (G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil 1987).

kowa souligne le rôle majeur des « présupposés culturels » et elle explique qu'il s'agit des « énoncés venant d'en-dehors du texte, conçus de manière que leur sens, compréhensible pour le lecteur, permette à celui-ci d'interpréter ce texte de façon pertinente [...] – c'est-à-dire – la connivence du lecteur ne concerne pas que l'univers représenté : elle s'étend au domaine de l'extra-littéraire, embrassant tout un ensemble de connaissances *précises, partagées avec l'auteur* »⁴.

« Ceci n'est pas un roman »⁵ ou les échos des Lumières dans le discours péritextuel

La poétique du discours péritextuel du roman français à la première personne évolue au cours du XVIII^e siècle. La portée d'une illusion d'authenticité ou la « fiction du non fictif », pour reprendre la terminologie de Jean Rousset, sur lesquelles insistent la plupart des auteurs français de l'époque, à travers les titres et les préfaces des romans, diminue au tournant des Lumières. Nombreux sont alors les romanciers et surtout les romancières qui assument leur travail d'auteur et cherchent ainsi à modifier les conventions romanesques du XVIII^e siècle. Il ne s'agit pourtant pas d'un rejet total de canons littéraires dans le roman d'après 1789. En revanche, une « disparition » progressive du romanesque et un débat de plus en plus explicite sur le genre tracent des voies nouvelles pour le discours préfacier et le débat

⁴ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, « À l'aube du roman historique moderne : le roman de l'après-Thermidor », in : *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*, contributions réunies par K. AUSTBURY et C. SETH, Paris, Classiques Garnier 2012, p. 224. Voir aussi K. BARTOSZYŃSKI, „O poetyce powieści historycznej”, in : IDEM, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN 1991.

⁵ La formule « ceci n'est pas un roman » s'inspire du titre de l'ouvrage de Diderot, *Ceci n'est pas un conte* (1772). Elle renvoie également à l'expression : « ce livre-ci n'est pas un roman », devenue presque un slogan employé dans le discours préfacier de certains romans du XVIII^e siècle. On la retrouve par exemple dans la « Préface de l'Éditeur » qui précède les *Lettres de la Duchesse de*** au Duc de**** de Crébillon fils, tandis que Rousseau écrit dans la « Seconde Préface de *La Nouvelle Héloïse* » : « ce roman n'est point un roman ». Les expressions ci-dessus sont souvent employées dans la critique littéraire, par exemple dans l'ouvrage de J. ROUSSET (*Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti 1962, p. 76) ou bien dans celui de B. MILLET (« *Ceci n'est pas un roman* ». *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*, Louvain – Paris – Dudley, MA, Éditions Peeters 2007).

sur le roman n'est pas absent du roman français bien avant la période qui nous intéresse.

En ce qui concerne la formule « ceci n'est pas un roman », elle sollicite une double lecture : sémantique et pragmatique. Pour la première, elle implique un rejet de tout ce qui peut rappeler la fiction, et pour l'autre, c'est-à-dire d'un point de vue pragmatique, la formule a aussi valeur de rituel. En revanche, la fréquence de son emploi ne peut pas manquer de signifier l'appartenance du texte à un paradigme fictionnel. Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer expliquent que « le nouveau paradigme romanesque repose sur un nouveau pacte de lecture, qui ne nie pas le caractère fictionnel du discours mais au contraire le met en évidence. Ce pacte est celui du 'roman véritable', qui semble à première vue reposer sur une impossibilité logique. Il s'agit de montrer ici que cette impossibilité logique est une des 'possibilités' de la littérature »⁶. Il va sans dire que cette hypothèse reste également d'actualité dans le discours préfacier de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles.

L'étude du discours péritextuel dans le roman du XVIII^e siècle nous invite à mettre en relief l'influence de Cervantes qui se manifeste déjà dans l'un des premiers exemples de roman hybride à la première personne, c'est-à-dire dans *La Vie de Marianne* de Marivaux. Selon Jean-Paul Sermain :

Le chef-d'œuvre de Cervantes introduit à une réflexion sur le roman, sur le réel et l'illusion, la fiction et l'imaginaire. Elle rejoint de deux manières les préoccupations de Marivaux, et ce qui, en celles-ci, intéresse tout le dix-huitième siècle, et elle permet même de voir la liaison entre deux composantes essentielles de la pensée et de l'esthétique du dix-huitième, le principe d'identification d'une part, d'autre part le primat d'une construction rationnelle de la représentation [...]⁷.

⁶ Voir J. HERMAN, M. KOZUL et N. KREMER, *Le Roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation 2008, p. 3.

⁷ J.-P. SERMAIN, *Le Singe de don Quichotte : Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation 1999, p. 263. En analysant l'influence de *Don Quichotte* sur la tradition du roman français du XVIII^e siècle, J.-P. Sermain distingue quatre lieux communs :

1. Le premier lieu commun de la relation à *Don Quichotte* serait celui de la parodie et de la critique du roman et des romans. On pourrait ainsi mettre en parallèle les cibles visées, les moyens utilisés, les reproches retenus.

2. Le second lieu commun serait celui de l'antiroman, et d'une écriture autoréflexive. Il recoupe en partie le premier, mais ils se situent sur deux plans différents : l'un est fondé sur un rapport externe aux autres romans, l'autre sur un rapport interne qui confère à l'énoncé sa valeur métaromanesque.

3. Le troisième lieu commun établit des lignes de partage entre folie et bon sens, idéal et imposture, réalité et imaginaire. Il concerne le dispositif critique et

La Vie de Marianne et le discours péritextuel

Le roman de Marivaux mélange des voix différentes adoptant toutes la première personne du singulier. Ainsi pouvons-nous distinguer plusieurs « je »⁸ qui renvoient respectivement à un prétendu éditeur qui, conformément aux conventions romanesques de l'époque établit dans l'*Avertissement* la « fiction du non-fictif » ; à un « je » intermédiaire entre Marianne et « l'éditeur » qui, en intervenant au début de la première partie explique l'origine du manuscrit⁹ en nouant avec le lecteur un pacte de lecture et, enfin, au « je » du personnage éponyme qui, en revanche, propose un pacte épistolaire étant le dédoublement du précédent :

Quand je vous ai fait le récit de quelques accidents de ma vie, je ne m'attendais pas, ma chère amie, que vous me prierez de vous la donner toute entière, et d'en faire un livre à imprimer. Il est vrai que l'histoire en est particulière, mais je la gâterai, si je l'écris ; car où voulez-vous que je prenne un style ? [...] Mais enfin, puisque vous voulez que j'écrive mon histoire, et que c'est une chose que vous demandez à mon amitié, soyez satisfaite : j'aime encore mieux vous ennuyer que de vous refuser.

herméneutique du roman de Cervantes et les choix qu'il oblige à faire entre les deux positions antagonistes de don Quichotte et de ses adversaires, qui impliquent deux visions contradictoires et qui soutiennent deux conceptions des cadres de la pensée et du jugement moral.

4. Le quatrième lieu commun est celui du rapport au Moyen Âge, au modèle du chevalier et à la 'romance'. Ce qui est essentiel à cet égard n'est pas que *Don Quichotte* ait été l'occasion d'une redécouverte du Moyen Âge, mais que le projet et le destin du héros inspirent deux attitudes radicalement opposées à l'égard du passé et de l'âge moderne, et obligent ainsi les lecteurs à s'engager sur les fondements de leur culture, sur sa visée et sur son héritage (ibidem, p. 262–263).

⁸ Voir B. DIDIER, *La Voix de Marianne : essai sur Marivaux*, Paris, Librairie José Corti 1987, p. 11–13.

⁹ Comme le remarque Béatrice Didier : « 'L'éditeur' avait affirmé que ce récit était véridique : il reste à en apporter la preuve matérielle et ce sera le rôle de ce nouvel intermédiaire. Sa voix concorde avec celle de 'l'éditeur' sur deux points : le récit est fait par une femme car le manuscrit est 'd'une écriture de femme' [...] », (ibidem, p. 12–13). *L'incipit* de la première partie apprend au lecteur : « Avant que de donner cette histoire au public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée. Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme » (MARIVAUX, *La Vie de Marianne*, Paris, Gallimard 1997, p. 59).

Au reste, je parlais tout à l'heure de style, je ne sais pas seulement ce que c'est. [...] Celui de mes lettres vous paraît-il passable ? J'écrirai ceci de même¹⁰.

La narration est donc imbriquée¹¹, car elle permet de distinguer trois narrateurs employant la première personne du singulier dont les deux premiers « à l'état presque zéro » et le troisième correspondant à l'héroïne¹². Autour de ces deux premiers « je », que l'on peut considérer comme hétérodiégétiques, selon la terminologie de Genette, car distancé des événements racontés par Marianne, se construit ce que Jan Herman a appelé un « récit génétique », c'est-à-dire un récit qui raconte la genèse du texte¹³.

Cependant le dernier « je », qui est celui de l'héroïne, n'est pas moins complexe si on considère la distance entre Marianne narratrice et Marianne personnage. Cette distance est certes conditionnée par un énorme intervalle entre le temps du récit et le temps de la narration qui par ailleurs demeure une caractéristique des mémoires, mais selon Henri Coulet, le grand art de Marivaux a été d'atténuer le plus possible la distance en question¹⁴. En ce qui concerne cette dernière, il s'agit d'après Jean Rousset d'un

¹⁰ Ibidem, p. 60.

¹¹ Frédéric Calas explique que « dans *La Vie de Marianne*, la scénographie est épistolaire [...], mais avant que d'être énoncée de la sorte, elle est précédée par plusieurs bulles énonciatives en cascade, toujours sur le modèle des Matriochka, modèle qui appelle plusieurs commentaires » et en parlant des paroles rapportées dans le récit, il emploie la formule des « poupées russes marivaudiennes » (F. CALAS, « Les enchantements de la parole rapportée dans *La Vie de Marianne* de Marivaux », in : *Nouvelles lectures de 'La Vie de Marianne'. Une « dangereuse petite fille »*, sous la direction de F. MAGNOT-OGILVY, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », série « Le dix-huitième siècle » 2014, p. 76–77).

¹² Dans le schéma narratologique de Gérard Genette, on part de l'auteur personnel, énonciateur du discours de fiction pour aller jusqu'au lecteur personnel et social, récepteur réel de ce discours et, au niveau du texte, on distingue l'auteur implicite, le narrateur, le récit et dans l'axe de la réception, le narrataire et le lecteur implicite : « [Auteur réel [Auteur implicite [Narrateur [Récit] Narrataire] Lecteur implicite] Lecteur réel », (voir G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil 1983, p. 96). Dans les romans de Marivaux, les niveaux ci-dessus sont souvent brouillés, notamment celui de l'auteur implicite présenté comme « éditeur » ou bien sous d'autres masques différents.

¹³ Voir J. HERMAN, *Le Récit génétique au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire foundation, SVEC 2009. Le récit génétique constitue, selon Herman, l'« épine dorsale du roman-mémoires comme modèle littéraire » et présente une « configuration de situations qui deviendra topique et qu'on retrouvera dans *La Vie de Marianne* : la retraite, l'écriture du texte après la sollicitation par une amie, les excuses sur le style » (J. HERMAN, « *La Vie de Marianne* et le modèle du roman-mémoires », in : *Nouvelles lectures de 'La Vie de Marianne'...*, p. 39–43).

¹⁴ Voir H. COULET, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin 1967, p. 348–349.

double registre¹⁵, où la distance entre la jeune Marianne héroïne de ses aventures et la Marianne déjà avancée dans l'âge devenue la narratrice s'efface et même il est souvent difficile de préciser qui parle, car « entre l'un et l'autre il y a identité de personne et continuité de durée »¹⁶. Ce procédé permet des jeux ironiques provenant du décalage entre le regard naïf de la jeune fille qui découvre Paris, la vie et l'amour et le regard d'une personne expérimentée, vieillie et retirée qui juge, analyse et commente. Peu d'informations sur le personnage-rédacteur des mémoires, dont on sait que sa situation est fort différente par rapport à celle d'antan, sont compensées par les informations sur Marianne héroïne que donne Marianne narratrice. Selon Béatrice Didier, « seul l'emploi de la première personne établit une identité »¹⁷ (entre les deux). Grâce à cette distance, Marianne narratrice pouvant être définie comme « narratrice au degré zéro »¹⁸ raconte sa propre vie, comme si c'était la vie d'une toute autre personne. Ce dédoublement est renforcé par l'emploi de la première personne et du prénom même de la narratrice qui dit : « Laissez faire aux pleurs que je répands ; ils viennent d'ennoblir Marianne »¹⁹ ou bien encore au début de la quatrième partie : « Je ris en vous envoyant ce paquet, madame. Les différentes parties de l'histoire de Marianne se suivent ordinairement de fort loin »²⁰.

La seconde partie du roman s'ouvre également sur un *Avertissement* qui est une réponse aux critiques reprochant à l'ouvrage de contenir trop de réflexions. Cela devient l'occasion pour le prétendu éditeur de donner son avis sur le genre romanesque :

Si vous regardez la *Vie de Marianne* comme un roman, vous avez raison, votre critique est juste ; il y a trop de réflexions, et ce n'est pas là la forme ordinaire des romans, ou des histoires faites simplement pour divertir. Mais Marianne n'a point songé à faire un roman non plus. Son amie lui demande l'histoire de sa vie, et elle l'écrit à sa manière. Marianne n'a aucune forme d'ouvrage présente à l'esprit. Ce n'est point un auteur, c'est une femme qui pense, qui a passé par différents états, qui a beaucoup vu ; [...] ²¹.

¹⁵ Voir J. ROUSSET, *Forme et signification...*, chap. III, « Marivaux ou la structure du double registre », p. 45–64. Le même procédé du double registre a été également observé dans le roman de Benjamin Constant, *Adolphe*, qui constitue aussi l'objet de la présente étude (voir p. 58).

¹⁶ H. COULET, *Le roman jusqu'à la Révolution...*, p. 349.

¹⁷ B. DIDIER, *La Voix de Marianne...*, p. 19.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ MARIVAUX, *La Vie de Marianne...*, p. 80.

²⁰ Ibidem, p. 165.

²¹ Ibidem, p. 109–110.

La correspondante de Marianne réclame en effet la suite de l'histoire de sa vie et l'héroïne éponyme décide de lui « en rendre grâces » en continuant son récit. Cependant plus de deux ans séparent la publication de la seconde partie de celle de la première. L'auteur a donc envisagé de faire intervenir le temps de la lecture par la prétendue destinataire. La question du rapport entre la narration réelle et la narration fictive qu'implique la lecture du roman de Marivaux a fait l'objet de l'incontournable étude d'Henri Coulet *Marivaux romancier*²².

Un jeu péritextuel dans *La Religieuse* de Diderot

Conçu dans un contexte de vives polémiques²³, le roman de Diderot frappe, en premier lieu, par son discours péritextuel dévoilant, entre autres, quelques mobiles de sa genèse. Il s'agit en effet d'une mystification, d'un jeu de société, qui s'est transposé par la suite sur un plan épistolaire. Ce qui est intéressant, c'est que pour la première fois à l'époque, un fait divers devient le moteur de l'action exploitée dans un récit romanesque. Ce qui frappe encore plus, c'est que ce fait divers quelque sérieux qu'il soit, subit à des fins de création romanesque un « travestissement » de façon à devenir ensuite un outil de moquerie et de caricature. Il est question en effet de l'affaire de Marguerite Delamarre, mise au couvent malgré elle et contrainte par sa famille de prononcer ses vœux et qui, par la suite, a cherché auprès de la justice la possibilité d'en être libérée, mais qui a perdu son procès en appel²⁴.

²² H. COULET, *Marivaux romancier*, Paris, A. Colin 1975.

²³ Selon Christophe Martin, « les implications à la fois religieuses, politiques et économiques du textes sont considérables puisque l'institution conventuelle est alors un rouage essentiel de la société d'Ancien Régime » (Ch. MARTIN, *Diderot, La Religieuse*, Paris, Gallimard 2010, p. 14). De plus, la situation de Diderot à la fin des années 1750 devient difficile. D'une part, l'auteur doit affronter de nombreuses attaques causées par la publication de l'*Encyclopédie* et il est sans doute marqué par la rupture récente de Rousseau avec les encyclopédistes ; d'autre part, une nouvelle flambée de la querelle janséniste qui se manifeste dans certains couvents et son souvenir personnel qui est celui de sa sœur Angélique, entrée au couvent des Ursulines où elle est morte folle en 1738, ont une résonance plus personnelle sur la problématique du roman.

²⁴ Au début des années 1760, Diderot, Melchior Grimm et Madame d'Épinay (qui non seulement était à l'origine de la mystification, mais qui après suivait également la composition du roman de Diderot) ainsi que d'autres comparses ont décidé de faire revenir à Paris leur ami, marquis de Croismare, retiré en Normandie, après la mort de sa femme. Pour le persuader de revenir, on lui a adressé la lettre

La genèse, l'arrière-plan et notamment la conception du roman qui renvoie à un fait divers sont donc singuliers, tout comme le discours péritextuel qui entoure le texte. Ce dernier, intitulé la « préface-annexe », qui se trouve en effet à la fin du volume, a été initialement rédigé par Grimm, et ultérieurement revu et corrigé par Diderot. De plus, ce péritexte rassemble les lettres échangées, de février à mai 1760, entre le marquis de Croismare et la prétendue religieuse censée être réfugiée à Versailles, chez une dame connue de Madame d'Épinay. Le titre exact de ce péritexte est « Préface du précédent ouvrage, tirée de la *Correspondance littéraire* de M. Grimm, année 1760 »²⁵. Grimm dévoile donc le côté mystificateur de l'entreprise qui enfin a poussé Diderot à écrire le roman. Ci-dessous, nous en retranscrivons des fragments importants car ils montrent le caractère complexe de la genèse et le problème de la création du roman :

Ce charmant marquis nous avait quittés au commencement de l'année 1759 pour aller dans ses terres en Normandie, près de Caen. [...]

Comme sa perte nous était infiniment sensible, nous délibérâmes en 1760, après l'avoir supportée pendant plus de quinze mois, sur les moyens de l'engager à revenir à Paris. L'auteur des mémoires qui précèdent se rappela que quelque temps avant son départ on avait parlé dans le monde avec beaucoup d'intérêt d'une jeune religieuse de Longchamp qui réclamait juridiquement contre ses vœux auxquels elle avait été forcée par ses parents. Cette pauvre recluse intéressa tellement notre marquis que, sans l'avoir vue, sans savoir son nom, sans même s'assurer de la vérité des faits, il alla solliciter en sa faveur tous les conseillers de Grand-Chambre du Parlement de Paris. [...]

M. Diderot résolut de faire revivre cette aventure à notre profit. Il supposa que la religieuse en question avait eu le bon-

d'une prétendue religieuse protestant contre ses vœux et appelant au secours. Vers le 10 février, Diderot apprend le début de réussite de la mystification et, comme le souligne Michel Delon, « il s'en réjouit, s'étonne, s'en inquiète » (M. DELON, *La Religieuse, Notice*, in : D. DIDEROT, *Contes et romans*, éd. publiée sous la direction de M. DELON, avec la collaboration de J.-Ch. ABRAMOVICI, H. LAFON et S. PUJOL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 2004, p. 974).

²⁵ Le titre de la préface a connu de nombreuses versions : « Extrait de la correspondance littéraire de M. Grimm, année 1760 », « Préface de la *Religieuse*. Tirée de la correspondance littéraire de M. Grimm, Année 1760, avec quelques Notes nouvelles de M. Diderot ». En ce qui concerne la date 1760, elle rend les éditeurs perplexes, vu que la diffusion de ce que Diderot a transformé en préface date de 1770. Elle désignait alors, selon Michel Delon, non la diffusion dans la *Correspondance littéraire*, mais la correspondance originale entre les protagonistes (M. DELON, *La Religieuse, Notes et variantes*, in : D. DIDEROT, *Contes et romans...*, p. 1030-1031).

heur de se sauver de son couvent, et en conséquence il écrivit en son nom à M. de Croismare pour lui demander secours et protection. [...]

Cette insigne fourberie prit toute une autre tournure, comme vous allez voir par la correspondance que je vais mettre sous vos yeux, entre M. Diderot ou la prétendue religieuse et le loyal et charmant marquis de Croismare, qui ne se douta pas un instant d'une noirceur que nous avons eu longtemps sur notre conscience. Nous passions alors nos soupers à lire, au milieu des éclats de rire, des lettres qui devaient faire pleurer notre bon marquis, et nous y lisions avec ces mêmes éclats de rire les réponses honnêtes que ce digne et généreux ami lui faisait. [...]

Une circonstance qui n'est pas la moins singulière, c'est que, tandis que cette mystification échauffait la tête de notre ami en Normandie, celle de M. Diderot s'échauffait de son côté. Celui-ci [...] se mit à écrire en détail l'histoire de notre religieuse. Un jour qu'il était tout entier à ce travail, M. d'Alainville, un de nos amis communs, lui rendit visite, et le trouva plongé dans la douleur et le visage inondé de larmes. « Qu'avez-vous donc ? lui dit M. d'Alainville. Comme vous voilà ! – Ce que j'ai ? lui répondit M. Diderot ; je me désole d'un conte que je me fais ». Il est certain que s'il eût achevé cette histoire, elle serait devenue un des romans les plus vrais, les plus intéressants et les plus pathétiques que nous ayons. On n'en pouvait pas lire une page sans verser des pleurs ; et cependant il n'y avait point d'amour [...].

(Et j'ajouterai, moi qui connais un peu M. Diderot, que ce roman, il l'a achevé, et que ce sont les mémoires mêmes que l'on vient de lire, où l'on a dû remarquer combien il importait de se méfier des éloges de l'amitié.)²⁶

Les fragments de la préface-annexe, largement citée ci-dessus, présentent, d'une part, les intentions des architectes dans la mystification en question et la tournure de leur jeu manifestant aux yeux du lecteur le goût du persiflage propre à « cette petite société » de l'Ancien Régime et, d'autre part, le caractère complexe du discours métatextuel. Dans ce dernier, l'origine du roman (*sic !*) est démasquée et le nom de l'auteur est avoué, contrairement à la tradition romanesque des Lumières qui prônait l'illusion d'authenticité du manuscrit trouvé.

Il existe cependant une certaine illusion dans la façon même de rédiger la préface, bien que l'on précise sa provenance. L'auteur qui, comme on le sait, a « revu et corrigé » ce texte, semble pourtant parler de soi en tiers. La question qui se pose est de savoir quelle est la part du texte rédigée par Diderot dans le texte

²⁶ D. DIDEROT, *La Religieuse*, in : IDEM, *Contes et romans...*, p. 383–385.

de Grimm, car il donne l'impression d'être écrit à deux mains. Le dernier paragraphe cité est originellement mis entre parenthèses, comme s'il s'agissait d'indiquer l'intervention de Grimm (ou bien au contraire celle de Diderot). Christophe Martin explique qu'en reprenant le dossier de Grimm, Diderot a supprimé les deux paragraphes de ce texte. En revanche Grimm inspiré par la représentation du drame de La Harpe, *Mélanie ou la Religieuse forcée* (1770), décide de relater la mystification du marquis de Croismare²⁷.

De plus, l'anecdote jette à la fin de la préface un certain doute sur l'idée d'une œuvre créée dans l'enthousiasme. Pour Christophe Martin elle souligne un nouveau paradoxe :

celui d'un roman certes tout entier tendu vers l'effet produit sur le destinataire, dans le prolongement de la mystification du marquis de Croismare, mais qui est aussi écrit par Diderot à son propre usage, et qu'il garde d'ailleurs pendant vingt ans en portefeuille [...]

La Religieuse n'est donc pas la mystification proprement dite de Croismare, mais sa suite en somme imprévue. C'est là, à vrai dire, une constante de la création diderotienne [...]²⁸.

La « Préface-annexe » est complétée par une correspondance à moitié authentique qui se compose en principe de courts billets et lettres. Si on croit les informations qui l'introduisent (c'est le tout dernier paragraphe de la « Préface-annexe »), les lettres signées Madin, ou Suzanne Simonin ont été fabriquées, tandis que les lettres du marquis de Croismare sont véritables. Ce qui suit cette correspondance, c'est la « Présentation par Grimm du dossier de *La Religieuse* dans la *Correspondance littéraire* (15 mars 1770) » et la « Note de Naigon dans l'édition de 1798 ». L'ensemble de ces éléments péritextuels et les informations qu'ils fournissent sont censés rendre le lecteur perplexe et leur emplacement après le texte qui n'est pas moins complexe permet de le lire sous le signe de l'hybridité.

²⁷ Ch. MARTIN, *Diderot, La Religieuse...*, p. 160.

²⁸ *Ibidem*, p. 20–21.

Le paradoxe péritextuel dans l'*Histoire de Madame de Montbrillant*

L'*Histoire de Madame de Montbrillant* est une œuvre majeure de Louise d'Épinay et une œuvre emblématique du siècle des Lumières qui n'a jamais été publiée du vivant de son auteur. En revanche, le texte a connu trois éditions principales dont la première date de l'époque qui s'inscrit dans notre champ de recherches : 1818, 1951, 1989. Paradoxalement toute tentative d'étude du discours péritextuel de ce roman si emblématique des Lumières semble condamnée à l'échec car Madame d'Épinay a laissé son écrit sans titre aux bons soins de Grimm et, à sa première publication, en 1818, le texte est amputé et remanié par le libraire Brunet²⁹. Le titre que propose ce dernier oriente d'emblée la lecture en changeant le texte de la portée d'un document authentique : *Mémoires et correspondance de Madame d'Épinay*. Dès la deuxième décennie du XIX^e siècle, les lecteurs se posent la question de savoir quel est le vrai statut de l'ouvrage : un « long roman » c'est-à-dire la fiction, ou bien des « mémoires véritables » ou l'autobiographie.

L'édition de Georges Roth de 1951 est une version complète du texte et son éditeur en proposant le nouveau titre à l'œuvre de Madame d'Épinay, les *Pseudo-Mémoires. Histoire de M^{me} de Montbrillant*, accentue le caractère romanesque du texte. La dernière édition date de 1989, *Les Contre-Confessions. Histoire de Madame de Montbrillant*, et elle est établie par Elizabeth Badinter qui soutient que l'œuvre de Madame d'Épinay n'est ni un roman, ni des mémoires et le titre *Contre-Confessions*, souligne sa nature hybride. Or le texte est doublement hybride, d'un côté, il s'agit en effet de sa nature – roman/autobiographie et de l'autre, le texte présente des formes diverses tels le portrait, l'autoportrait, l'échange de lettres, le journal, l'ensemble s'inscrivant dans sa vie de femme des Lumières.

L'édition de Brunet suscite de nombreuses controverses en raison des noms des personnages célèbres qu'il annonce dès le sous-titre : Duclos, Rousseau, Grimm, Diderot, Baron d'Holbach, Saint-Lambert, Madame d'Houdetot. De plus, l'éditeur promet des lettres inédites de Grimm, Diderot et Rousseau, servant d'« éclaircissement et de correctif aux *Confessions* de ce dernier ». Le titre

²⁹ Voir P. TYL, « L'*Histoire de Madame de Montbrillant* : des *Mémoires* de Madame d'Épinay aux *Contre-Confessions* », in : *L'œuvre de Madame d'Épinay, écrivain-philosophe des Lumières, Actes du premier colloque international consacré à Madame d'Épinay*, sous la direction de J. DOMENECH, Paris, L'Harmattan 2010, p. 69–78.

de 1818 contient donc une promesse concernant la relecture de l'œuvre de Rousseau à laquelle se réfère l'éditeur en prononçant un jugement sévère sur Madame d'Épinay.

Madame d'Épinay est beaucoup plus généralement connue aujourd'hui par ce qui en est dit dans les *Confessions* de J.-J. Rousseau, que par les ouvrages sortis de sa plume, quoique l'un d'eux, les *Conversations d'Émilie*, ait remporté en 1783, au jugement de l'Académie française, le prix d'utilité. Celui que nous publions n'eût pas sans doute obtenu un pareil suffrage ; mais nous serions bien trompés s'il n'excitoit que médiocrement la curiosité du public³⁰.

Selon Pierre Tyl, l'œuvre a été rapidement appréciée par les adversaires de Jean-Jacques Rousseau et a commencé à susciter des doutes concernant sa prétendue authenticité³¹. En ce qui concerne les *Mémoires et correspondance de Madame d'Épinay*, il s'agit en effet d'une mystification littéraire à l'origine de laquelle il y a le roman autobiographique de la fameuse conseillère des philosophes et co-rédactrice de la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Il apparaît que le roman de Madame d'Épinay a été remanié par Diderot et Grimm guidés par leur différend avec Rousseau. En fait c'est un roman autobiographique à clés, où Madame d'Épinay prend le nom de Madame de Montbrillant ; Grimm se cache derrière un certain Volx ; Rousseau, c'est bien René ; Diderot, c'est Garnier et Duclos – Desbarres. Rousseau décrit également sa rencontre avec Madame d'Épinay, dans le livre VIII et XIX des *Confessions* ainsi que les débuts des relations qu'elle entretenait avec Diderot³².

Dans sa Préface de 1818, Brunet tient à convaincre le lecteur que le texte comportant des lettres, un journal et d'autres documents authentiques est relatif aux *Mémoires* de l'écrivaine. Dans son argumentation il se réfère à Grimm qui aurait refusé à Madame d'Épinay une imagination suffisante pour écrire un roman et celle-ci aurait donc rédigé son texte en s'appuyant sur la propre

³⁰ J.C. BRUNET, « Préface », in : *Mémoires et correspondance de Madame d'Épinay*, Paris 1818, p. III ; texte disponible sur <https://archive.org/stream/mmoire-setcorre-00epin#page/n7/mode/2up> [date de consultation : le 14.12.2015].

³¹ P. TYL, « *L'Histoire de Madame de Montbrillant* »..., p. 69.

³² Odile Richard-Pauchet, dans son étude « Diderot, Galiani, d'Épinay : une nouvelle poétique épistolaire », présente l'histoire de la correspondance de Diderot avec Madame d'Épinay (voir O. RICHARD-PAUCHET, « Diderot, Galiani, d'Épinay : une nouvelle poétique épistolaire », in : *L'œuvre de Madame d'Épinay...*, p. 31-46 ; O. RICHARD-PAUCHET, « Écrans et fumées : Diderot maître de l'ambiguïté dans ses lettres à M^{me} d'Épinay », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 2008, n° 43, p. 33-48.

histoire de sa vie. De plus, l'éditeur des *Mémoires* se rapporte aux conventions romanesques des Lumières :

Bien différente de ceux qui nous donnent des romans pour leurs mémoires, madame d'Épinay avait écrit les siens sous la forme d'un roman ; mais ne voulant pas que l'on puisse s'y tromper, elle a grand soin de prévenir que *ce n'est pas un roman qu'elle donne au public, mais les mémoires très-véritables d'une famille de plusieurs sociétés composées d'hommes et de femmes soumis aux faiblesses de l'humanité* : et ici ce n'est pas une de ces formules banales dont aucun romancier n'a encore fait grâce à son lecteur³³.

De notre point de vue, cette argumentation contribue décidément au caractère romanesque du texte qui raconte la vie de la romancière. Elisabeth Badinter explique dans sa « Préface » aux *Contre-Confessions. Histoire de Madame de Montbrillant, par M^{me} d'Épinay*, que Louise d'Épinay devait s'inspirer de sa propre vie dont l'histoire quelque banale qu'elle fût était censée intéresser un grand nombre de lectrices. Le personnage fictif de Madame de Rambure a été remplacé par Émilie de Montbrillant, alias Madame d'Épinay³⁴.

Le roman constitue donc la synthèse de la vie de l'auteur. Au début il s'agit en effet des lettres échangées entre le personnage éponyme et d'autres personnages : membres de la famille et amis. Cependant la plupart d'entre elles sont adressées à Monsieur de Lisieux, tuteur et guide moral d'Émilie. La forme qui domine, c'est le journal qui est également destiné à Monsieur de Lisieux. C'est par ailleurs ce dernier qui a conseillé à sa « pupille » de tenir le journal et il n'hésite pas à le commenter. De cette manière, il assume le rôle du narrateur extérieur. Son propos tient à justifier l'héroïne et à sensibiliser les lecteurs, ce qui est typique dans le roman des Lumières.

Auriez-vous le temps de vous faire un détail de ce que vous voyez, de ce que vous entendez, de ce que vous pensez surtout, et de la manière dont vous vous affectez des choses ? Un pareil tableau deviendrait pour vous bien intéressant. Vous vous y verriez au naturel, et vous y verriez le monde et tout ce qui y est relatif à vous. Vous corrigeriez vos jugements sur l'expérience que donnent le temps et les nouvelles lumières ; enfin vous trouveriez en vous un ami sûr et sévère. Cette

³³ J.C. BRUNET, « Préface »..., p. IV.

³⁴ E. BADINTER, « Préface », in : *Les Contre-Confessions. Histoire de Madame de Montbrillant*, par Madame D'ÉPINAY, Paris, Mercure de France 1989, p. X.

idée d'un journal me plaît si fort que je ne puis m'empêcher de vous la conseiller³⁵.

Dans le péritexte intitulé *Histoire de Madame de Rambure* dont on ne sait pas s'il est de la main de Madame d'Épinay, le prétendu tuteur et éditeur du texte de Madame de Montbrillant présente les motifs qui l'ont décidé à faire publier l'ouvrage. Peu après la mort de l'héroïne, plongé dans un deuil profond, il tient à réhabiliter la mémoire de la défunte en soulignant la portée pédagogique du texte :

L'attachement que j'ai eu pour elle dès la plus tendre enfance ; le soin de ses intérêts, qui me fut confié à la mort de son père ; l'amitié et l'entière confiance qu'elle avait en moi, m'ont mis à portée de suivre et de connaître les mouvements les plus cachés de cette malheureuse femme. Je crois devoir à sa mémoire d'en donner aujourd'hui la connaissance au public. Mon but, en publiant l'histoire de ses malheurs, est de la justifier aux yeux du public du soupçon de légèreté, de coquetterie et de manque de caractère dont j'entends encore quelquefois offenser sa mémoire.

[...]

Ces mémoires doivent aussi servir de leçon aux mères de famille. On y verra le danger d'une éducation timide et incertaine, et la nécessité d'étudier le caractère d'un enfant pour former d'après cette connaissance un plan d'éducation invariable³⁶.

Comme le souligne Marianne Charrier-Vozel, tout le discours paratextuel, qu'il vienne de la plume de Madame d'Épinay ou non, met en relief le paradoxe de l'entreprise relative à la rédaction d'une autobiographie. Il s'agit en effet de concilier transparence, authenticité, sincérité avec la plaidoirie et la séduction³⁷. Le roman se présente donc comme un texte particulièrement hybride : « [...] entre intime et social, entre lettre et journal, entre réalité et fiction, entre roman et autobiographie, qui interroge la vérité de l'être et pose la question de l'identité, d'autant plus cruciale que l'auteur est une femme sur laquelle convergent tous les regards »³⁸.

³⁵ MADAME D'ÉPINAY, *Histoire de Madame de Montbrillant. Pseudo-Mémoires de Madame d'Épinay*, t. 1, Paris, Gallimard, NRF 1951, p. 335.

³⁶ Ibidem, p. 4.

³⁷ M. CHARRIER-VOZEL, « La construction de soi sous le regard de l'autre dans l'œuvre de Madame d'Épinay », in : *L'œuvre de Madame d'Épinay...*, p. 51.

³⁸ Ibidem.

La nature hybride du texte et du péritexte se manifeste également dans la forme. Le roman, dont le titre même a évolué au fil du temps, est précédé de deux péritextes : « Histoire de Madame de Rambure » et « Cahier trouvé dans les papiers de Madame de Montbrillant ». Si le premier donne la voix au tuteur de l'héroïne, le second appartient à cette dernière. En voyant sa mort approcher, Madame de Montbrillant destine son long aveu au tuteur à qui elle tient à se justifier :

C'est à vous surtout, ô mon Tuteur, que je veux paraître telle que je suis, et aux yeux de qui il m'importe de me justifier [...] sans autre préambule lisez cette collection de lettres que j'ai soigneusement gardées [...] Comme tout ce qui vient de mes amis m'est cher, j'ai conservé également leurs lettres, et je les ai placées à leurs dates, quoiqu'elles ne soient pas essentielles à mon histoire³⁹.

Le péritexte ci-dessus a été publié dans l'édition de Georges Roth du roman de Madame d'Épinay, il n'est pas complet à cause d'une lacune dans le manuscrit. Cependant il en est question à la fin du « Journal » de Madame de Montbrillant, forme qui domine dans le roman.

L'originalité de l'œuvre de Madame d'Épinay réside justement dans le mariage de deux formes – lettre et journal – très proches du point de vue de la situation de l'écriture et pourtant si différentes du point de vue de leur nature. La lettre qui vers la moitié du XVIII^e siècle domine la scène littéraire est une ouverture au dialogue, une ouverture à autrui. Et le journal intime qui n'est pas alors en vogue et privilégie le monologue se substitue à la lettre dans le roman de Madame d'Épinay. L'écriture diariste est d'abord pour Madame de Montbrillant une tâche inouïe et exceptionnelle, elle s'y met pourtant car elle tient à tout dire à son tuteur, même ce qu'elle n'aurait jamais dit dans ses lettres.

Je voudrais que vous sussiez tout ; mais indépendamment de ce que je ne sais par où commencer, il y a des choses que je voudrais que vous puissiez savoir sans que je vous les eusse dites. C'est une des raisons qui me font saisir avidement l'idée de faire un journal. [...] Vous ne sauriez croire le plaisir que j'ai de voir que vous me conseillez cette méthode ; parce que l'idée m'en était venue souvent, et que je n'aurais jamais osé la suivre, craignant qu'on ne me prit pour folle de m'écrire ainsi à moi-même⁴⁰.

³⁹ MADAME D'ÉPINAY, *Histoire de Madame de Montbrillant...*, p. 7.

⁴⁰ MADAME D'ÉPINAY, *Les Contre-Confessions. Histoire de Madame de Montbril-*

Propice au soliloque et à l'expression de la dualité intérieure la forme du journal intime que Madame de Montbrillant destine à son tuteur, sans être une forme favorite au milieu du XVIII^e siècle, permet à la diariste de laisser un témoignage véritable face aux calomnies qu'elle doit affronter. Dans son journal et dans ses lettres, l'héroïne éponyme se présente comme une femme timide, honnête, maladroite, expliquant ainsi le silence qu'elle a observé alors que les rumeurs circulent contre elle⁴¹.

Le mépris du roman en tant que genre se laisse encore sentir au début du XIX^e siècle (« Ces lettres ne sont pas un roman » dira Senancour à propos d'*Oberman*), le phénomène qui suscite des réactions à l'époque : « C'est pour l'avoir trop abandonné à son indépendance, pour l'avoir affranchi du joug de toutes les règles, qu'il a trop souvent mérité le mépris dont on l'a couvert »⁴².

lant [...], préface E. BADINTER, notes de G. ROTH, revues par E. BADINTER, Paris, Mercure de France 1989, p. 283.

⁴¹ M. CHARRIER-VOZEL, « La construction de soi »..., p. 54.

⁴² C., « Les Aventures d'Eugène de Senneville et de Guillaume Delorme, écrites par Eugène en 1787, publiées par L.B. Picard, membre de l'Institut », *Esprit des journaux*, décembre 1813, Bruxelles, t. 12, p. 146, cité par José-Luis DIAZ, « Conquêtes du roman (1800–1850) », *Romantisme, Revue du Dix-neuvième siècle* 2013, n° 160 : *Conquêtes du roman* [Paris, A. Colin], p. 6.

CHAPITRE 2

Le discours péri-textuel dans le roman à la première personne au tournant des Lumières

L'analyse du discours péri-textuel dans le roman français au tournant des Lumières doit tenir compte d'une abondante production romanesque au XVIII^e siècle et de l'absence de normes génériques s'ouvrant sur le caractère hétérogénéique du roman. En cherchant la vraisemblance et en rejetant la fictionnalité, ce dernier adopte au XVIII^e siècle des formes diverses : lettres, mémoires, histoires, vie etc., en jouant à ne pas être un roman. La poétique des titres et des préfaces dans les romans des Lumières interdit en principe d'assimiler le texte au genre romanesque. Les titres qui sont d'habitude développés et suggestifs contribuent à l'illusion d'authenticité tandis que dans les préfaces, les auteurs se cachent derrière des « prétendus éditeurs » ou « traducteurs » en explorant la topique du manuscrit retrouvé.

Malgré quelques permanences propres à la tradition romanesque des Lumières, comme par exemple l'emploi du facteur formel dans le sous-titre, c'est-à-dire « lettre », « correspondance » ou « mémoires », le discours péri-textuel à la fin du XVIII^e siècle et dans les deux premières décennies du XIX^e siècle change, en privilégiant le caractère auctorial assumé et authentique, ce qui est le domaine notamment des femmes auteurs. En revanche, les titres sont moins longs et centrés sur le personnage éponyme, de préférence féminin, et, la topique du manuscrit « confié », par exemple dans le roman sous la Révolution, se substitue à celle du « manuscrit trouvé » par un heureux concours de circons-

tances¹. Dans le métadiscours préfacier du roman *L'Innocence échappée de plus d'un naufrage*, le manuscrit – « dépositaire des secrets » – est présenté comme un « chétif enfant » confié à l'amitié du destinataire. En revanche, dans le roman de Sénac de Meilhan, *L'Émigré*, le *topos* du manuscrit confié absent de la « Préface », est reporté sur le plan de la correspondance des personnages, tandis que le narrateur extradiégétique du roman de Regnault-Warin devient également le « dépositaire » d'un récit oral confié par l'abbé Edgeworth de Firmont – personnage historique connu sous le nom d'Henry Essex Edgeworth – le dernier confesseur du roi Louis XVI, jouant dans le roman le rôle du narrateur intradiégétique.

Cependant dans « la foule des écrits qui se succèdent journalièrement », pour reprendre les paroles de l'auteur anonyme de *L'Innocence échappée de plus d'un naufrage, ou Mémoires d'une femme émigrée*, « il faut des mets nouveaux au riche rassasié ; il lui faut des épices pour exciter son appétit »². C'est pourquoi les auteurs cherchent à accentuer l'originalité de leurs textes qui s'appuient sur des faits incroyables. Ces textes sont du moins « assez intéressants pour fixer l'attention d'un moment seulement » ou, au contraire, ils ne prétendent pas « étonner par des situations nouvelles » en préférant peindre le quotidien ordinaire. Quel que soit le degré d'originalité promis par l'auteur, il ne manque pas à manifester sa prise de position par rapport à l'actualité de la production littéraire qui admet une nécessité de se distinguer. Le Marquis de Sade précise dans son « Avis de l'éditeur » que « ce que cet ouvrage a de singulier encore, c'est d'avoir été fait à la Bastille. La manière dont, écrasé par le despotisme ministériel, notre auteur prévoyait la Révolution, est fort extraordinaire, et doit jeter sur son ouvrage une nuance d'intérêt bien vive »³.

Parfois seul le nom de l'auteur, s'il y en a un sur la couverture du livre, et surtout le titre de l'ouvrage ne permettent pas au roman de passer inaperçu. Tout en restant informatifs et ré-

¹ Voir R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution*, Louvain – Paris – Walpole, MA, Éditions Peeters 2011, p. 31-39. Regina Bochenek-Franczakowa explique que le motif canonique du « manuscrit trouvé » n'en disparaît pas pour autant des romans de cette période, ce qu'illustrent, par exemple, deux romans de Madame de Charrière : *Lettres trouvées dans la neige* et *Les Lettres trouvées dans les portefeuilles d'émigrés*.

² *L'Innocence échappée de plus d'un naufrage, ou Mémoires d'une femme émigrée* (1801), à Paris, chez Jusseraud, an-XI-1801, anonyme, in : S. GENAND (éd.), *Romans de l'émigrations (1797-1803)*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2008, p. 291. Le titre de ce court roman annonce un pastiche d'initiation libertine et les mots « innocence » et « naufrage » renvoient respectivement à la vertu et au danger.

³ SADE, *Aline et Valcour ou le Roman philosophique. Écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France*, Paris, LGF 1994, p. 44.

férentiels, il arrive donc que les titres des romans renvoient à la production antérieure de l'auteur. Par exemple *Mémoires historiques de Mlle Aïssé, par Madame Guénard, auteur d'Irma* suggère que l'auteur est censé déjà être connu du public. Dans le roman *Amélie de Treville, ou La Solitaire. Par M^{me} ****. Auteur de Julie de Saint-Olmont*, la citation en bas du titre annonce la thématique sentimentale de l'ouvrage : « L'amour n'est qu'un épisode de la vie des hommes ; c'est l'histoire de celle des femmes »⁴. Le discours péritextuel de ce roman comporte également un avertissement avec l'affirmation du statut fictionnel du texte et l'explication du titre :

Ce nouveau roman est de l'auteur des *Lettres de Julie de Saint-Olmont*, et ce titre suffit seul pour l'annoncer avantageusement. J'espère qu'on retrouvera dans *Amélie de Treville*, le même talent de peindre les caractères et les passions, le même éloignement de toute affectation, de tout néologisme, de toute exagération, de toute exaltation ; la même pureté de goût, le même charme dans le style [...].

Je me bornerai donc à observer qu'il y a dans cet ouvrage, comme dans un poème épique, unité d'action et d'héroïne, et que l'auteur a fait, des divers malheurs de madame de Treville enchaînés les uns aux autres, un tableau unique et complet, qui justifie pleinement la solitude et le genre de vie un peu singulier, par lequel elle s'annonce d'abord⁵.

Les titres centrés sur une héroïne signalent un roman sentimental, par exemple *Adèle de Sénange* de Madame de Souza, *Valérie* de Madame de Krüdener, *Claire d'Albe* de Madame Cottin, *Delphine* de Madame de Staël ou *Adèle* de Charles Nodier. En effet, le roman sentimental jouit à l'époque d'un succès continu, notamment au sein du public féminin, et la *Nouvelle Héloïse* ne cesse pas d'inspirer les écrivains de deux sexes.

Parfois le titre spécifie un public visé et une axiologie qu'implique la lecture du texte. Il met en avant l'auteur en tant que romancier expérimenté mais aussi en tant qu'écrivain occupé des questions d'éducation dont le meilleur exemple renvoie au roman *Les petits émigrés ou correspondance de quelques enfants, ouvrage fait pour servir à l'éducation de la jeunesse, par madame de Genlis*. Même si les romanciers cherchaient alors à prouver l'utilité de leurs œuvres ainsi que la portée morale de leurs messages, le contenu annoncé dans le sous-titre pouvait témoigner bel et

⁴ MME GALLON (?), *Amélie de Treville, ou La Solitaire. Par M^{me} ****. Auteur de Julie de Saint-Olmont*, Paris, DENTU, Imprimeur-Libraire 1806.

⁵ Ibidem, p. i-ij.

bien d'un caractère cocasse du texte : par exemple, dans le roman *L'Enfant du mardi-gras, roman rempli d'utiles vérités, contenant le journal exact des faits et gestes d'un pauvre mari de la capitale, à qui tous les malheurs du monde sont arrivés précisément la veille du mercredi des cendres, par un menteur*⁶ s'inscrivant dans la lignée de *L'Enfant du carnaval* de Pigault-Lebrun ; ou bien d'un récit licencieux, par exemple dans le roman anonyme *Les Délices de Coblenz, ou Anecdotes libertines des émigrés français*⁷.

Notre étude du métadiscours paratextuel dans le roman au tournant des Lumières s'organise autour de trois pistes. Celles-ci portent d'abord sur la question du rapport de la fiction à la réalité concernant notamment la production romanesque dite « de la Révolution », puis sur le débat dont le roman fait l'objet dès le XVIII^e siècle et qui est tout à fait d'actualité au tournant des Lumières et, enfin, sur la tendance anti-romanesque propre à certains récits à la première personne de l'époque qui s'inscrit en quelque sorte dans la suite du débat sur le roman.

La Révolution dans le discours péritextuel et le rapport de la fiction à la réalité

Le roman à la première personne au tournant des Lumières exprime le drame des émigrés provoqué par le séisme révolutionnaire. L'émigration devient donc une image récurrente signalée dans la plupart des titres des romans publiés dans les années 1793–1806⁸. Le roman épistolaire de Madame de Charrière,

⁶ La page du titre du roman en question contient encore une prescription encadrée : « L'Époux en prescrira la lecture à sa femme », ce qui annonce le caractère libidineux du texte.

⁷ Les *Délices de Coblenz* (1792) est un roman épistolaire comportant des techniques narratives et le vocabulaire caractéristiques du libelle pornographique où l'auteur s'en prend à des personnages historiques (la reine, la duchesse de Polignac, Monsieur, frère du roi, etc.), mais il se concentre notamment sur le personnage de Madame de Mesgrigny, émigrée à Coblenz, pour dénigrer la noblesse en exil, ce que précise par ailleurs le sous-titre (voir V. VAN CRUGTEN-ANDRÉ, *Le roman du libertinage 1782–1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion Éditeur 1997, p. 367–368).

⁸ Si les romanciers qui ont vécu eux-mêmes de près l'émigration ne sont pas unanimes dans leur façon de présenter le fait révolutionnaire et l'émigration, ils cherchent à rester objectifs. Il faut néanmoins distinguer deux périodes dans l'émigration : celle d'avant 1800 et celle d'après – division conditionnée par une amnistie générale accordée en 1799 par le Consulat aux émigrés (elle sera confirmée par la loi du 6 floréal an X soit du 26 avril 1802). Le roman de l'époque ne pouvait pas rester sourd à ces mesures.

Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés, publié en 1793, met en scène la Révolution à partir d'un point de vue situé hors de France. Germaine, l'un des personnages principaux, fait partie de la société d'émigrés installés à Londres. Dans ses lettres, elle décrit les difficultés d'adaptation des émigrés français, voire leur refus d'intégration. Les lettres constituent pour les émigrés le moyen de communication le plus efficace, même s'il reste exposé à un vrai danger⁹. Le titre du roman précité d'Isabelle de Charrière ainsi que celui qui le précède, *Lettres trouvées dans la neige* (1793), mettent en relief la portée de la communication épistolaire à l'époque où les aléas invitent les correspondants à employer différentes stratégies pour assurer le bon acheminement de leurs missives. Les deux romans analysés de Madame de Charrière sont dépourvus de l'encadrement préfacier. Michel Delon traduit le choix de l'écrivaine comme un refus de la littérature dans la mesure où elle constitue un système rhétorique figé¹⁰. La romancière essaie d'éviter de tomber dans « le piège des stéréotypes » attribué par la critique aux femmes auteurs recourant au méta-discours préfacier¹¹. Cependant, en amont de son court roman *Lettres trouvées dans la neige* on trouve l'information suivante : « Lettre d'un Français et réponse d'un Suisse » suivie d'une explication mise en parenthèse :

(Ces lettres ont été trouvées dans la neige, à quelques distances de Locle, le dernier jour de la foire de Neuchâtel. C'est l'original de la première qui avait été perdu avec la copie de la seconde. L'éditeur de ces lettres, ne voulant nuire à personne, a substitué les étoiles au nom d'un homme inconnu et à celui d'une ville très connue.)¹²

⁹ Voir, par exemple : É. PAQUIN, « Une nouvelle géographie épistolaire dans quelques romans féminins de l'Émigration », *Eighteenth-Century Fiction* 2001, Vol. 14, n° 1, October [McMaster University], p. 31–48 ; IDEM, « Sur les traces de Télémaque : romans féminins de l'Émigration », in : *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, dir. J. CAUVILLE et M. ZUPACNČIĆ, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre, Études de langues et littératures françaises » n° 123, 1997, p. 35–48.

¹⁰ M. DELON, « *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* ou l'éloge de l'amphibie », in : *Une Européenne : Isabelle de Charrière en son siècle. Actes du Colloque de Neuchâtel, 11–13 novembre 1993*, Hauterive-Neuchâtel, Éditions Gilles Attinger 1994, p. 198.

¹¹ E. PAQUIN, *Le récit épistolaire féminin au tournant des Lumières et au début du XIX^e siècle (1793–1837) : adaptation et renouvellement d'une forme narrative*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures, Université de Montréal, 1998, p. 45 (disponible sur : <http://biblioteka.kijowski.pl/paquin%20eric/le%20r%E9cit%20%E9pistolaire%20f%E9minin.pdf> [date de consultation : le 3.02.2016]).

¹² I. DE CHARRIÈRE, *Lettres trouvées dans la neige*, in *Une aristocrate révolutionnaire, Écrits 1788–1794*, réunis, présentés et commentés par Isabelle Vissière, Paris, Des femmes, 1988, p. 199.

Sans qu'il s'agisse d'une préface ou d'un avertissement proprement dits, la remarque concernant le rôle d'un prétendu éditeur ainsi que le titre signalant la topique du manuscrit trouvé renouent discrètement avec les conventions romanesques du XVIII^e siècle.

Beaucoup d'émigrés envisageaient l'exil comme un simple intermède, nombreux ont été ceux qui le désiraient, comme on le voit au début des *Lettres trouvées dans la neige* où un aristocrate parisien demande l'hospitalité à un ami suisse. En revanche le roman de Fiévée, *La Dot de Suzette* (1798), prouve qu'il faut émigrer pour trouver le bonheur familial et la terre qui offre la protection des lois des exilés, c'est l'Angleterre. Le dénouement du roman de Fiévée reste symbolique dans le contexte des idées de la Révolution : le bonheur conjugal de Suzette et Adolphe, dont les origines inégales les empêchaient de s'unir au commencement de 1789, est garanti entre autres par la dot que le premier mari de Suzette a bien gérée avant de disparaître, en sachant profiter de la Révolution. Gérard Gengembre et Jean Goldzink trouvent que le roman de Fiévée présente « une subtile ironie idéologique, qui vise à dédramatiser l'émigration, en déplaçant l'intérêt du roman vers l'apologie de la vie conjugale et familiale¹³.

L'émigration qui n'épargnait pas les auteurs mêmes, présentait pour certains, comme par exemple pour Sénac de Meilhan, une sorte de tourisme mondain : en voyageant on observait, commentait. Quand il partait pour l'Angleterre, écrit Henry A. Stavan, Sénac n'était pas toujours si mécontent de son exil, mais cette absence qu'il aura beau s'empresse d'abrèger, durera le reste de sa vie¹⁴.

La réalité de la vie de ceux que la situation a obligés de partir est fort présente dans *L'Émigré* (1798) qui reste indubitablement l'œuvre la plus emblématique dans son genre. L'emploi de l'article défini et de majuscule (*L'Émigré*) charge d'emblée le titre d'une portée historiquement définie, universelle voire existentielle. La page du titre du roman en question comporte l'inscription : *Publié par M. de Meilhan ci-devant intendant du Pays d'Aunis, de Provence, Avignon et du Hainaut, et intendant-général de la guerre et des armées du roi de France etc. etc.* qui peut être interprétée comme une sorte d'orgueil personnel ou bien qui peut traduire une nostalgie éprouvée par l'auteur en dehors de

¹³ Voir G. GENGEMBRE et J. GOLDZINK, « *La Dot de Suzette*, ou le roman discret de l'émigration », in : *Destins romanesques de l'émigration*, sous la direction de C. JACQUIER, F. LOTTERIE et C. SETH, Paris, Éditions Desjonquères 2007, p. 177.

¹⁴ Voir H.A. STAVAN, *Gabriel Sénac de Meilhan (1736–1803) moraliste, romancier, hommes de lettres*, Paris, Minard 1968, p. 25–26.

son pays natal. En indiquant les fonctions qu'il a exercées avant la Révolution, l'auteur précise la position politique à partir de laquelle l'histoire du personnage éponyme est racontée. Ainsi l'auteur garantit-il déjà dans le titre du roman l'honnêteté et l'exactitude des réflexions concernant la Révolution¹⁵.

L'encadrement péritextuel du roman de Sénac de Meilhan est développé et se compose en premier lieu d'un « Avertissement », dans lequel l'auteur dessine les atrocités de l'époque où il a rédigé son texte (1794, en prise directe avec les événements qui correspondent à l'année 1793), soit d'une « époque affreuse et unique dans l'histoire »¹⁶, et en second lieu de la « Préface » qui présente une réflexion sur ce qui relève des limites entre la réalité et la fiction. Huguette Krief explique que « la Terreur représente un moment essentiel dans l'évolution du débat esthétique et moral sous la Révolution. Les événements et les situations extrêmes traversées relancent les discussions sur les rapports existant entre la fiction et la réalité »¹⁷. Ce qui par les lecteurs des époques précédentes ou futures pourrait être interprété comme une fiction, le produit d'une imagination pure, pour les contemporains de Sénac de Meilhan représente la réalité. Le tableau inclus dans les lettres fait effacer la frontière entre le romanesque et le vraisemblable :

Tout est vraisemblable, et tout est romanesque dans la révolution de la France ; les hommes précipités du faite de la grandeur et de la richesse, dispersés sur le globe entier, présentent l'image de gens naufragés qui se sauvent à la nage dans des îles désertes, là, chacun oubliant son ancien état est forcé de revenir à l'état de nature [...].

Les rencontres les plus extraordinaires, les plus étonnantes circonstances, les plus déplorables situations deviennent des événements communs, et surpassent ce que les auteurs de roman peuvent imaginer. Un joueur, homme d'un grand sang froid, se contentait de dire à l'aspect des coups les plus piquants ; « cela est dans les dés » : on peut dire de même au récit des plus singulières ou tragiques aventures, « cela est dans une révolution ». Je n'en dirai pas davantage sur cet ouvrage ; s'il intéresse, je n'aurai pas eu tort de le publier, s'il produit un effet contraire, j'emploierais en vain tous les raisonnements pour m'en justifier¹⁸.

¹⁵ A. RABSZTYN, *L'écriture et le langage dans le roman épistolaire français et polonais de 1760 à 1820*, Katowice, Para 2005, p. 89.

¹⁶ G. SÉNAC DE MEILHAN, *L'Émigré*, in : *Romanciers du XVIII^e siècle*, Paris, Galilard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1965, p. 1547.

¹⁷ H. KRIEF, « Préfaces romanesques sous la Révolution : le nouvel enjeu historique », in : *Préfaces romanesques*, éd. par M. KOZUL, J. HERMAN et P. PELCKMANS, Louvain – Paris – Dudley, MA Peeters 2005, p. 411.

¹⁸ G. SÉNAC DE MEILHAN, *L'Émigré...*, p. 1549–1550.

Le présumé éditeur s'appuie sur la vérité du fond : les faits relatés par le protagoniste sont réellement arrivés même s'il est difficile de les identifier. Il va sans dire que la vérité formelle n'a pas la même portée. La seule information concernant le prototexte est que les lettres ont été écrites en 1793. Nous ignorons en revanche quel heureux hasard les a fait parvenir à l'« éditeur », ou si ce dernier a procédé à des retouches. Ainsi certaines indications restent camouflées. Regina Bochenek-Franczakowa remarque que même si Sénac de Meilhan adopte les règles du « jeu de la fiction et de la réalité », fondé sur l'ambiguïté propre au discours préfacier du XVIII^e siècle, cette dernière n'a pas la même portée dans le méta-discours péri-textuel de *L'Émigré*. En revanche l'auteur souligne le potentiel dramatique de la réalité politique où l'histoire devient un roman et les péripéties « courent les rues »¹⁹.

Le poids des conséquences de la Révolution est pour Sénac de Meilhan un argument suffisant pour assurer l'authenticité de l'ouvrage. Cela n'empêche que Sénac revendique la responsabilité de n'en être que l'« éditeur ». Les notions de « vraisemblance » et de « romanesque » sont cependant d'actualité et leur écho rebondit dans les lettres mêmes. Le scripteur de la lettre LV souligne : « Les aventures chimériques que racontent les auteurs de romans, ne peuvent surpasser celles d'une multitude d'émigrés »²⁰. Aussi sa propre histoire et notamment les circonstances de sa première rencontre avec la comtesse de Loewenstein, sont-elles pour cette dernière « extraordinaires ». La comtesse les compare avec les histoires des « romans de chevalerie » qui présentent souvent la « rencontre imprévue d'une jeune princesse et d'un chevalier ». À la fin de la même lettre, la comtesse ayant fait un portrait du marquis, explique : « lorsqu'on commence un roman on doit faire le portrait du héros, et je vais me conformer à cette invariable coutume »²¹. En revanche, le Président de Longueil souligne dans la lettre XI au Marquis de Saint-Alban que « chacun dans ces temps affreux a son roman à raconter ». De cette manière, la confusion du « romanesque » et de la « vraisemblance » introduite dans les paratextes et reprise par les personnages ne vise qu'à accentuer le rapport de la fiction à la réalité.

Les troubles que connaît l'Europe au tournant des Lumières invitent également des écrivains français à regarder au-delà de leur propre pays. En outre, la Pologne avec le paroxysme de sa crise est à l'ordre du jour au tournant des Lumières en France ; or, la condition de la nation polonaise inspire certains auteurs de

¹⁹ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution...*, p. 125.

²⁰ G. SÉNAC DE MEILHAN, *L'Émigré...*, p. 1682.

²¹ *Ibidem*, p. 1557.

la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, comme par exemple Jean-Baptiste Louvet de Couvray devenu célèbre grâce à son roman, *Les Amours du chevalier de Faublas* (1787–1789) ou bien Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr – auteur de *Pauliska ou la perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonoise*. Si le héros du roman de Louvet de Couvray, un gentilhomme polonais dénommé Lovzinski devient un symbole masculin du peuple opprimé combattant pour son indépendance, Pauliska, l'héroïne éponyme du roman de Révéroni Saint-Cyr, demeure son homologue féminin dont le périple à travers l'Europe constitue un véritable calvaire.

Dès le titre de son roman, le lecteur est invité à chercher des analogies et des associations de Pauliska avec la Pologne du début du XIX^e siècle, compte tenu de la situation géo-politique du pays et les troubles de la vie de l'héroïne. De plus, l'identité nominale de l'héroïne ne peut que contribuer à cette similitude : le nom de « Pauliska » reste fort proche à l'oral de celui de « Polska ». Par ailleurs, cette figure de femme polonoise est devenue emblématique dans la littérature française de l'époque qui lui attribuait des traits irréprochables, notamment un courage exemplaire, un engagement dévoué, une éducation solide et une incomparable beauté. François Rosset évoque d'autres exemples d'héroïnes romanesques, compatriotes de Pauliska, pourvues des mêmes composantes du stéréotype, auxquelles on a associé la situation de la nation polonoise et qui en sont devenues de véritables allégories : Linska, Lodoïska, Floriska etc.²² Pauliska, tout comme Lodoïska, sa compatriote romanesque, femmes malmenées et persécutées, s'associent dans l'esprit d'un large public français à la Pologne toute entière, pays envahi, dominé et partagé²³. Or, Pauliska, vu les aléas de son cheminement mérite, nous semble-t-il, d'être estimée comme une allégorie de l'Europe entière, celle des années 1789 – 1815. De cette manière, sans renvoyer explicitement dans le titre de son roman à la Révolution ou à l'émigration, Révéroni Saint-Cyr propose une métaphore de la perversité dont relève l'errance de l'héroïne éponyme.

Le discours préfacier du roman de Révéroni Saint-Cyr renvoie à la topique du manuscrit convié à un narrateur extradiegetique – le prétendu éditeur, et que l'héroïne éponyme a décidé finalement de faire publier. L'« éditeur » des mémoires de Pauliska, n'hésite pas dans la « Préface » à citer les impressions de son hé-

²² F. ROSSET, *L'Arbre de Cracovie. Le mythe polonois dans la littérature française*, Paris, éd. Imago 1996, p. 218.

²³ Sur le roman de Louvet, voir par exemple M. TOMASZEWSKI, « L'univers héroïque polonois dans *les Amours du chevalier de Faublas* et son impact sur l'imaginaire social à la fin du XVIII^e siècle », *Revue de Littérature Comparée* 1990, vol. 253, n° 2 [Paris, Didier Erudition], p. 425–432.

roïne qui touchent au problème du rapport de la fiction étant le fruit de l'imagination des romanciers à la réalité :

tout ce que les romanciers modernes ont imaginé en spectres, en fantômes hideux, en perversité imaginaire, n'approche pas de la réalité funeste des événements dont j'ai été le jouet, et qui m'ont fait croire à la fatalité. Abus, ou plutôt crimes en tout, en morale, en amour, en amitié, dans les arts même ; voilà ce que j'ai vu dans tous les pays où l'infortune m'a conduite²⁴.

Pauliska rédige donc ses « mémoires » dont le mode est celui du récit rétrospectif à la première personne, ce qui permet au mémorialiste d'explorer la question de son identité grâce à la richesse d'une auto-analyse et du dialogue entre deux 'moi' : le personnage et le narrateur. Dans le contexte de l'époque, la formule des mémoires satisfait notamment le besoin de témoigner et de laisser des traces. En effet, les années du Directoire et du Consulat voient se multiplier de nombreux romans, le plus souvent sous forme des mémoires authentiques rédigés par des témoins oculaires, qui se conjuguent avec d'autres formes intimes comme le journal, le carnet de voyage ou la lettre. Or l'hybridité du roman de Révéroni Saint-Cyr relève notamment d'un récit enchâssé, l'« Histoire d'Ernest Pradislas », dans les mémoires de l'héroïne éponyme et de quelques « Romances » chantées. Avant de consentir à ce que ses « mémoires » soient publiés, Pauliska se défend vivement de les livrer : « Pourquoi dévoiler ces horreurs ? » répond-elle à un prétendu éditeur. Le roman de Révéroni s'inscrit également dans le contexte du roman noir, très en vogue à l'époque. Béatrice Didier remarque que « ce genre, ce n'est pas la Révolution qui l'a créé, mais elle a contribué à son développement en France. À la fois parce qu'elle a multiplié les situations dramatiques, mais aussi parce qu'elle a encouragé une interprétation tragique de l'Ancien Régime, en particulier des hautes époques »²⁵. La traversée de Pauliska correspond à une descente du nord au sud de l'Europe dangereusement instable. Michel Delon explique qu'« il ne s'agit plus des dangers d'une imagination individuelle qui s'exalte, mais d'un imaginaire collectif qui s'aventure à remodeler la réalité »²⁶.

Le caractère hybride du roman se manifeste également à la fin du roman où l'encadrement paratextuel situé à la fin de l'œuvre

²⁴ J.-A. de RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska ou la Perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise*, Paris, Éditions Desjonquères 1991, p. 29.

²⁵ B. DIDIER, *La littérature de la Révolution française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » 1988, p. 105.

²⁶ M. DELON, « Préface », in : J.-A. de RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska ou la Perversité moderne...*, p. 9.

est complété par le discours épitextuel, c'est-à-dire un « Compte rendu de *Pauliska* dans *Les Veillées de muses* ». Cet épitexte prend la forme d'un échange, quasi épistolaire, entre le journaliste dénommé Laya et la soi-disant Pauliska, publié respectivement dans *les Veillées de muses*, n° 10, 1798 et *Les Veillées de muses*, n° 11, 1798, où cette dernière précise dans le P.S. : « Le Cit. Laya m'obligerait d'insérer cette profession de foi dans le prochain numéro »²⁷. L'auteur du compte rendu en question commence par renvoyer le lecteur au jeu littéraire concernant le rapport de la fiction à la réalité qui reste tout à fait d'actualité dans la production romanesque de l'époque. L'ambiguïté qui en relève ne décide pas le journaliste à débattre sur la part du réel et celle de la fiction, en revanche il s'autorise le droit qui était celui d'un éditeur, à savoir de rétrécir le cercle des lecteurs potentiels.

Est-ce une fiction ? est-ce une histoire véritable ? je crois que c'est l'une et l'autre : beaucoup de faits vraisemblables sont liés dans cette production à beaucoup de faits romanesques ; et tout ce qui y est naturel tient à des incidents qui ne le sont pas. La raison s'accommoderait peut-être des événements, l'imagination seule peut sourire à leur liaison. Je rendrai clair ce que cette idée peut offrir d'obscur à ceux qui n'ont point lu ce roman ; ou, comme veut bien l'appeler l'auteur ou l'éditeur, cette *histoire*.

Je me garderai bien de donner l'analyse d'un livre qui ne peut être lu par tout le monde. Les peintures que l'auteur y a tracées et qui en sont le fond et la richesse ne peuvent être exposées à tous les yeux. Il en est même dont la nudité pourrait faire baisser la paupière la moins timide²⁸.

L'abondance du discours métatextuel auctorial dans le roman de Madame de Genlis, *Les Petits Émigrés* relève de la tendance générale des femmes auteurs qui, au tournant des Lumières, assument en principe leur travail d'écrivain sans se cacher derrière l'office de prétendus éditeurs ou traducteurs. Cependant le titre entier du roman *Les Petits Émigrés, ou Correspondance de quelques enfants, ouvrage fait pour servir à l'éducation de la jeunesse ; par M^{me} de Genlis*, se compose d'abord de la partie qui ramène à la fiction et qui constitue en même temps le facteur thématique : *Les Petits Émigrés* ; et de celle qui répond à la question générique comportant un facteur formel pour reprendre la terminologie de Léo Hoek²⁹ et qui reprécise par la suite les acteurs

²⁷ J.-A. de RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska ou la Perversité moderne...*, p. 222.

²⁸ Ibidem, p. 213.

²⁹ L. HOEK, *La Marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Monton éditeur 1981.

de l'histoire : *Correspondance de quelques enfants*. Le sous-titre « ouvrage fait pour servir à l'éducation de la jeunesse » précise explicitement le public et s'inscrit dans une riche expérience de cette femme écrivain qui se dévoue à l'éducation et dont nous retrouvons le témoignage dans son premier roman *Adèle et Théodore*³⁰. Il y a un effet de « juvénilisation », marqué dans le titre, qui se trouve nettement accentué par les mémoires qu'Eugène de Vilmore a commencé d'écrire dès l'âge de 9 ans et qu'il envoie au chevalier d'Ermon. En revanche, le roman commence par un échange épistolaire et, suivant le titre, les lettres dont la moitié sont celles des « jeunes » au centre desquels il y a Édouard d'Amilly forment le recueil. La forme diariste dispute cependant le droit de priorité dans la seconde partie, il s'agit du journal d'Adélaïde. Francis Marcoin constate le caractère hybride du roman de Madame de Genlis qui, suivant ici la mode de l'« histoire » incluse dans le récit principal, nous livre ensuite le « Journal d'Adélaïde d'Amilly », pas moins de 148 pages complétées par une longue lettre de 46 pages apportant une note résolument aventureuse et modifiant complètement la perspective de l'ouvrage³¹.

Dans la préface de la première édition, l'auteur défendait cet « ouvrage dont on avait dit tant de mal, sans le connaître, uniquement sur son titre ». En fait, il s'agit de l'emploi du mot « émigré » qui, tout en faisant penser à quelques émigrés, ne pouvait contenir qu'une satire amère et sanglante³². En se référant à ses ouvrages précédents, la romancière explique qu'elle n'a jamais critiqué personne et qu'elle a toujours respecté les gens. En revanche, elle s'est permis de critiquer des écrits, et en particulier ceux qui lui ont paru être « contraires à la religion et aux mœurs » ou « essentiellement vicieux et dangereux ».

Le roman de J.-J. Regnault-Warin (1775–1814), *Le Cimetière de la Madeleine*, publié en l'an IX (1801), relate l'histoire des der-

³⁰ Sur le roman en question, voir, par exemple, I. BROUARD-ARENDIS, « Les jeux intertextuels dans *Adèle et Théodore* : le discours éducatif entre contrainte et liberté », in : *Madame de Genlis : littérature et éducation*, sous la direction de F. BÉSSIRE et M. REID, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008 ; D. MASSEAU, « Pouvoir éducatif et vertige de la programmation dans *Adèle et Théodore* et quelques autres ouvrages », in : *Madame de Genlis...* ; G. DOW, « 'The best system of education ever published in France' : *Adelaïde and Theodore* en Angleterre », in : *Madame de Genlis...* ; Ch. MARTIN, « Sur l'éducation négative chez M^{me} de Genlis (*Adèle et Théodore*, *Zélie ou l'Ingénue*), in : *Madame de Genlis ...*

³¹ F. MARCOIN, « Les petits Émigrés, entre Lumières et romantisme », in : *Madame de Genlis...*, p. 71.

³² *Les Petits Émigrés, ou Correspondance de quelques enfants*, « ouvrage fait pour servir à l'éducation de la jeunesse ; par M^{me} de Genlis », troisième édition, à Paris, Chez Maradan, libraire, An XI. – 1803, p. v.

niers jours des prisonniers royaux et elle possède une double dimension : introspective et historique³³. En effet, le couple royal a recours à des documents pseudo-authentiques, tels les lettres, journaux, agendas etc., et les témoignages des personnages principaux s'inscrivent dans le pathos des événements tragiques. L'hybridité de forme est accentuée par le mélange de la fiction et de l'histoire. Selon Regina Bochenek-Franczakowa, « c'est plus qu'une œuvre hybride et inclassable typique du tournant des Lumières : elle est à part »³⁴. L'histoire racontée transgresse donc les frontières de l'espace public, ce qui expose l'auteur à un conflit avec le discours politique en vigueur et ceci à l'époque où la censure surveille la pensée politique³⁵. Le roman de Regnault-Warin, classé d'emblée dans la propagande royaliste, est interdit et son auteur est condamné à la prison.

Le titre de l'œuvre renvoie au lieu sanctifié où on enterrait les victimes décapitées pendant la Terreur. Le lieu de l'action mentionné dans le titre suggère la thématique et renvoie au lieu d'inhumation des personnes guillotines place de la Révolution. Comme le remarque le narrateur extradiegétique « Là, dorment d'un sommeil éternel les ossements de la vertu, de la puissance, des crimes et des talents ! Là, s'embrassent dans la poussière du cercueil les victimes et les bourreaux »³⁶. Il s'agit notamment du roi Louis XVI et de la reine Marie-Antoinette qui, guillotines respectivement en janvier et en octobre 1793, ont été enterrés au cimetière de la paroisse Sainte Madeleine³⁷.

Sans être développé, le titre du roman est suivi d'une épigraphe empruntée à la septième nuit de Young : « Ainsi, pour consterner la foule vulgaire, la faux de la mort immole de grandes victimes, et renverse les têtes illustres », qui oriente la lecture par un ton sombre et annonce la structure fragmentée de l'œuvre qui se compose, en effet, d'unités narratives intitulées « nuits ». Regi-

³³ En ce qui concerne Regnault-Warin, il jouit au XIX^e siècle de la renommée d'un historien reconnu dont le style se caractérise par une exactitude factuelle. Les travaux les plus importants de l'auteur, ce sont : *Siècle de Louis XVI* (1792), *Vie de J. Piétion* (1795), *Henry II, duc de Montmorency* (1816), *Introduction à l'histoire de l'Empire français ou essai de la monarchie de Napoléon* (1821), *Mémoires historiques et critiques sur Talma* (1827).

³⁴ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution...*, p. 185.

³⁵ Voir H. KRIEF, *Entre Terreur et Vertu. Et la fiction se fit politique... (1789-1800)*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2010, p. 98-111.

³⁶ J.-J. REGNAULT-WARIN, *Le Cimetière de la Madeleine*, Paris, Chez Lepetit jeune, Libraire, An - IX - (1801), p. 6.

³⁷ Leurs corps ont été jetés dans une fosse. Pendant la Restauration, la seule descendante du couple royal, la fille aînée, Marie-Thérèse, duchesse d'Angoulême, a demandé au roi Louis XVIII de prendre soin du lieu d'enterrement de ses parents. Le 18 et le 19 janvier 1815 les restes du couple royal ont été exhumés et ramenés à la basilique de Saint-Denis.

na Bochenek-Franczakowa explique que « ce n'est qu'au début du roman que cette division est motivée par la situation narrative : la "nuit" est une entité du temps de la narration, non de l'histoire. Le récit encadrant est vite abandonné, s'estompant à partir de la 3^e Nuit ; la division, pour sa part, subsiste »³⁸.

Le roman se présente comme des souvenirs du dernier confesseur du roi, Henry Essex Edgeworth de Firmont, qui y donne son témoignage de l'histoire dont il a été le témoin oculaire : « Quant à ma narration, outre l'intérêt du sujet, que je ne veux point déprécier quoiqu'il devienne le mien, elle en aura un autre qui m'appartient encore davantage, c'est celui de la vérité »³⁹. À défaut de tout métadiscours préfacier, le commentaire du narrateur extradiégétique est propre à un récit encadrant qui reprend la toponymie du « manuscrit confié » : « C'est cette narration que j'écrivais à mesure qu'elle me fut confiée, et que je publie aujourd'hui. Sous une administration inquisitoire, j'ai dû garder le silence ; je puis le rompre sous un gouvernement ami des pensées libres et des actions généreuses »⁴⁰.

Selon Huguette Krief, l'auteur arrive, grâce à son imagination, à enjoliver certaines anecdotes et les détails relevant des faits historiques⁴¹. De plus, la fiction littéraire se nourrit des sensations vécues, des préférences et aversions de l'écrivain. Elles se manifestent par exemple dans la description des personnages, comme celui du duc d'Orléans, présenté d'une façon négative en raison de son attitude libertine, particulièrement nuisible à la réputation du couple royal. En revanche Regina Bochenek-Franczakowa souligne que la fiction répond à la fonction compensatrice qui, quelque impuissante qu'elle soit devant les dénouements tragiques attestés par l'histoire, permet au lecteur de comprendre que « les verdicts de celle-ci ne sont pas donnés une fois pour toutes, qu'il est toujours possible de les réviser »⁴².

Dans la lignée des ouvrages favorables à la monarchie, il y a le roman « exotique » de Madame de Méré, *Irma ou les Malheurs d'une jeune orpheline, histoire indienne, avec des romances, publiée par Mme Guénard* (1799). La forme des mémoires s'entremêle avec une abondante correspondance des personnages qui se cachent derrière les noms empruntés à la culture orientale. La couleur locale de la veine exotique se manifeste également dans la datation des lettres, par exemple : « du 25^e jour de la 12^e lune ».

³⁸ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution...*, p. 185.

³⁹ J.-J. REGNAULT-WARIN, *Le Cimetière de la Madeleine...*, p. 20.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Voir H. KRIEF, *Entre Terreur et Vertu...*, p. 100.

⁴² R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution...*, p. 190.

Le discours péritextuel du roman contient une note concernant le droit d'auteur placée après la page du titre dans tous les trois volumes. Il est intéressant de remarquer que la romancière se décide à mettre un « Avant-Propos » seulement dans le troisième tome de l'ouvrage, tandis que les deux premiers en sont dépourvus. Madame Guénard (Élisabeth Brossin de Méré) explique les raisons qui l'ont décidée à faire plus grandes recherches afin de pouvoir offrir au public la suite des malheurs d'Irma. Il s'agit d'un « accueil favorable » et du désir que l'on a témoigné d'avoir la suite de ses mémoires⁴³. En effet, selon Huguette Krief, « le livre de la baronne de Méré soulève un véritable enthousiasme, comme le confirment les suites et la dizaine de rééditions qu'il connaît jusqu'en 1826 »⁴⁴.

Le roman relate les malheurs de Madame Royale, fille du roi Louis XVI et de Marie-Antoinette, dont la narration et surtout les objectifs se rapprochent de ceux qui ont sollicité l'abbé de Firmont dans le roman de Regnault-Warin. Le désir et le devoir de laisser un vrai témoignage des malheurs subis par sa famille invitent donc l'héroïne à prendre la plume :

O toi à qui le sang m'avait unie avant que nous le fussions par les liens de l'hymen, c'est dans ton sein que je veux déposer les douleurs dont mon âme a été déchirée pendant les longues années de ma captivité. Quelle main plus sûre peut essuyer les larmes que la piété filiale me fera toujours répandre sur le sort des illustres auteurs de mes jours ! Quand je me retrace ce qu'ils ont souffert, un froid mortel passe dans mes veines, je ressens leur longue et pénible agonie. [...] Il me semble que leurs âmes attendent de moi de conserver ce souvenir aux races futures. Oui, mon père, je vais raconter ce que tu as souffert ; tes malheurs, les crimes de tes persécuteurs, serviront de leçon. Ils apprendront aux hommes des siècles suivants, que les vertus privées ne suffisent pas sur le trône, et qu'il n'est point d'atrocités où des tyrans ne puissent se porter⁴⁵.

Le roman de la Révolution et de l'émigration, en traitant de l'histoire la plus récente, voire contemporaine témoigne de la difficulté de se situer dans le nouveau paysage littéraire. Cependant ce qui contribue au caractère hybride des écrits romanesques au tournant des Lumières, c'est le rapport de la fiction à la réalité

⁴³ E. BROSSIN DE MÉRÉ, *Irma ou les Malheurs d'une jeune orpheline ; histoire indienne, avec des romances*, publiée par MME GUÉNARD, à Delhy. Et se trouve à Paris, chez Lerouge, Imprimeur, Passage du Commerce, cour de Rohan ; L'Auteur, rue de la Tour-d'Auvergne, an VIII, t. 3, p. 1-2.

⁴⁴ H. KRIEF, *Entre Terreur et Vertu...*, p. 98.

⁴⁵ E. BROSSIN DE MÉRÉ, *Irma ou les Malheurs d'une jeune orpheline...*, t. 1, p. 1-2.

dont traitent certains auteurs dans le discours paratextuel encadrant les écrits romanesques. Ce rapport est loin d'être aisé à décrire : il s'agit d'une part d'un effacement des limites entre ces deux registres et d'autre part, d'une certaine tension qui s'établit entre eux.

Le débat sur le genre romanesque

À l'époque des Lumières, le débat sur le genre romanesque trouvait sa place dans le métadiscours péri-textuel cherchant à présenter, d'une part, une virulente condamnation du roman et, d'autre part, la réhabilitation de sa portée morale. Les auteurs examinent alors les écrits romanesques en critiquant parfois ceux des autres et en cherchant toujours à mettre en valeur les leurs. Il va sans dire que l'hybridité de forme dans un roman, le mélange du romanesque et de l'histoire rendent ambiguë et difficile l'appréciation esthétique du genre romanesque. Les réflexions sur le roman se mêlent alors au discours romanesque ou péri-textuel et servent à justifier l'œuvre présentée⁴⁶.

Les reproches que l'on adresse aux écrits romanesques du XVIII^e siècle contiennent notamment une condamnation morale, sociale et esthétique du roman. Tout en jouissant d'un succès inouï, ce dernier est accusé de l'absence de sérieux et de morale. La peinture de la passion qui est l'objet du roman suscite le danger moral de la lecture et constitue la source de corruption de lecteurs de romans. Cependant, contrairement à l'idée reçue, la lecture de romans présente quelques avantages, comme le caractère plaisant et utile permettant d'oublier des chagrins quotidiens, d'apprendre l'art de la conversation et celui de plaire à son entourage. Le roman peut devenir un traité de savoir-vivre ou un manuel d'art épistolaire et éveiller des sensations fort élevées.

Au tournant des Lumières, le discours préfacier est le lieu préféré des romanciers qui cherchent à débattre sur le genre romanesque en critiquant parfois ses « confrères » qui se dévouent à toutes sortes d'extravagances et à promouvoir leurs propres « idées ». Michel Raimond remarque qu'« il n'y avait, au début du XIX^e siècle, aucune étude sérieuse consacrée à la technique du ro-

⁴⁶ Voir A. MONTANDON, *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, PUF 1999, p. 28.

man ou à la définition du genre »⁴⁷. En revanche, il existe quelques traités théoriques rédigés par des auteurs connus, comme Madame de Staël et le Marquis de Sade.

Dans son *Essai sur les fictions* (1795), Madame de Staël s'intéresse à l'évolution du genre romanesque en critiquant, par exemple, les « romans philosophiques » où on sacrifie la vraisemblance et elle invite, comme le constate Florence Lotterie, à renoncer à « la facilité caractéristique des fictions 'anciennes' basées sur le recours au hasard, à la fatalité, voire aux prodiges du merveilleux, qui apparaissent comme totalement arbitraires »⁴⁸. En revanche, Madame de Staël trouve que, pour être utiles, les romans devaient peindre la vie telle qu'elle est, en présentant par exemple les dilemmes moraux des individus causés par des contraintes sociales.

L'actualité du débat sur le genre romanesque fait également l'objet de l'incontournable *Idée sur les romans* du Marquis de Sade, qui précède son recueil de nouvelles, *Les Crimes de l'amour* (1800). L'auteur y établit un lien entre la littérature et la société et observe que le succès de certains genres littéraires relève des événements historiques. Le roman, d'après Sade, « devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait ». La Révolution et l'émigration deviennent donc présentes dans le genre romanesque, notamment dans le roman noir et dans le roman d'émigration, ce qui a été prouvé dans le chapitre dernier. Cependant Béatrice Didier montre les ressemblances du texte de Sade avec la préface du roman de Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise*, paru deux ans avant les *Crimes de l'amour*⁴⁹. Le rôle que les romanciers attribuent désormais à leur discours péritextuel est de procéder à la réflexion sur les objectifs du genre romanesque et, après cela, sur les règles permettant d'améliorer l'art de l'écrire.

Comme le souligne Joseph Fiévée dans la « Préface » de son roman *La Dot de Suzette*, les romanciers se mettent à l'écoute des lecteurs et à la mode de l'époque, ce qui répond également à l'« ho-

⁴⁷ M. RAIMOND, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, coll. « U » 1980, p. 12–13.

⁴⁸ F. LOTTERIE, « Madame de Staël. La littérature comme 'philosophie sensible' », *Romantisme* 2004, n° 124 (2), p. 19–30. URL : www.cairn.info/revue-romantisme-2004-2-page-19.htm [date de consultation : le 05.04.2016].

⁴⁹ Dans son essai, le Marquis de Sade s'intéresse entre autres au genre du roman noir dont il analyse le succès en France. Il y aborde également le fantastique dont l'analyse sera proche d'études plus modernes de ce genre, comme celle de Tzvetan Todorov (B. DIDIER, « Perversité et modernité. Est-il Sade ? Est-il Laclot ? », in : J.-A. DE RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska ou la perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise*, texte établi et présenté par B. DIDIER, [Paris], Régine Deforges 1976, p. 11–14).

« rizon d'attente » défini par Hans Robert Jauss⁵⁰. La mode invite les romanciers à présenter des situations extraordinaires ou des scènes qui font peur, autrement dit, la lecture des romans suscite des émotions fortes. Cependant, d'après Fiévée, tout en respectant la mode, il est légitime de l'arrêter, si on risque de commettre des erreurs en surchargeant un roman d'incidents. Il est donc préférable que les événements naissent dans un roman, « sans effort, du caractère des personnages, et servent encore à les développer »⁵¹. L'auteur de *La Dot de Suzette* se réfère ici à *Clarisse Harlowe* malgré la simplicité du sujet résumée à une seule phrase : « un libertin par système veut séduire une fille sage par principes et par caractère »⁵². Fiévée compare le roman de Richardson qui est « une vérité démontrée jusqu'à l'évidence » aux productions récentes dont la littérature prolifère : « les romans nouveaux, au contraire, ressemblent à des mensonges que l'on tourne de mille manières, sans jamais pouvoir parvenir à leur donner un air de vraisemblance »⁵³. Dans sa préface, Fiévée assume son travail d'auteur en se proposant de peindre les mœurs de son époque :

Ce n'est pas la première fois que j'écris, mais c'est la première que j'essaie un roman ; il est bien court, je doutais de mes forces ; j'aurais voulu le resserrer encore, surtout dans les trente premières pages ; je n'ai pas pu.

J'ai fait un tableau des mœurs actuelles, le sujet l'exigeait ; les vices qui tourmentent la société, sont du ressort de la satire. Ce qui me dispense, c'est que je n'ai voulu désigner personne particulièrement ; ce qui me console, c'est que personne en effet n'avouera qu'il s'y reconnaît⁵⁴.

Dans les préfaces, on retrouve donc des observations sur la prolifération des romans, sur le statut du roman, sur le procès toujours récurrent contre le genre, car dès les dernières décennies du XVII^e siècle déjà, la littérature romanesque évite d'employer le qualificatif « roman » et les noms d'auteur s'effacent des pages de titre. Ce procédé très en vogue au siècle des Lumières a été l'objet de nombreuses études, notamment celles de Georges May⁵⁵ ainsi

⁵⁰ Jauss distingue l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre et l'horizon d'attente social : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception (H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard 1978, p. 259).

⁵¹ J. FIÉVÉE, *La Dot de Suzette*, Paris, Éditions Desjonquères 1990, p. 42.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, p. 45.

⁵⁵ Georges May parle, entre autres, de la « crédulité monumentale » des lecteurs de l'époque ainsi que de la condamnation morale du genre romanesque causé par l'atteinte qu'il portait aux bonnes mœurs (voir G. MAY, *Le Dilemme du Roman au*

que de Jan Herman et Christian Angelet⁵⁶. Tout au long du XVIII^e siècle, le roman est soumis à des critiques acerbes de nature poétique (le manque de vraisemblance), morale (la corruption des mœurs) ou épistémologiques (les frontières entre fiction et discours véridique). Cependant, la « crise du roman » à l'époque est loin d'empêcher la plupart des auteurs, voire des philosophes remarquables, de contribuer à la tradition et à l'évolution du genre. Choderlos de Laclos aurait dit :

De tous les genres d'ouvrages que produit la littérature, il en est peu de moins estimés que celui des Romans ; mais il n'y en a aucun de plus généralement recherché et de plus avidement lu. Cette contradiction entre l'opinion et la conduite a été souvent remarquée ; mais l'heureuse insouciance des Lecteurs n'en a point été troublée⁵⁷.

Toute lecture du discours préfacier dans le roman français rédigé à la première personne s'articule autour de deux approches. D'un côté, il y a l'idée d'une supercherie ou mystification, qu'elle soit épistolaire, mémorielle ou diariste, ce qui constitue l'approche sémantique ; de l'autre, il y a l'idée du pacte admettant « la reconnaissance de la fiction comme telle, comme véhicule de la vérité »⁵⁸.

D'une part, on peut se poser la question de savoir dans quelle mesure le discours péritextuel du roman français à la première personne maintient l'illusion d'authenticité et si les procédés de la véridicité de ce discours répondent aux lois du genre ou si ce n'est qu'un procédé purement rhétorique. D'autre part, il est légitime de mettre en relief le débat autour du genre romanesque que les auteurs entreprennent et la question d'auctorialité : l'auteur du roman se reconnaît-il comme tel, prend-il la responsabilité de son travail ?

XVIII^e siècle. *Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715–1761)*, New Haven, Yale University Press & Paris, PUF, CT 1963).

⁵⁶ Voir, par exemple, *Incognito et roman : préfaces d'auteurs anonymes ou marginaux*, éd. J. HERMAN (Nouvelle-Orléans, LA, University Press of the South 1998) ; *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, t. 1 : 1700–1750, éd. J. HERMAN (Louvain et Saint-Etienne 1999) et *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, t. 2 : 1750–1800, éd. Ch. ANGELET ; *Le Topos du manuscrit trouvé : hommages à Christian Angelet*, éd. J. HERMAN et F. HALLYN (Louvain et Paris 1999) ; *L'art de la préface au siècle des lumières*, éd. I. GALLERON (Rennes 2007).

⁵⁷ Choderlos de Laclos, dans son article du *Mercure de France* en 1764, sur le roman de Fanny Burney, *Cécilia ou les Mémoires d'une héritière* (1762 ; traduit en français en 1763) cité par Alain MONTANDON, *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, PUF 1999, p. 28.

⁵⁸ J. HERMAN, M. KOZUL, N. KREMER, *Le Roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation 2008, p. 4.

Si le discours préfacier dans le roman français du XVIII^e siècle visait notamment à convaincre les lecteurs que le texte présenté était conforme au manuscrit, ce qui plaidait en faveur du naturel et de la simplicité du style, au tournant des Lumières certains romanciers insistent moins sur ce « naturel » de la forme et aspirent, comme Madame de Souza, plutôt à peindre des événements simples et naturels et décrire des « mouvements ordinaires du cœur qui composent l'histoire de chaque jour ». Après avoir présenté les objectifs, et les circonstances qui ont accompagné l'écriture, l'auteur de *Adèle de Sénange* s'associe dans l'« Avant-propos » de son roman au débat sur le genre romanesque :

Les Romans sont devenus une des parties les plus intéressantes de la littérature moderne. Il n'est plus permis de les dédaigner, depuis qu'il en est plusieurs qui sont comptés parmi les chef-d'œuvres de l'esprit humain : il est vrai que la foule de ces compositions frivoles & faciles tombe dans l'oubli ; la plupart ne vivent qu'un jour. Mais, tout en craignant le même sort, je n'aurai pas l'injustice de déprécier le genre pour me préparer de l'indulgence : avec un peu de réflexion tout le monde doit sentir qu'il tient de plus près au cœur humain que beaucoup de productions auxquelles on assigne une toute autre importance. Les bons romans sont à la portée d'une multitude de lecteurs, & les grands poèmes en ont bien peu. Clarisse excite une admiration presque universelle, tandis qu'Homère, inaccessible à toutes les femmes & à beaucoup d'hommes, est réservé à l'enthousiasme des savants [...].

Je n'ai pas la prétention de connaître, avec exactitude, l'histoire du roman : mais voici dans ce genre de littérature, ce qui m'a paru être la marche de l'esprit humain⁵⁹.

La romancière reconnaît la place du roman dans le cours de la civilisation. Tout en adoptant une attitude pleine de modestie, elle se propose donc d'évoquer la tradition et la production romanesques à travers les époques en se référant à des auteurs emblématiques (Cervantes, Swift ou Voltaire) et en expliquant l'évolution des genres romanesques différents, comme le roman philosophique, satirique et sentimental. L'originalité de ce dernier réside, selon Madame de Souza, dans sa nature :

Le temps amène sans cesse de nouveaux systèmes, de nouvelles opinions. Les mœurs, les usages, les manières changent ; mais les passions sont éternellement les mêmes : elles

⁵⁹ A. DE SOUZA, *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sedenham*, à Londres, 1794, p. i-xxii (nous gardons la pagination originale de la publication de 1794).

pénètrent par toute la vie, donnent leur coloris et leur caractères aux événements qui la remplissent, et en modifient toutes les actions journalières [...].

L'amour a presque toujours été choisi comme l'agent principal de ces grandes compositions, parce qu'il est la plus brillante et la plus active de toutes les passions⁶⁰.

La peinture du cœur humain exige d'un auteur du talent et la romancière souhaite qu'on s'y rapproche de la nature, qu'on n'y manque pas à l'utilité, voire à l'intérêt en cherchant à tracer des « détails fugitifs qui occupent l'espace entre les événements de la vie »⁶¹.

Madame de Souza reconnaît donc aux romans une place particulière dans la littérature et dans la société grâce à leur intelligibilité, tout en assignant à un nombre considérable des productions romanesques un caractère frivole et facile. La romancière aspire à ne pas partager le sort de ces derniers et, comme beaucoup de ses consœurs, demande l'indulgence à l'égard de son roman dont la meilleure récompense serait pour elle d'entendre les lecteurs dire : qu'« il n'y a rien là de nouveau ». De plus, l'écriture du roman est pour Madame de Souza une écriture gagne-pain, et comme elle-même le précise, pour payer les études de son fils. La préface de Madame de Souza, qui a toujours signé ses romans, est non seulement authentique et assumptive, elle est surtout très personnelle. En annonçant le réalisme de son ouvrage, elle peint d'abord le réalisme de sa vie.

Madame de Souza publie *Adèle de Sénanges* en 1794, c'est-à-dire en pleine période révolutionnaire et en émigration. Cependant l'originalité du métadiscours réside notamment dans la conception qu'une femme auteur se fait du roman. L'écrivaine ne s'attarde pas en effet sur sa situation d'une femme émigrée, même si elle précise sa solitude « dans une terre étrangère » et l'époque révolutionnaire n'est évoquée qu'au travers une simple allusion : « un temps qui imposait à une femme, à une mère, le besoin de s'éloigner de tout ce qui était réel, de ne guère réfléchir, et même d'écarter la prévoyance »⁶². En revanche, la romancière avoue dès sa préface avoir écrit le roman en présentant son projet d'écriture qui l'a guidée. Le caractère matériel, c'est-à-dire l'écriture « gagne-pain » dont il est question dans ce paratexte contribue sans doute à son originalité.

Une autre femme auteur, Sophie Ristaud-Cottin, parle également, dans la préface de son roman *Claire d'Albe*, des circons-

⁶⁰ Ibidem, p. xiiij.

⁶¹ Ibidem, p. xvij-xvj.

⁶² Ibidem, p. xvj.

tances accompagnant la rédaction de son texte. Pour elle, c'était une façon de fuir « le dégoût, le danger ou l'effroi du monde » et de « se retirer dans un mode idéal » que nous ne pouvons pas nous empêcher de qualifier de romanesque. L'auteure situe le moment de l'écriture du roman dans l'espace qu'elle admire beaucoup et évoque tout l'entourage qui a favorisé son imagination : « la beauté de l'habitation, le charme puissant des bois et des eaux » ont éveillé son imagination et ont remué son cœur.

Quant à moi, je sens si bien tout ce qui lui manque, que je ne m'attends pas que mon âge, ni mon sexe, ne mette à l'abri des critiques, et mon amour propre serait assez mal à son aise, s'il n'avait une sorte de pressentiment que l'histoire que je médite le dédommagera peut-être de l'anecdote qui vient de m'échapper⁶³.

C'est encore un autre exemple de préface authentique assumée que nous propose Madame Cottin. Tout en étant consciente des « faiblesses » de son ouvrage, elle se rapproche de ses consœurs écrivaines en faisant appel, de façon assez modérée, à la bienveillance du public.

Dans la préface de son roman *Valérie*, Madame de Krüdener souligne la portée morale à l'époque de la corruption et son utilité, parce qu'il trace la voie qui conduit au bonheur :

Mon sincère désir a été celui de présenter un ouvrage moral, de peindre cette pureté de mœurs dont on n'offre pas assez de tableaux, et qui est si étroitement liée au bonheur véritable. J'ai pensé qu'il pouvait être utile de montrer que les âmes les plus sujettes à être entraînées par de fortes passions, sont aussi celles qui ont reçu le plus de moyens pour leur résister, et que le secret de la sagesse est de les employer à temps. Tout cela avait été bien mieux dit, bien mieux démontré avant moi ; mais on ne résiste guère à l'envie de communiquer aux autres ce qui nous a profondément émus nous-mêmes⁶⁴.

Dans ce péritexte, à travers le langage d'une admiration passionnée, l'auteur se livre, nous semble-t-il, à justifier l'écriture de son roman. La romancière ne se prononce pas sur la forme du roman, elle semble pourtant persuader le lecteur de l'authenticité

⁶³ S. COTTIN, *Claire d'Albe*, Paris, chez Lebègue 1820, p. iv.

⁶⁴ J. DE KRÜDENER, *Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G.* » in : *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par R. TROUSSEAU, Paris, Robert Laffont 1996, p. 836.

té de l'histoire. Elle situe l'action dans des endroits « magiques », propices à l'évolution des sentiments et de l'intrigue.

Delphine de Madame de Staël (1802) tout en s'intégrant au roman par lettres, montre les signes d'une crise des valeurs du langage qui finira par transformer profondément la formule épistolaire. Dans la sixième partie du texte, le roman montre sous la forme de discours fragmentaires la désagrégation de la voix de l'héroïne qui semble ne pas être comprise et écrire pour soi-même. Des fragments sans destinataire relèvent du problème de l'énonciation et le roman se désagrège donc : la parole devient insuffisante et elle semble avoir oublié sa vocation transitive. Il s'agit d'une tendance dont la fréquence est très significative dans la production de l'époque⁶⁵.

La préface de *Delphine* de Madame de Staël occupe une place importante dans le débat sur le genre romanesque et la citation mise en exergue de notre introduction constitue une illustration parfaite du dilemme de chaque romancier⁶⁶. Les écrits romanesques restent sans cesse exposés à la critique et une appréciation positive de la part du public à laquelle aspirent les écrivains n'est pas évidente. De cette façon, l'écriture du roman devient une tâche difficile pour chaque auteur. C'est pour détromper le commun des mortels que Madame de Staël explique où réside la difficulté :

Une autre (difficulté) non moins grande, c'est qu'on a fait une si grande quantité de romans médiocres, que le commun des hommes est tenté de croire que ces sortes de compositions sont les plus aisées de toutes, tandis que ce sont précisément les essais multipliés dans cette carrière qui ajoutent à sa difficulté [...] ⁶⁷.

Madame de Staël vise la difficulté d'écrire de bons romans⁶⁸ : « Enfin le genre en lui-même présente des difficultés effrayantes,

⁶⁵ L. OMACINI, « *Delphine* et la tradition épistolaire », in : G. DE STAËL, *Delphine*, texte établi par L. OMACINI et annoté par S. BALAYÉ, Paris, Honoré Champion Éditeur 2004, p. XXIV. Le roman français au tournant des Lumières présente une tentative de normalisation et de recherche du consensus entre idéologie dominante et représentation littéraire, ce qui contribue à une transgression formelle. Lucia Omacini remarque que le repli psychologique s'oppose à la sociabilité, la formule narrative pseudo-subjective à la formule chorale du roman par lettres. Cette dernière tend à se transformer en monodie, en repliement de l'être sur lui-même, comme, par exemple, dans *Oberman* de Senancour, *Valérie* de Madame de Krüden-ner, *Olivier* de Madame de Duras (ibidem, p. XXV).

⁶⁶ Voir l'« Introduction » du présent travail, p. 9.

⁶⁷ G. DE STAËL, *Delphine...*, p. 79.

⁶⁸ L'auteure soulignait déjà cette difficulté, au commencement de sa carrière, dans son *Essai sur les fictions*.

et il suffit pour s'en convaincre, de songer au petit nombre de romans placés dans le rang des ouvrages »⁶⁹.

De cette façon, dès le début de son métadiscours, Madame de Staël plaide non seulement pour l'écriture romanesque, mais notamment en faveur du travail de l'écrivain qui doit être doté d'« une grande puissance d'imagination et de sensibilité pour s'identifier avec toutes les situations de la vie, et y conserver ce naturel parfait, sans lequel il n'y a rien de grand, de beau, ni de durable »⁷⁰.

Conformément à la tradition romanesque des Lumières, dont Madame de Staël reste une adepte⁷¹, le commencement de ce péritexte renvoie au caractère fictionnel des lettres ainsi qu'au privilège dont jouissaient les prétendus éditeurs au XVIII^e siècle. Néanmoins en tant que témoin oculaire des événements en question, la romancière s'attribue le droit de dépouiller la diégèse de son roman de quelques références à l'actualité⁷², en expliquant le rôle des événements dans les romans.

Les lettres que j'ai recueillies ont été écrites dans le commencement de la révolution ; j'ai mis du soin à retrancher de ces lettres, autant que la suite de l'histoire le permettait, tout ce qui pouvait avoir rapport aux événements politiques

⁶⁹ G. DE STAËL, *Delphine...*, p. 79.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Le roman de Madame de Staël relève des Lumières en s'inscrivant, d'une part, dans la longue tradition du roman par lettres du XVIII^e siècle (il est considéré comme « le dernier grand roman de la tradition épistolaire » de cette époque), mais aussi, d'autre part, en présentant discrètement des principes philosophiques du XVIII^e siècle au moment où apparaît un nouveau despotisme de l'État et de l'Église (cf. S. BALAYÉ, « *Delphine*, roman des lumières : pour une lecture politique », in : *Le siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, t. 1, éd. Ch. MERVAUD et S. MENANT, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution 1987, pp. 37-46).

⁷² Simone Balayé a analysé la réception de *Delphine* à l'époque de sa parution et a souligné que l'œuvre de Madame de Staël « a déclenché des polémiques parfois violentes, qui mettent en évidence son rôle dans l'opposition au régime consulaire et impérial » (S. BALAYÉ, « *Delphine* de Mme de Staël et la presse sous le Consulat », *Romantisme* 1986, n° 51, p. 39). Le roman de Madame de Staël expose des problèmes politiques et sociaux, comme la liberté, le respect des lois, l'émigration, la religion enfin le divorce, toutes questions que Bonaparte juge dangereux de voir aborder (cf. S. BALAYÉ, *Madame de Staël, Lumières et liberté*, Paris, Klincksieck 1979, p. 91). Madame de Staël accuse d'ailleurs le régime napoléonien, et l'écart temporel utilisant la référence révolutionnaire accentue davantage cette accusation. Il était donc courant de reprocher à Madame de Staël le caractère féministe, philosophique et déiste du livre, que l'on taxe en outre d'immoralité et d'in vraisemblance. Selon Michel Delon, « Madame de Staël suscitait une triple hargne, en tant que femme, en tant que protestante d'origine genevoise, en tant que défenseur des Lumières et de l'idéal de 1789. La misogynie, la xénophobie et la Contre-Révolution sont longtemps parvenues à refouler son œuvre » (M. DELON, *Europe, Revue mensuelle* [Paris, F. Rieder], janvier-février 1987, p. 3).

de ce temps-là. Ce ménagement n'avait point pour but, on le verra, de cacher des opinions dont je me crois permis d'être fière [...].

Les événements ne doivent être dans les romans que l'occasion de développer les passions du cœur humain ; il faut conserver dans les événements assez de vraisemblance pour que l'illusion ne soit point détruite ; mais les romans qui excitent la curiosité seulement par l'intervention des faits, ne captivent dans les hommes que cette imagination qui a fait dire que les yeux sont toujours enfants⁷³.

La forme épistolaire employée par Madame de Staël relève certainement de sa prédilection pour la correspondance, tout comme de la mode de l'époque. L'histoire de l'amour, de la trahison dans le contexte des relations sociales est alors un centre d'intérêt pour les lecteurs. La portée de la lettre est renforcée lorsqu'elle avoue qu'il n'y a de vrai que ses lettres⁷⁴. Bien que blâmée pour l'invraisemblance de son roman, Madame de Staël a paradoxalement employé cette forme pour que son roman paraisse plus vraisemblable, ce qui est d'ailleurs un des principes de sa théorie : la notion de vraisemblance est liée à celle du naturel. Madame de Staël cherche à ce que les événements et les circonstances présentés soient assez vraisemblables pour que l'illusion ne soit point détruite⁷⁵.

Si le roman de Madame de Staël, par sa préface, semble être au carrefour des tendances anciennes et nouvelles, la façon d'intituler (*Delphine* et *Corinne*) et le fait de signer ses écrits : « Madame la baronne de Staël-Holstein », c'est-à-dire en soulignant sa véritable identité, son statut civil, son titre aristocratique, marquent le tournant qui s'est élaboré au début du XIX^e siècle et annoncent l'époque du Romantisme.

De surcroît le roman de Benjamin Constant tout en présentant un caractère nouveau, pour ainsi dire « hybride » du roman à la première personne ne cache pas sa dette à la tradition romanesque des Lumières. Le discours péri-textuel étant très riche, les « seuils » du livre manifestent d'une part des tendances romanesques nouvelles, par exemple le titre⁷⁶ et les préfaces à la se-

⁷³ G. DE STAËL, « Préface », in : EADEM, *Delphine...*, p. 80-90.

⁷⁴ G. DE STAËL, *Correspondance générale. Lettres inédites à Louis de Narbonne*, texte établi et présenté par B.W. JASINSKI, Paris, chez Jean-Jacques Pauvert 1960, p. 285.

⁷⁵ Cf. G. DE STAËL, « Préface », in : EADEM, *Delphine...*, t. 1.

⁷⁶ La brièveté du titre, composé d'un seul prénom du personnage éponyme, traduit la veine romantique. Au tournant des Lumières les titres sont devenus moins développés, souvent composés juste d'un nom de personnage, notamment d'un personnage féminin qui signalait un roman sentimental, par exemple *Adèle de Sénange* de Madame de Souza, *Valérie* de Madame de Krüdener, *Claire d'Albe* de Madame Cottin, *Delphine* de Madame de Staël ou *Adèle* de Nodier.

conde et à la troisième édition. D'autre part, « L'Avis de l'éditeur » et la post-face se composent de deux lettres (« Lettre à l'éditeur » et sa « Réponse ») empruntent à « la topique du manuscrit trouvé » propre au roman du siècle précédent. Le métadiscours péritextuel du roman relève du stratagème de l'auteur et s'inscrit dans la logique d'un jeu pratique, voire méthodique, qui cherche à piquer la curiosité du lecteur.

Le prétendu éditeur, lors de son voyage à travers l'Italie, reçoit une lettre de l'hôte de Cerenza, petit village de Calabre qu'il a visité auparavant et où il a fait la connaissance d'un étranger. L'envoi contient une cassette qui renferme « beaucoup de lettres fort anciennes sans adresses ou dont les adresses et les signatures étaient effacées »⁷⁷, ce qui, d'une part, rend impossible toute tentative d'identification, mais de l'autre, facilite la tâche de l'éditeur qui n'est plus obligé d'introduire des remaniements. La cassette en question renferme également un portrait de femme et « un cahier contenant l'anecdote ou l'histoire qu'on va lire ». Il s'agit donc d'une triple découverte : celle de la cassette par l'aubergiste de Cerenza sur la route de Strongoli, celle du cahier par le futur éditeur inconscient de sa valeur et encore incertain de l'usage qu'il devait en faire, et enfin celle du manuscrit confié⁷⁸ par le même éditeur à une personne rencontrée dans une ville d'Allemagne qui va par la suite lui adresser une lettre.

Tout en gardant l'anonymat dans sa « Lettre à l'éditeur », le mystérieux correspondant se présente comme l'un des familiers de l'entourage d'Adolphe et d'Ellénore. En décidant son destinataire à publier le manuscrit, « vous devriez, monsieur – écrit-il – publier cette anecdote », il devient, à son tour, un co-éditeur implicite. L'apport de ce dernier à la création du discours péritextuel est indubitable. L'éditeur modifie donc son message en fonction du jugement de son correspondant, en soulignant par ailleurs dans le dernier paragraphe de son « Avis » la portée de la lettre en question : « Cette lettre m'a décidé à la publication actuelle, en me donnant la certitude qu'elle ne peut offenser ni compromettre personne »⁷⁹.

La poétique du péritexte en question renvoie à la tradition romanesque du XVIII^e siècle par les restrictions que s'impose le prétendu éditeur dans l'élaboration du texte, en incitant ainsi le lec-

⁷⁷ B. CONSTANT, *Adolphe, Le Cahier rouge, Cécile*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique » 1973, p. 34.

⁷⁸ Il est intéressant de remarquer que dès le début du XIX^e, notamment à l'époque révolutionnaire, il s'agit dans le roman plutôt du « manuscrit confié » (voir R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution...*). Dans le roman de Constant, la topique du manuscrit trouvé et celle du manuscrit confié coexistent.

⁷⁹ B. CONSTANT, *Adolphe, Le Cahier rouge...*, p. 34.

teur à prendre au sérieux l'histoire qui va lui être révélée, même s'il laisse planer un certain doute sur la nature du manuscrit.

Je publie maintenant l'anecdote seule, parce que cette publication me semble un dernier moyen de découvrir le propriétaire des effets qui sont en mon pouvoir. J'ignore si cette anecdote est vraie ou fausse, si l'étranger que j'ai rencontré en est l'auteur ou le héros. Je n'y ai pas changé un mot. La suppression même des noms propres ne vient pas de moi [...] ⁸⁰.

L'éditeur initie le lecteur à un jeu sur le caractère ontologique du texte (fictif ou réel) s'accroissant dans le discours péritextuel placé juste après l'anecdote présentée, ce qui relève d'un système d'emboîtement.

Quant à la « Lettre à l'éditeur », suivie de la « Réponse » de ce dernier, on pourrait légitimement se demander pour quelles raisons Benjamin Constant les a placées après l'anecdote et non avant. L'explication donnée par le prétendu éditeur dans son « Avis » (« elle [la lettre] serait inintelligible si on la lisait avant de connaître l'histoire elle-même » ⁸¹) programme également le jeu avec le lecteur relevant d'un pacte tacite impliquant la vraisemblance de l'histoire racontée.

Il va sans dire que l'auteur ne pouvait pas se priver de présenter la portée morale de l'ouvrage qui, dans le roman des Lumières, faisait partie intégrante du discours péritextuel. C'est pourquoi les deux correspondants se proposent de mettre en relief les dangers et la faiblesse de la passion à l'exemple d'Ellénore et d'Adolphe. Ainsi présentent-ils une vision néfaste dressée par la société à propos de la passion qui se rapporte respectivement à la gent féminine et à la gent masculine.

Dans la « Préface de la seconde édition ou essai sur le caractère et le résultat moral de l'ouvrage », l'auteur prend ses distances en récusant toute ressemblance entre le romancier et le personnage ⁸². Benjamin Constant affirme qu'aucun des caractères tracés dans *Adolphe* – le texte auquel l'auteur n'attache aucun prix – n'a de rapport avec des personnes qu'il aurait pu connaître, il ne s'agit donc pas d'un roman à clef. L'auteur refuse de chercher des allusions ou d'essayer de reconnaître à travers les personnages,

⁸⁰ La citation est empruntée aux variantes de la copie manuscrite de 1810, d'après l'édition Rudler (Manchester 1919), qu'Alfred Roulin présente dans les notes de l'édition qui nous sert de base (B. CONSTANT, *Adolphe, Le Cahier rouge...*, p. 276).

⁸¹ *Ibidem*, p. 34.

⁸² Rappelons que cette préface a été écrite par Constant du 25 au 27 juin 1816 pour répondre à « un paragraphe désolant » du *Morning Chronicle*.

les individus réels. Constant n'est pas d'accord pour cette façon de lire les romans, car elle risque de « détruire leur intérêt » et d'« anéantir leur utilité ». Il précise que « chercher des allusions dans un roman, c'est préférer la tracasserie à la nature, et substituer le commérage à l'observation du cœur humain »⁸³.

La réflexion des auteurs sur le roman se situe dans le discours critique paratextuel qui précède leurs ouvrages en exprimant le dilemme du genre. Cependant certains auteurs, comme Madame de Genlis, laissent également parler leurs personnages qui ne se limitent pas seulement à lire des romans, mais qui se vivent comme héros de romans, voire qui, comme Pauline – l'héroïne du roman *Les mères rivales, ou la Calomnie* (1800) –, prennent la plume pour écrire et incarnent la romancière idéale⁸⁴.

La question du romanesque et de son absence dans le roman

L'évolution du roman français au tournant des Lumières et notamment dans les deux premières décennies du XIX^e siècle semble présenter quelques paradoxes. Il s'agit d'une part, du roman qui « reçoit ses lettres de noblesse littéraire » dans la hiérarchie des genres, mais d'autre part, il est censé demeurer toujours un genre sans codes et sans lois. À l'âge romantique certains romanciers choisissent des structures permettant de rendre compte des complexités de la vie sociale⁸⁵. À l'époque du premier romantisme, les auteurs comme Chateaubriand, Senancour et Constant (pour ne citer que les romanciers les plus connus), trouveront dans l'écriture du roman « un instrument privilégié d'*expression du moi* »⁸⁶ et tenteront de rendre compte des expériences proches du vécu, du souvenir ou de la rêverie en dessaisissant plus ou moins inconsciemment le roman du romanesque. Cette tendance se révèle

⁸³ B. CONSTANT, *Adolphe, Le Cahier rouge, Cécil...*, p. 26.

⁸⁴ Shelly Charles explique que « Pauline écrit, et le texte de son 'roman', intitulé 'Histoire de la comtesse d'Erneville' nous est donné dans le roman de M^{me} de Genlis. Il s'agit en réalité d'une histoire vraie, celle de la mère de Pauline, et de l'adoption de son futur mari par cette dernière [...] Le texte de Pauline, dont on nous précise qu'elle n'a jamais lu de romans, est censé abandonner les lieux communs 'usés' du roman d'amour pour 'faire parler l'amour maternel, l'amour filial et l'amitié' » (S. CHARLES, « M^{me} de Genlis et le dilemme du roman », in : *Madame de Genlis. Littérature et éducation*, sous la direction de F. BESSIRE et M. REID, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, p. 153-154).

⁸⁵ M. RAIMOND, *Le Roman depuis la Révolution...*, p. 71-72.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 72.

dans le discours péritextuel et le débat concernant le genre romanesque ainsi que la délibération du roman sur lui-même. Elle relève donc à la fois de la mise en question du romanesque et de l'exploitation de sa puissance⁸⁷.

Le romanesque renvoie en premier lieu au roman⁸⁸ qui, tout en restant un récit d'imagination, diffère en principe des documents authentiques ou de textes référentiels, mais qui est capable d'aborder des sujets divers. Au romanesque correspond l'idée de sentimentalité et de rêverie dans un cadre plein de péripéties.

L'héritage des Lumières confère au romanesque le statut d'un genre futile, immoral, voire dangereux, ou tout simplement invraisemblable. La question de la morale et de la vraisemblance trouvent leurs réponses dans le discours péritextuel, comme celle qui concerne les rapports du roman, c'est-à-dire de la fiction avec le réel.

Le penchant antiromanesque se manifeste déjà au siècle des Lumières et, selon Christophe Reffait, « [il] est une critique des formes comme des contenus du romanesque »⁸⁹. Quant à la littérature du XVIII^e siècle, cette remarque peut trouver son illustration dans l'œuvre de Diderot, notamment dans *Jacques le Fataliste* ; elle nous permet également de formuler la thèse que le phénomène d'hybridité de forme dans le roman à la première personne devient une des manifestations explicites de l'antiromanesque. En effet, les formes traditionnelles du roman, ou des « formes instituées » du romanesque, que ce soit celle du roman-mémoires ou du roman par lettres, font un usage de plus en plus élaboré de la polyphonie narrative en suivant une mutation développant des formes hybrides.

Nombreux sont les exemples des tendances antiromanesques au sein du roman qui remontent, par exemple, au début du XVII^e siècle et qui ouvrent la voie critique et parodique aux auteurs de romans (*Don Quichotte* de Cervantes de 1605–1615 ou *Le Berger extravagant* de Sorel de 1627⁹⁰). Quant à l'époque des Lumières,

⁸⁷ Voir L. RUIZ (dir.), *Romanesques* 2014, n° 6 : Antiromanesques [Revue du Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, Classiques Garnier], 2014, p. 11. Voir aussi : J.-M. SEILLAN (dir.), *Romanesques* 2005, n° 2 : *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)* [Amiens, centre d'Études du Roman et du Romanesque/Encrage université] et Carlo U. ARCURI et Christophe REFFAIT (dir.), *Romanesques* 2011, n° 4 : *Romance* [Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque/Encrage Université].

⁸⁸ D'après le Grand Robert : « qui offre les caractères du roman traditionnel, qui est propre au roman ».

⁸⁹ Ch. REFFAIT, « Avant-propos », *Romanesques* 2014, n° 6 : *Antiromanesques* [Revue du Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, Classiques Garnier], p. 11.

⁹⁰ Dans sa réédition de 1633, le roman de Charles Sorel portait un nouveau titre : *L'Anti-roman ou l'Histoire du berger Lysis*. C'est à Sorel qu'il faut attribuer la paternité du terme « anti-roman », même si quelques années avant son appa-

c'est l'œuvre de Diderot qui se distingue dans la perspective de l'antiromanesque. Ceci semble être accentué, d'un côté, par la mauvaise presse qu'assurent au roman l'auteur des *Bijoux indiscrets* et de *La Religieuse*, ainsi que ses contemporains ; et de l'autre, par la réflexion sur le romanesque et sa remise en cause dans l'esthétique de Diderot, notamment dans la théorie sur les rapports de l'art et de la nature, de l'imaginaire et du réel, exprimée, par exemple, dans les *Salons*. Le romanesque, qui se rapporte à la fois au roman et au théâtre, y est associé au faux, à l'exagération et il est considéré comme « maniéré ». Dans le *Salon de 1767*, Diderot explique que « Tout ce qui est romanesque est faux et maniéré. Mais toute nature exagérée, agrandie, embellie au-delà de ce qu'elle nous présente dans les individus les plus parfaits, n'est-elle pas romanesque ? Non. Quelle différence mettez-vous donc entre le romanesque et l'exagéré ? Voyez-le dans le préambule de ce Salon »⁹¹. Diderot-romancier désavoue donc les stratagèmes du genre comme la continuité narrative, les repères spatio-temporels, l'illusion romanesque, etc. Dans *La Religieuse*, il s'agit notamment de la façon dont Suzanne narre son histoire en oubliant ce qu'elle est censée savoir sur la mort d'Ursule ou sur l'homosexualité de la supérieure d'Arpajon. Sylviane Albertant-Coppola remarque que « Diderot visiblement sacrifie avec délectation la vraisemblance à la vérité psychologique de l'héroïne, en jouant sur la limite qui sépare le roman-mémoires du journal intime »⁹². En revanche, les effets de l'opposition du temps de l'écriture au temps de l'aventure, réalisée par Diderot, ont déjà été dé-cisifs dans *La Vie de Marianne* de Marivaux.

L'antiromanesque chez Diderot porte paradoxalement, selon Sylviane Albertant-Coppola, « sur la création d'un nouveau romanesque, fondé sur l'idée d'une fiction plus vraie que nature et surtout apte, par ses désordres, à rendre la vie dans sa totalité »⁹³.

rition, Jean-Pierre Camus ouvre la Préface de son recueil *Les Événements singuliers* (1628) par des formules qui le préparent (L. RUIZ (dir.), *Romanesques* 2014, n° 6 : *Antiromanesques* [Revue du Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, Classiques Garnier], p. 64). Cependant Sophie Albert démontre que la tendance antiromanesque apparaît bien avant le XVII^e siècle et que « le roman comprend dès sa naissance les germes de sa propre contestation » (S. Albert, « *Le Roman de Guiron* (XIII^e siècle). La fiction romanesque entre l'ère du jeu et l'ère du soupçon », in : L. RUIZ (dir.), *Romanesques* 2014, n° 6 : *Antiromanesques* [Revue du Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, Classiques Garnier], p. 69).

⁹¹ D. DIDEROT, « Salon de 1767 », in : IDEM, *Œuvres complètes*, éd. H. DIECKMANN, J. PROUST, J. VARLOOT et autres, Paris, Hermann 1990, t. 16, p. 534-535.

⁹² S. ALBERTANT-COPPOLA, « 'Craignez surtout d'être romanesque...' Diderot, un romancier antiromanesque », in : L. RUIZ (dir.), *Romanesques* 2014, n° 6 : *Antiromanesques* [Revue du Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, Classiques Garnier], p. 94.

⁹³ Ibidem, p. 88.

En revanche, la lecture d'*Oberman* a toujours été inspirée par la réflexion concernant les rapports entre l'écrivain et son personnage. En effet, ce personnage indolent dont nous ne savons rien a été comparé, voir identifié à Étienne Pivert de Senancour dès son vivant par les biographes, ce qui est devenu par la suite une pomme de discorde pour les chercheurs. C'est pourquoi, au lieu d'identifier l'auteur à son personnage ou bien de considérer *Oberman* comme une autobiographie de Senancour, Béatrice Didier préfère parler des transpositions entre l'auteur et son personnage⁹⁴ et elle analyse les stratégies du romancier permettant de nuancer la lecture autobiographique de son œuvre⁹⁵. Dans le contexte de l'absence du romanesque, il nous importe en premier lieu d'étudier la façon de présenter les éléments qui font partie de l'univers représenté. Le premier d'entre eux – le personnage – prête à l'équivoque par la complexité des relations entre l'Auteur et son personnage qui, par ailleurs, va de pair avec la complexité de forme. *Oberman* est presque absent de l'œuvre : non seulement il n'est jamais nommé, mais aussi parce qu'on ignore totalement son aspect physique. Le titre seul nous révèle l'identité de cet « homme sans nom » ce qui, vu son incarnation, n'est pas trop favorable à l'intrigue romanesque et qui est moins accessible au lecteur.

Le prétendu éditeur dans les « Observations » qui précèdent dès 1804 les lettres d'*Oberman*, ne parle pas non plus du personnage. En revanche, il affirme fortement qu'il ne s'agit pas d'un roman. Cette remarque répond sans doute au *topos* des textes préfaciels propre à la tradition romanesque du XVIII^e siècle. Cependant si *Oberman* n'est pas un roman, ce n'est pas pour créer un « effet de réel » ou pour faire croire à la réalité du personnage et de sa correspondance qu'il le dit. Béatrice Didier explique que le propos de l'éditeur se rapporte à la structure du texte, ou à une apparente absence de structure⁹⁶. Le prétendu éditeur constate dans ses « Observations » que les lettres ne sont pas un roman, et son argumentation lue à contresens donne une définition du genre.

⁹⁴ B. LE GALL (DIDIER), *L'imaginaire chez Senancour*, t. 1 [thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université de Paris], Paris, Librairie José Corti 1966, p. 179.

⁹⁵ B. DIDIER, *Senancour romancier*, Paris, SEDES 1985, p. 30–53. En se référant aux travaux d'André Monglond, présentés dans son livre *Le journal intime d'Oberman*, B. Didier lui reproche l'ambiguïté du titre et sa démarche cherchant à démontrer que, « s'il s'agit d'un journal intime du personnage, il s'agit surtout d'une autobiographie de l'écrivain, et qui peut d'ailleurs utiliser des fragments (hypothétiques) de journaux intimes » (ibidem, p. 20).

⁹⁶ B. DIDIER, « Introduction », in : E.P. DE SENANCOUR, *Obermann* [texte imprimé], dernière version, Paris, Honoré Champion Éditeur 2003, p. 23.

Ces lettres ne sont pas un *roman*. Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement ; rien de ce qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidens, de cet aliment de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs autres⁹⁷.

Ce n'est pas un roman, parce que le texte ne répond pas aux lois du genre, et non parce qu'il s'agit d'une illusion d'authenticité. D'après le prétendu éditeur, ce n'est même pas « un livre raisonnable », parce qu'on n'y trouve « ni esprit, ni science ». En revanche, ces lettres cherchent à exprimer tout d'abord un homme qui sent et non un homme qui travaille, et elles sont censées être écrites uniquement pour des « adeptes ». Elles sont évidemment autant « inégales » qu'« irrégulières dans leur style que dans le reste » ce qui semble, d'une part correspondre au caractère naturel de l'écriture épistolaire, mais ce qui, d'autre part renvoie au travail de l'auteur ne se pliant pas à l'usage des normes romanesques.

En revanche, l'intérêt de ces lettres réside justement dans leur caractère antiromanesque, car si on y trouve de l'amour, « c'est l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite » ; les descriptions « servent à mieux faire entendre les choses naturelles et à donner des lumières [...] sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle l'inanimé » ; les passions sont « celles d'un homme qui était né pour recevoir ce qu'elles promettent, et pour n'avoir point une passion » ; enfin l'avantage du recueil, c'est qu'on n'y trouve point des expressions exagérées et triviales dans lesquelles un écrivain devrait toujours voir du ridicule, ou au moins de la faiblesse. En contestant le caractère romanesque de l'œuvre tel que les lecteurs sont habitués à trouver notamment dans le roman épistolaire de l'époque qui précède, Senancour en propose un autre qui marque un tournant dans la tradition du genre en question. Selon Laurent Versini, « elles [les lettres] n'en sont en effet pas parce qu'elles opèrent une désintégration très neuve du roman qui tourne à la rêverie et au journal intime »⁹⁸.

Si le romanesque correspond à une suite d'événements, dans *Oberman* l'absence du romanesque relève donc du fait que l'ensemble des lettres ne présente pas d'enchaînement et de suivi. Le roman par lettres de Senancour, dépourvu d'événements et de progression dramatique, avec un destinataire presque muet, se concentre sur la vie intérieure du protagoniste dont l'inclination

⁹⁷ E.P. DE SENANCOUR, *Oberman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique » 1984, p. 52.

⁹⁸ L. VERSINI, « Le Roman en 1778 », *Le Dix-huitième siècle* 1979, n° 11 : *L'année 1778*, p. 175.

à la songerie entraîne une manière favorable à un type d'énonciation décousee.

Outre les particularités de la création de Senancour incapable de viser un large public, Béatrice Didier y voit un phénomène plus général qui se réfère au contexte historique. En effet, les désarrois des écrivains appartenant à la génération de 1789 face à la réalité, et en particulier à cette réalité brutale qu'est la Révolution, s'expriment souvent dans le discours préfacier. Senancour y renonce visiblement, aussi bien dans les paratextes que dans le texte même⁹⁹. Béatrice Didier remarque que :

Il eut été bien facile de donner du mouvement à l'histoire d'Oberman, en lui supposant tout simplement le contexte que l'écrivain, quant à lui, avait connu. L'effet d'irréalité d'*Obermann* est en grande partie la conséquence de la suppression, dans un roman qui pourtant est largement autobiographique, de ce qu'a été la vie réelle de l'écrivain pendant ces années 1789–1804¹⁰⁰.

Le héros qui voyage en Suisse, comme son auteur à peu près à la même époque mais pour des raisons différentes¹⁰¹, est dépourvu de son « état », ce qui produit un effet antiromanesque. Senancour n'est pas le seul parmi les auteurs de l'époque qui choisit de passer sous silence la Révolution. Cependant cette privation a une dimension métaphysique, car en privant son personnage du contexte historique et géopolitique, Senancour se détourne des problèmes qui concernent alors toute une partie de la population française privée de ses attaches, de ses habitudes et même de ses raisons de vivre suite à la Révolution. En refusant de parler de la Révolution, l'auteur renonce aux problèmes qui sont liés à l'émigration, à l'accueil puis au rejet dont les émigrés furent l'objet à Fribourg comme ailleurs, et aux difficultés matérielles de leur existence¹⁰². Même si Senancour n'y va ni en émigré politique, ni en touriste, son voyage en Suisse lui permet de « se retrouver » au contact direct avec la nature.

⁹⁹ Voir, par exemple, C. JACOT GRAPA, « *Oberman*. L'histoire et le politique », in : *Oberman ou le sublime négatif*, textes édités par F. BERCEGOL et B. DIDIER, Paris, Éditions Rue d'Ulm/presses de l'École normale supérieure 2006, p. 25–46.

¹⁰⁰ B. DIDIER, « Introduction »..., p. 23–24.

¹⁰¹ Il y a plusieurs raisons qui ont poussé l'auteur à quitter la France en 1789. Selon B. Didier, l'émigration en Suisse a été en partie un acte d'émancipation de l'auteur à l'égard de son père. De plus, c'est la menace d'entrer à Saint-Sulpice qui a décidé ce jeune homme, pris de panique à l'idée de choisir un « état », quel qu'il soit, à fuir (B. LE GALL (DIDIER), *L'imaginaire chez Senancour...*, p. 24 et 69).

¹⁰² Ibidem, p. 24.

L'auteur cherche à se démarquer du sort des émigrés français à l'époque de la Révolution, tout comme il s'écarte de l'identification avec son héros. *Oberman* importe donc à la fois à l'histoire et à la théorie du roman, parce qu'il donne à voir de façon exemplaire la crise ouverte par la Révolution dans le genre romanesque. Or, d'après Fabienne Bercegol, le roman de Senancour constitue « une sorte de laboratoire qui permet de tester ses limites et de mettre au jour les conventions qui doivent être tenues comme constitutives »¹⁰³. Il s'agit notamment des conventions du roman épistolaire qui, dans la littérature post-révolutionnaire, sont remises en cause. Lucia Omacini remarque que :

Ce roman unique par ses dérogations aux règles du genre, se place à l'apogée du processus de transformation du roman épistolaire, il en incarne l'état de crise, tout en donnant un sens précis aux tensions thématiques et formelles que la production contemporaine, à mi-chemin entre tradition et innovation, manifeste de manière discontinue et confuse¹⁰⁴.

L'analyse du discours péritextuel qui précède les lettres d'Oberman permet, d'une part, de l'inscrire dans le débat concernant le genre romanesque et, d'autre part, témoigne de la crise du romanesque. Il s'agit notamment de la question des genres littéraires que le prétendu éditeur aborde dans son propos ou bien celle de son refus de se soumettre à des règles esthétiques rigoureuses¹⁰⁵. En effet le roman épistolaire, notamment la monodie peut être assimilée à l'écriture fragmentaire ou, du moins elle témoigne de la parenté qui existe entre la lettre et le fragment. Dans le roman de Senancour, le mot même de « lettre » qui est le mot clef des « Observations » disparaît parfois et il est remplacé par celui de « fragment ». De plus, il s'agit du passage où l'intrigue romanesque, si légère soit-elle, faiblit, où l'inscription temporelle se relâche. Le premier fragment qui constitue un traité sur le bonheur n'est daté que par l'année (« cinquième année »), le deuxième fragment correspond, sans date plus précise, à la sixième année, et fournit une réflexion sur la morale et sur le prétendu mépris de l'or. Des points de suspension terminent la lettre XXXVIII pour laisser place au « troisième fragment » qui est intitulé : « De l'ex-

¹⁰³ F. BERCEGOL, « *Oberman* de Senancour, ou ' l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite' », in : *Oberman ou le sublime négatif...*, p. 2.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 11.

¹⁰⁵ Il est intéressant de remarquer qu'Oberman qui n'était pas écrivain, envisage le projet de se dévouer à l'écriture, ce qui contribue à l'identification du personnage et de l'écrivain. Les questions que se pose Oberman dans la lettre LXXX rejoignent tout à fait celles de « l'éditeur » dans les « Observations ».

pression romantique et du *ranz des vaches* » et qui s'ouvre sur les considérations sur le romanesque et le romantique :

Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries ; le romanesque suffit seul aux âmes profondes, à la véritable sensibilité. La nature est pleine d'effets romantiques dans les pays simples : une longue culture les détruit dans les terres vieilles, surtout dans les plaines dont l'homme s'assujettit facilement toutes les parties¹⁰⁶.

Les exemples cités ci-dessus démontrent le passage d'une forme à l'autre au sein du roman, ce qui prouve l'existence d'un rapport entre le penchant antiromanesque et l'hybridité de genres.

La volonté de Senancour de réduire la part du romanesque, à la fois dans le discours préfacier et dans les lettres du personnage éponyme, est incontestable. Elle a accompagné l'auteur bien au-delà de l'année de la première publication du roman. L'auteur a cherché par exemple à minimiser l'importance de l'expérience amoureuse dans la vie de son personnage et, comme le remarque Fabienne Bercegol, « à convertir en sagesse héroïquement conquise par une tension de la volonté, une retraite qui avait plutôt jusque-là l'apparence d'une défaite »¹⁰⁷. L'absence de romanesque dans le roman de Senancour réside donc dans le fait qu'il ne déplore ni un amour malheureux, ni même un drame intérieur. Bercegol explique aussi que

le souci de donner moins de place à l'amour est alors significativement illustré par la décision de supprimer l'avertissement des « Observations » signalant sa présence, tandis que la réorganisation des dernières lettres qui permet, en 1833, de clore le livre par le récit de l'aventure de la Dranse, puis à partir de 1840, par l'ultime évocation du symbolisme floral, réintroduit une logique initiatique qui fait très nettement de la passion une épreuve, voire une faiblesse, appelée à être dépassée pour accéder à de plus hautes et à de plus intenses révélations¹⁰⁸.

En ce qui concerne Benjamin Constant, comme Marivaux, il fait de l'analyse psychologique le premier ressort romanesque. Son « antiromanesque » se caractérise par l'absence des descriptions de milieux ou de mœurs qui chercheraient à divertir le lecteur. L'auteur n'accorde même pas d'importance aux portraits physiques de deux personnages principaux, Adolphe et Ellénore,

¹⁰⁶ E.P. DE SENANCOUR, *Obermann...*, p. 182.

¹⁰⁷ F. BERCEGOL, « *Oberman* de Senancour », p. 20.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 21.

dont le lecteur ne connaît que l'âge. L'action est succincte et les épisodes sont limités à illustrer le propos de l'auteur. Selon Marcel Arland,

Il résume d'un mot les événements, fuit l'effet, les tableaux [...] ; il méprise le pittoresque, les coups de théâtre, les rebondissements, les jeux du hasard, bref tout ce qui, et dans les meilleurs romans, tient en suspens l'attention du lecteur. [...] À proprement parler, il n'y a pas d'histoire dans *Adolphe* ; il n'y a qu'un état d'âme qui se reproduit à chaque page¹⁰⁹.

Comme c'était le cas d'*Oberman* de Senancour, le dépouillement du romanesque permet également à Benjamin Constant de se lancer à la recherche de soi-même par le biais du personnage plus ou moins fictif et référentiel. En privilégiant les figures de leurs auteurs, *Oberman* et *Adolphe* invitent à une lecture personnelle qui, en soulageant le roman du caractère romanesque, ne cesse de faire accroître la curiosité des lecteurs.

C'est aussi Charles Nodier qui, dans les deux préfaces précédant *Adèle*, renoue à la discussion sur le roman. Dans la « Préface Nouvelle », l'auteur commence par évoquer ses sources d'inspiration littéraires en soulignant le rôle du roman sentimental des Allemands, c'est-à-dire *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe (1774). Françoise Simonet-Tenant considère ce dernier comme l'archétype des récits « qui semblent résulter d'un métissage des deux formes, journaux intimes camouflés en romans épistolaires »¹¹⁰. En précisant que l'action d'*Adèle* est très simple et que les personnages ne sont qu'esquissés passablement, Nodier semble placer son roman dans la lignée d'*Oberman* de Senancour qui, tout comme Madame de Staël, était pour l'affranchissement du roman des éléments romanesques.

Cependant, contrairement à Senancour, Nodier n'y fait pas de serment de vérité concernant la provenance des lettres. Dans la « Préface » dite « de la première édition », l'auteur reconnaît d'emblée être loin de susciter l'intérêt du lecteur par les procédés employés jusqu'alors par des romanciers, car il s'est assigné d'autres fins. Dans ce péritexte, l'auteur se présente comme un représentant de sa génération qui trace des voies nouvelles pour la littérature :

Nous sommes loin de l'époque où le lecteur désirait dans les romans ces développements habilement ménagés qui aug-

¹⁰⁹ M. ARLAND, « Préface », in : B. CONSTANT, *Adolphe...*, p. 9.

¹¹⁰ F. SIMONET-TENANT, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a. 2009, p. 33.

mentent l'intérêt d'une action de toutes les circonstances qui la préparent ; ces détails de mœurs et de caractères qui rendent présentes à l'esprit les choses et les personnes ; l'attrait extraordinaire et piquant des combinaisons libres de l'imagination, concilié à force d'art avec la vraisemblance de l'histoire. La génération actuelle, impatiente de sensations fortes et variées, se soucierait peu de trouver dans les productions de l'esprit cette heureuse mesure, cette exquise bienséance de composition, ce fini si pur et si délicat de style, qui distinguent les inimitables romanciers de la France et de l'Angleterre [...] il est certain que les émotions purement sociales de notre siècle ont dû nous rendre extrêmement difficiles sur les émotions romanesques. Maintenant, si notre curiosité blasée par une incroyable variété de tableaux qu'elle n'a point cherchés se décide à chercher quelque chose hors de la sphère des idées positives, il est naturel qu'elle s'attache moins aux faits qu'aux passions, aux circonstances matérielles d'un récit qu'au sentiment indéfini qu'il fera naître, aux aventures vraies ou fausses d'un personnage indifférent qu'à je ne sais quelles *idéalités* qui, sans constituer un caractère particulier, correspondent plus ou moins avec les besoins, les affections, les illusions du grand nombre, dans les âges malheureux de la société. Cet ordre d'idées est ce qu'on appelle depuis quelque temps *le vague* en littérature, et il résulte d'un grand vague dans la morale, dont la littérature est l'expression écrite¹¹¹.

Les grands classiques du roman n'inspirent plus la génération de Nodier qui cherche plutôt une vérité intérieure dans le roman ce qui aboutit à l'esthétique de l'inachèvement. Et même s'il n'y a pas de recours au dispositif authentifiant, il y a, selon Lucia Omacini, « le recours à l'anti-fiction qui sanctionne la mort du romanesque et, dans une certaine mesure, de la forme épistolaire elle-même »¹¹².

Si la première préface porte sur le genre romanesque, la « Préface Nouvelle » est écrite à la suite de la réception de celle-là et porte sur l'indépendance de la création littéraire : « moi dont le talent n'a jamais valu la peine ni offert la chance d'être marchandé. À dire vrai, le franc-parler de mes paradoxes devait être une mauvaise recommandation aux yeux des critiques suivant la cour »¹¹³. L'auteur y souligne qu'une « réimpression est un appel nouveau à la bienveillance du lecteur »¹¹⁴. Ayant brièvement rap-

¹¹¹ Ch. NODIER, *Adèle*, in : IDEM, *Œuvres complètes*. Vol. 1-2. Genève, Slatkine Reprints 1998, p. 139-140.

¹¹² L. OMACINI, « *Delphine* »..., p. 33.

¹¹³ Ch. NODIER, *Adèle*..., p. 137.

¹¹⁴ Ibidem, p. 134.

pelé l'influence du roman sentimental des Allemands, Nodier profite de l'occasion pour expliquer « la disgrâce infaillible qui s'attachait à ses ouvrages signés » et se met à défendre son œuvre :

Si la modestie est de mise partout, l'abnégation a quelque chose d'impertinent à la tête d'une seconde édition, qui arrive ordinairement au jour sous les auspices de la faveur publique. Aussi, je le déclare hautement, les défauts que je trouve en *Adèle* « ne ferment point mes yeux aux beautés qu'on lui *treuve*, si on lui en *treuve* ». L'action est simple, et très simple. [...] Quant au style, c'est mon style, ni plus ni moins, et aussi bon, vraiment, qu'il me soit permis d'en faire¹¹⁵.

Ayant pleinement assumé son travail d'auteur, il se rapporte à la critique qui n'a pas épargné son roman, ce qui traduit, à ses yeux, l'importance de cette deuxième préface :

J'ai une meilleure défaite encore pour m'affranchir des précautions oratoires d'une seconde édition, formules de préface auxquelles le succès ne m'a guère accoutumé ; c'est qu'il ne tient qu'à vous de prendre cette seconde édition pour la première, l'autre *première* n'ayant jamais bougé des magasins du libraire, sauf une cinquantaine d'exemplaires que mes amis m'ont fait la grâce d'accepter. Ma pauvre *Adèle* serait comme mon avenue au monde littéraire, si elle avait échappé à la sagacité du savant journaliste de la librairie. [...] Un autre journaliste prit la peine de s'en occuper un moment pour lui porter le coup mortel dans le plus foudroyant de ses feuillets. Et, il faut que j'avoue, jamais la critique n'a étincelé de plus d'esprit en un sujet de si peu de valeur. Je fus tout fier d'avoir donné matière aux brillants développements d'un talent plein de finesse et de goût que j'admiraïs depuis longtemps dans ses moindres essais et dont une impardonnable paresse a trop vite enchaîné l'essor¹¹⁶.

Cette citation, qui constitue la critique de la critique, insiste sur la réception du roman de Nodier et, comme nous l'avons vu, s'inscrit dans son débat sur le genre romanesque. Par conséquent, le discours péritextuel que Nodier met en tête de son roman prouve que l'auteur y porte de l'intérêt et, en se mettant à l'écoute des lecteurs, il propose sa propre conception du roman. Dans le contexte de la tradition du roman épistolaire, le roman de Nodier se distingue non par la négation du caractère romanesque mais bien par l'absence même de ce dernier, ce qui nous

¹¹⁵ Ibidem, p. 134–135.

¹¹⁶ Ibidem, p. 135.

amène à aborder les lettres de Gaston de Germancé à Édouard de Millanges¹¹⁷.

Dans sa monodie épistolaire, Gaston de Germancé sans chercher à décrire les effets que provoquent sur lui l'absence et l'éloignement d'Édouard de Millanges, l'unique destinataire de ses lettres, se réjouit pourtant de raconter à ce dernier comment il tente de combler le « vide immense du cœur »¹¹⁸. Séparé de son ami en raison des « événements » dont il continue de subir le poids et se retrouvant dans un contexte nouveau, le scripteur se rassure en déposant ses émotions dans les missives qui tiennent lieu d'un véritable journal. Le caractère diariste de sa correspondance est par ailleurs mentionné dans la première lettre, où Gaston rappelle les circonstances de leur entreprise commune constituant en même temps une sorte de pacte de lecture.

Nous avons heureusement pourvu à la tristesse de cette vie solitaire, en nous prescrivant de tenir un compte fidèle de nos journées, de nos aventures, de nos projets, de nos secrètes et douces rêveries, de manière que chacun de nous, en recevant à la fin de chaque mois le journal sincère de son ami, puisse encore s'identifier avec lui comme autrefois, revivre toutes ses heures, et se rendre toutes ses actions présentes¹¹⁹.

Gaston de Germancé tient donc à partager avec son ami toutes ses peines et tous ses plaisirs ainsi qu'à puiser dans son cœur la consolation et l'espérance¹²⁰. Le « contrat » de la correspondance entre ces deux amis permet également au lecteur de comprendre la nature de cet « échange », dans lequel le scripteur ne demande pas à son correspondant de lui répondre immédiatement. De plus, la distance spatio-temporelle qu'implique l'échange de lettres semble n'avoir pas d'importance pour le scripteur car « il n'y a point de temps, point de distance dont cet échange continu de secrets, dont cette confiance de tous les moments, ne doivent abrèger l'espace, point d'absence dont elles ne doivent diminuer la rigueur »¹²¹.

Même si la première lettre de Gaston témoigne de la joie et de l'enthousiasme que lui inspire l'idée même du commerce épistolaire avec son ami, Gaston avoue être dépourvu de l'énergie et de l'ardeur qui ont été propres à son caractère.

¹¹⁷ Voir également notre article : « Absence du romanesque dans le roman de Charles Nodier – *Adèle* », *Quêtes littéraires* 2011, n° 1 : *Écrire l'absence*, sous la direction de E. KOCIUBIŃSKA et J. NIEDOKOS [Lublin, Wydawnictwo Werszet, KUL].

¹¹⁸ L. VERSINI, « Le Roman en 1778 »..., p. 212.

¹¹⁹ Ch. NODIER, *Adèle...*, p. 148.

¹²⁰ Ibidem, p. 147–148.

¹²¹ Ibidem, p. 148.

L'exaltation de ma tête, l'ardeur de mes passions, mon penchant à l'enthousiasme, et peut-être à la folie, comme tu dis quelquefois, t'ont donné lieu de conjecturer que mes récits seraient bientôt plus variés et plus animés que les tiens. D'après ce calcul, tu serais chargé de la partie philosophique, de la partie raisonnable de notre correspondance, et je te fournirais un journal romanesque assez extravagant. Ne compte pas là-dessus. L'hypothèse était fondée en vraisemblance dans le passé ; elle est fausse, elle est certainement fausse pour l'avenir¹²².

Ce passage correspond à la préface de la première édition où l'auteur annonçait l'absence du romanesque dans son ouvrage. Dans cette lettre, c'est le scripteur qui décide d'abandonner le côté « romanesque » de son existence, pour se livrer à la nature et à soi-même. Comme il le souligne dans la suite de la même lettre, il a besoin de se trouver libre de toutes les impressions étrangères qui fatiguaient son cœur, de rentrer dans le repos délicieux de la solitude, et dans le cercle des devoirs faciles, pour se renouveler¹²³.

La correspondance de Gaston à Édouard comporte vingt-deux lettres et s'étend du 12 avril au 15 juin 1801. Toutes les lettres sont datées sans que leur rédaction soit suivie de façon quotidienne. En annonçant son renoncement au monde, le scripteur se voue ainsi à l'inaction : « je me suis tracé un plan de vie auquel tu ne t'attends guère », écrit-il dans sa deuxième lettre à Édouard. « D'abord, mon intention est de voir très-peu de monde, le moins de monde possible. Je veux me retremper, me refaire tout entier, et j'ai besoin pour cela de recueillement et de solitude »¹²⁴. Le héros pousse donc le dégoût de la vie et de la société jusqu'à une « exagération » qui confine à la folie¹²⁵. Les souvenirs et la botanique, qui jadis ont été sa plus douce étude, remplissent les jours de Gaston. En revanche, le protagoniste, comme il le dit lui-même, a rabattu quelque peu de son enthousiasme pour Ossian, et même pour Shakespeare. Et lui de constater : « en général, je m'affranchis autant qu'il est en moi de l'influence des sentiments romanesques »¹²⁶. Les premières lettres manifestent donc le refus de l'exaltation et du romanesque ; il évite les gens car il n'aime pas la vie telle que les gens l'ont faite, c'est-à-dire la vie soumise au devoir social et conditionnée par des intérêts reconnus. Seules les femmes ne laissent pas indifférent l'homme dégoûté par sa vie. Elle est fina-

¹²² Ibidem, p. 149.

¹²³ Ibidem, p. 150.

¹²⁴ Ibidem, p. 152.

¹²⁵ Cf. L. VERSINI, « Le Roman en 1778 »..., p. 212.

¹²⁶ Ch. NODIER, *Adèle...*, p. 156.

lement bouleversée par la rencontre d'Adèle, qui donne au protagoniste la possibilité d'autoanalyse. L'apparition du personnage éponyme du roman invite le lecteur à penser non seulement que l'action prendra son essor, mais aussi que de nouveaux éléments du romanesque vont se multiplier. Et ce d'autant plus lorsque le héros écrit à son ami : « Tu vois bien que le tour romanesque et l'exaltation de mes idées tenaient à des causes fort indépendantes des folles passions de la jeunesse, et voilà ce que vous n'avez jamais voulu comprendre »¹²⁷.

Ceci mentionné, on est amené à se demander si la forme hybride du roman peut contribuer simplement à la disparition du romanesque.

En effet, l'évolution du roman par lettres nous semble démontrer que l'aube du Romantisme observe des débordements d'un genre à l'autre ou de simples glissements qui minent, comme le remarque aussi Lucia Omacini, d'une manière progressive et secrète la logique et les objectifs du genre romanesque en question¹²⁸. Soulignons que le roman à la première personne, que ce soit le roman par lettres, ou le roman-journal intime, se rapproche de l'écriture fragmentaire.

L'écriture de lettres prend de nouvelles formes dans le roman de Nodier, comme chez d'autres Romantiques qui ne se soucient ni de formules d'appel ni de formules de politesse par exemple. Les Romantiques malmènent généralement les canons formels de la lettre et rompent avec les rigueurs de la composition. Ils ont considéré la lettre comme une conversation, comme une communion entre âmes, qui n'ont point besoin de formules d'ouverture, ou de clôture, bref de tout ce qui constitue un élément de la composition. Selon Stefania Skwarczyńska, la lettre romantique, tout en contestant l'observation rigoureuse des règles de la composition, revient finalement à ses principaux éléments en les saturant d'une énergie, d'accents individuels méconnus de la tradition du savoir-vivre¹²⁹. Les lettres ou les fragments irréguliers du journal de Gaston, qui ne sont en fait que des imitations apparentes des formes en question, témoigneraient de l'absence du romanesque. En revanche, l'unité du style est garantie par l'influence du moi et l'unicité de la voix contribue au métissage de forme, à une formule hybride à mi-chemin entre la lettre, le journal intime et le fragment¹³⁰.

¹²⁷ Ibidem, p. 179.

¹²⁸ L. OMACINI, « *Delphine* »..., p. 202.

¹²⁹ S. SKWARCZYŃSKA, *Teoria listu*, Lvov, Archiwum Towarzystwa Naukowego 1937, p. 237.

¹³⁰ L. OMACINI, « *Delphine* »..., p. 33.

Troisième partie



L'HYBRIDITÉ THÉMATIQUE

CHAPITRE 1

Les questions génériques du roman à la première personne

Tout au cours du XVIII^e siècle, le roman ne cesse de se développer en multipliant les formes et en cherchant à devenir un genre sérieux. La visée morale, la part du réel et du vécu conditionnés par le cadre spatio-temporel où se déroule l'action rapprochent progressivement le roman de la peinture de mœurs. Comme nous l'avons vu plus haut, les romanciers privilégient les formes demeurant à la croisée du vécu et du document authentique, tels histoires de vie, mémoires ou correspondances, et la fiction se fait désormais passer pour vraie. Cependant la tendance à présenter le roman comme un document réel n'exclut pas la croyance des lecteurs qu'il s'agit pour autant d'une fiction.

La question de la vérité et de l'utilité morale dans le roman au XVIII^e siècle met les auteurs face à un dilemme qui paradoxalement garantit le succès du genre romanesque à l'époque. La littérature romanesque imite des formes différentes, notamment des genres référentiels propres à l'écriture en première personne. Sébastien Hubier considère l'emploi de la première personne comme une « manière d'espace transitionnel entre la réalité et la fiction, où tout ce qui se déroule est paradoxalement toujours imaginaire et toujours vrai »¹. Au tournant des Lumières le dilemme entre ce qui est vrai sans être vraisemblable, possible et impossible, croyable et l'incroyable trace des voies nouvelles que suit le roman, ce que nous avons essayé de démontrer dans la deuxième

¹ S. HUBIER, *Littératures intimes. Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, A. Colin 2005, p. 84.

partie. Or, ayant épuisé les techniques narratives qu'offrait l'emploi de la première personne, le genre romanesque semble répondre à l'affirmation de Genette que « tout genre peut toujours contenir plusieurs genres »². Il s'agit, d'une part, des modalités formelles et, d'autre part, des ressemblances d'ordre thématiques. Jean-Marie Schaeffer distingue trois ordres de ressemblances (textuelles, formelles et surtout thématiques) qui, en existant au sein d'un ensemble de textes, contribuent à la création des genres³.

La question des catégories génériques du roman à la première personne va donc de pair avec celle qui concerne les catégories thématiques. Vu la diversité de ces dernières, nous nous proposons d'en étudier cinq dans la partie qui suit. Les quatre premières sont illustrées par la plupart des romanciers du tournant des Lumières, il s'agit du roman personnel, roman sentimental, roman du libertinage et du roman de la Révolution qui implique, entre autres, la question sociale et la thématique propre au roman noir⁴. La dernière catégorie – le roman philosophique – est représentée par un auteur emblématique – le marquis de Sade et elle demande une étude à part car son roman, *Aline et Valcour*, se détache nettement d'une production massive. La variation générique du roman de Sade se manifeste, d'une part, par le mélange de la lettre, des mémoires, de l'histoire et de la nouvelle et, d'autre part, dans ce roman philosophique, il y a une transcendance des frontières au niveau du genre littéraire et de la place de ce roman dans le

² G. GENETTE, « Introduction à l'architexte », in : *Théorie des genres*, G. GENETTE, T. TODOROV (éd.), Paris, Seuil 1986, p. 143.

³ J.-M. SCHAEFFER, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », in : *Théorie des genres...*, p. 179-205.

⁴ À la fin du XVIII^e siècle et au tournant des Lumières, on observe également dans la littérature française le succès du roman noir dont les origines sont anglaises (Horace Walpole, Ann Radcliffe ou le représentant du roman gothique Matthew Gregory Lewis). L'étude de Łukasz SZKOPIŃSKI *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil*, publiée récemment, porte sur l'un des représentants du roman noir dans la littérature française (Paris, Classiques Garnier 2015).

Même si la Révolution n'était pas à l'origine du roman noir en France, elle a contribué à son développement par la multiplication des situations dramatiques, mais aussi par une interprétation tragique de l'Ancien Régime, en particulier des hautes époques (cf. B. DIDIER, *La littérature de la Révolution française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » 1988, p. 105). Dans notre corpus, il y a des romans qui, d'après la critique, peuvent être rattachés au genre du roman noir. Il s'agit par exemple du roman de Jacques Antoine Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la perversité moderne*. Selon Béatrice Didier, l'auteur opère une mutation dans le genre en question : il le fait passer du roman noir proprement dit à la science-fiction, tout en préservant une dimension initiatique et romantique de l'œuvre (B. DIDIER, « Perversité et modernité. Est-il Sade ? Est-il Laclos ? », in : J.A. DE RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska ou la perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise*, texte établi et présenté par B. DIDIER, Paris, R. Deforges 1976, p. 10).

contexte de l'époque. Si le début annonce une intrigue sentimentale retranscrite dans un échange épistolaire des personnages éponymes, la suite relève du récit de voyage propre aux mémoires et enfin du roman libertin : le passage d'un type de roman à l'autre témoigne de la liberté de l'auteur et de son penchant aux transgressions des normes.

Des catégories thématiques différentes se confondent également dans les romans de Madame de Morency, de Madame de Staël, de Madame de Krüdener, de Fiévée, de Constant et de bien des autres, en contribuant ainsi à leur caractère hybride qui devient alors un garant d'originalité. Ellen Constans souligne que « la singularité de chaque œuvre et, à la fois, la liberté de la création émergent de ce jeu entre la nécessaire présence des codes invariables d'un genre et la mobilité multiforme des variables »⁵. Cependant, il existe des cas où la combinaison de certains codes reste impossible, par exemple le roman libertin ne peut pas se combiner avec le roman sentimental (l'exemple de Sade reste à part). En revanche, une seule histoire d'amour qui unit les deux protagonistes dès le début jusqu'à la fin du roman, leur rencontre et le programme narratif développé à partir de ce moment-là constituent des éléments récurrents dans le roman sentimental⁶ qui est abondamment représenté au tournant des Lumières.

⁵ E. CONSTANS, « Parlez-moi d'amour ». *Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Pulim 1999, p. 16.

⁶ Voir *ibidem*, p. 18–28.

CHAPITRE 2

Le roman personnel

Les premières décennies du XIX^e siècle sont marquées par les œuvres prenant pour sujet le Moi, exalté dans sa singularité, et que le récit à la première personne exprime par exemple sous la forme des journaux intimes ou des confessions. Nombreux sont les romanciers qui, sous la fiction transparente, analysent leurs sentiments, dévoilent leurs malheurs, leurs luttes contre les préjugés sociaux ou bien qui avouent leur « mal du siècle ».

Le roman à la première personne au tournant des Lumières échappe donc aux modèles romanesques de l'époque passée où on soulignait la place du destinataire et l'expression de la sociabilité du scripteur. En revanche, il offre aux auteurs « la 'forme' la plus appropriée à leur désir de confier ce qui leur tenait à cœur »¹ en devenant « un moyen d'expression extrêmement souple ». En s'appuyant sur des souvenirs vécus, les romanciers français du XVIII^e et du début du XIX^e siècle s'efforcent de revenir à l'individu et de décrire des sentiments authentiques. Quelles que soient les démarches des romanciers cherchant à se distinguer de leurs personnages, le roman rédigé à la première personne (ou le roman personnel) s'inscrit dans un vaste domaine des écritures de l'intime².

¹ M. RAIMOND, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, coll. « U » 1980, p. 14.

² Béatrice Didier souligne la complexité de l'appellation du roman qui, dans les premières années du XIX^e siècle, exprime le « moi » de son auteur. Le genre du roman personnel s'avère donc difficile à définir, tandis que le roman et l'autobiographie sont des termes contradictoires (B. DIDIER, *La littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris, PUF 1992, p. 99).

Le roman du moi et la tradition des Lumières

La littérature des Lumières commence déjà à favoriser l'expression du « moi », ce qui conduit, dans la seconde moitié et vers la fin du XVIII^e siècle, à l'élaboration du roman personnel. Marqué par la publication de *La Nouvelle Héloïse* et des *Confessions* de Rousseau³ ainsi que par *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, le roman se nourrit des souvenirs liés aux sentiments considérés comme exceptionnels ou bien aux faits politiques et sociaux dont le tournant des Lumières prolifère. Les bouleversements de la société française et la crise des valeurs sont exprimés dans la littérature romanesque du premier romantisme par le désarroi des héros. L'épanouissement de la littérature dite « personnelle »⁴ qui recouvre des formes variées, comme souvenirs, journal intime, mémoires, autobiographie, correspondance, bref, les textes référentiels, et qui se focalise sur les événements vécus ou sur les réflexions faites par un individu censé être à la fois rédacteur et acteur du récit, trouve donc son expression dans le roman à la première personne qui ne sollicite plus la sociabilité propre à l'écriture épistolaire. Odile Richard-Pauchet précise que :

Là où le roman épistolaire va se révéler particulièrement productif, à la fin du XVIII^e siècle, c'est dans sa variante introspective. Quand le personnage épistolaire prend le temps de s'étudier, de se confier en détail à un destinataire qui est comme un autre lui-même, il ouvre la voie à l'intimisme, au journal et aux romans modernes fondés sur le monologue intérieur : on peut citer de ce point de vue le *Werther* de Goethe (1774), mais aussi l'*Oberman* de Senancour (1804), enfin Mme de Staël (*Corinne ou l'Italie*, 1807). Cette tendance à l'intimisme, toutefois, causera la perte du genre. À l'orée du XIX^e siècle, trop de romans épistolaires finissent par ne

³ L'héroïne éponyme du roman de Duplessis précise à titre d'introduction dans ses confessions : « L'immortel Jean-Jacques Rousseau a eu le rare courage d'entreprendre & d'achever une confession générale de sa vie. Son âme s'est montrée à découvert ; il s'est peint tel qu'il fut ; & tout le monde, d'après son propre aveu, a porté un dernier jugement sur les vertus & les foiblesses de ce grand homme. Cet exemple sera difficilement suivi, trop de personnes perdroient à se faire connoître ; & avec un peu de bonne foi, nous pourrions convenir que nous gagnons tous à laisser, au moins de l'incertitude, dans l'opinion de ceux qui nous survivent » (P. DUPLESSIS, *Honorine Derville ou confessions de Mme la Comtesse de B **** ; *Écrites par elle-même*, à Londres, chez Thomas Hookham, Libraire, new Bond Street, N° 147. Et à Paris, chez la Veuve Duchesne, & Fils, Libraire, rue Saint-Jacques 1789, p. 3).

⁴ Le terme est d'origine assez récente, il semble être apparu sous la plume de Ferdinand Brunetière dans les *Questions de critique* en 1897 (P. ARON, D. SAINT-JACQUES, A. VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF 2002, p. 452).

faire plus qu'un avec le journal, celui du personnage éponyme, dont le besoin d'intimité va croissant, ce qui exclut de fait (en dehors du lecteur) tout destinataire intrus⁵.

Contrairement à l'autobiographie dont le pacte engage l'auteur à la sincérité et à la vérité de l'histoire racontée, dans le roman personnel, le romancier récuse son identification avec le héros. Ainsi la vie de l'écrivain devient-elle parfois le moteur de la rédaction de la création littéraire. En plaçant une crise violente du personnage au cœur de l'histoire dont la durée est relativement brève, le roman personnel limite souvent le nombre des personnages et soulage l'action de nombreuses péripéties. Le succès du roman personnel au début du XIX^e siècle relève donc en partie de la crise du genre romanesque. Ayant évolué et atteint le comble de la diversité formelle exprimée par son hybridation au tournant des Lumières, le roman se penche alors sur les sentiments authentiques des individus et sur l'intimisme qui peuvent être inspirés des expériences vécues des écrivains.

Cependant la tradition du roman personnel remonte (si l'on admet que l'usage de la première personne est un critère) en outre à Marivaux et à l'abbé Prévost⁶ dont les romans-mémoires comportaient déjà des éléments autobiographiques, mais dont les personnages et les faits étaient fictifs. Il va sans dire que l'usage de la première personne est différent dans les romans du début du XIX^e siècle, car selon Béatrice Didier :

La place [...] est donnée à la vie intérieure du personnage principal, à l'analyse préférée au mouvement, aux événements. Toute la lumière est mise sur ce personnage ; les paysages eux-mêmes ne sont que des symboles de ses états d'âme ; ces romans racontent avec une marge de transposition un moment de crise dans la vie de l'écrivain⁷.

Le roman personnel connaît donc à l'époque un vif succès et les romanciers choisissent de présenter des histoires personnelles en se cachant sous le masque des personnages extérieurs. Le succès de *René* (1802) – roman partiellement autobiographique de

⁵ O. RICHARD-PAUCHET, « Contribution du cercle d'Épinay (Rousseau, Diderot, M^{me} D'Épinay) renouveau du genre romanesque : métamorphoses et variations du roman épistolaire », in : *Métamorphoses du roman français : avatars d'un genre dévorateur*, études réunies et présentées par J.M. LOSADA GOYA, Louvain – Paris – Walpole, MA, Éditions Peeters, coll. « La République des Lettres » n° 40, 2010, p. 133.

⁶ Voir J. MERLANT, « Introduction », in : IDEM, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Paris, Librairie Hachette 1905, p. VII-XXXV.

⁷ B. DIDIER, *La littérature française sous le Consulat...*, p. 99.

Chateaubriand – inspire les auteurs du XIX^e siècle comme Benjamin Constant, Sainte-Beuve, Musset ou Fromentin. Dans les deux premières décennies du XIX^e siècle le genre romanesque en question est illustré, par exemple, par *Delphine*, *Oberman* et *Adolphe*.

La focalisation interne qui s'impose dans le roman personnel suscite chez les auteurs un souci introspectif qui gravite autour d'un « moi » solitaire, souffrant ou incompris. Le « moi » reste donc tiraillé entre la recherche du bonheur et le goût d'une perfection abstraite imposant un certain ordre. La part du « moi » d'un Oberman, d'un Gustave de Linéar, voire d'un Adolphe l'emporte sur le romanesque.

Le moi discute, compose, cherche des accommodements ; il reste toujours l'esclave des idées morales, et quand il prétend briser, dans un accès de révolte, la morale reconnue, c'est pour s'en faire aussitôt une autre à son image, aussi semblable que possible, jusqu'au jour où, après s'être beaucoup tourmenté, faussé, compliqué, il revient en s'attendrissant à une soumission mélancolique. Et toutes ces tentatives, ces échecs, ces retours, ce sera le sujet d'une étude psychologique, d'un drame de conscience bien autrement émouvant que ceux de l'ancienne littérature [...]⁸.

La peinture de soi met en garde les auteurs qui entreprennent des précautions pour ne pas être reconnus dans leurs ouvrages. Cependant, en dépit des tentations des auteurs, des séquences autobiographiques s'imposent dans leurs écrits romanesques en contribuant à l'évolution du roman autobiographique. Ce dernier est à l'époque une variété du roman moral, proche du roman édifiant et celui d'éducation ; il n'est pas étranger au roman de mœurs, il en est même la forme la plus vivante et la plus concentrée⁹.

Ce qui est nécessaire et suffisant pour constituer le roman autobiographique, c'est l'étude continue du moi, traité non pas en spectateur, mais en agent et en patient perpétuel, comme une conscience soucieuse d'être de plus en plus claire soi-même, et pour qui l'intérêt des choses extérieures, le plaisir intellectuel de regarder et de comprendre ne l'emporte jamais sur la préoccupation de sa propre permanence et de son utilité. C'est la recherche passionnée du moi¹⁰.

⁸ J. MERLANT, « Introduction » ..., p. XXIV.

⁹ Ibidem, p. XXVII.

¹⁰ Ibidem, p. XXXI.

René de Chateaubriand, qui se présente sous la forme d'une confession, est unanimement considéré comme un roman partiellement autobiographique et il met en scène, comme *Oberman* de Senancour, un individu sensible, tourmenté par le « mal du siècle ». Ce dernier réduit également la part de la fiction au profit des séquences autobiographiques¹¹. Cependant le problème du caractère autobiographique du roman de Senancour a été déjà soulevé dans le chapitre consacré à l'absence du romanesque. En revanche, il faut souligner que le roman de Senancour s'inscrit dans la tradition de l'autoportrait, car le personnage éponyme cherche à se découvrir et le voyage en Suisse doit l'aider à se retrouver.

Oberman ou le motif du voyage dans le roman personnel

Le récit de voyage propre au roman de formation, devient un lieu commun du roman personnel, car il constitue une initiation du héros en lui permettant d'accéder à la vérité spirituelle. Le voyage, immanent au récit de vie du héros préromantique, apparaît comme une possibilité pour ce dernier de se comprendre, voire de recouvrer la forme. Les pérégrinations de Senancour en Suisse sont réparties sur trois voyages : en 1789, 1793 et 1802. Il part pour la Suisse, pour la première fois, le 14 août 1789 ; il en est de même dans le roman qui s'ouvre par le voyage du héros. Tous les chercheurs s'accordent à dire qu'il s'agit de celui de l'écrivain, avec cette différence que ce dernier partait de Paris, non de Lyon. Béatrice Didier souligne également que « Senancour quitte une ville fortement ébranlée par les premiers remous de la Révolution française, ce qui n'est pas le cas d'Oberman qui semble ne partir que pour son plaisir et presque par caprice »¹². Or les raisons du départ précipité de l'auteur pour la Suisse sont loin d'être conditionnées par l'agitation révolutionnaire, au contraire, il s'agit, pour ce jeune homme de dix-huit ans, d'éviter d'entrer au séminaire Saint-Sulpice auquel le destinait son père, car il « est pris de

¹¹ C'est justement sur *Oberman* que les biographes de Senancour s'appuient pour raconter sa vie sauf, peut-être, les deux premiers : sa fille, Eulalie de Senancour, qui a pu bénéficier de conversations directes avec son père et son ami V. de Boisjolin, qui a rédigé son texte sous la dictée de l'écrivain (voir B. DIDIER, « Introduction », in : É.P. DE SENANCOUR, *Obermann*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2003, p. 8).

¹² B. DIDIER, *Senancour romancier*, Paris, SEDES 1985, p. 34.

panique à l'idée de choisir un 'état', quel qu'il soit »¹³. Il est alors en train de vivre une étape importante de sa vie qui est celle de l'émancipation, voire de la révolte. Béatrice Didier souligne qu'il se sent libre et qu'« il avait trouvé le calme grâce à l'énergie dès sa décision. Une fois la rupture avec la France et sa famille consommée, il jouit 'pour la première fois de la conscience de son être' »¹⁴.

Le choix du lieu de sa destination à l'étranger n'est pas dû au hasard. Il est certainement sollicité par sa sensibilité « préromantique » et par les lectures qu'il a faites, notamment celle de Jean-Jacques Rousseau : Senancour découvre Rousseau en 1788, il part pour la Suisse en 1789. Aussi l'itinéraire que Senancour fait pour aller à la Confédération helvétique est probablement celui qu'il suppose pour son héros. Il a dû, comme lui, accomplir l'itinéraire rousseauiste à Vevey, Clarens, le château de Chillon, pour se fixer à Saint-Maurice, puis à Fribourg¹⁵. Béatrice Didier explique qu'« il se sentait attiré par un pays qui offrait à son imagination un double aliment : la Suisse était le pays des montagnes et des lacs, des paysages sauvages et grandioses ; elle lui semblait aussi l'heureux asile d'hommes simples, libres, grâce à leur situation géographique et à leurs institutions »¹⁶. Le projet du retour à la vie pastorale, aux plaisirs simples, loin de la civilisation, « chimérique » et incontestablement inspiré par la lecture de Rousseau, peut être considéré comme un remède contre l'apathie qui le consume.

Le caractère personnel du roman de Senancour est finalement mis en relief à la fin du texte où le héros éponyme seul, « suspendu dans le vide », libre enfin car rien ne l'occupe et rien ne l'attache, en réfléchissant à son avenir, découvre en soi une veine d'écrivain. Ayant avoué ses velléités africaines, il se pose la question de savoir ce qu'il devrait faire maintenant. Le monologue intérieur du héros, construit sur les procédés dialectiques de questions-réponses, rapproche le personnage de son auteur :

Que faire donc ? je crois définitivement qu'il ne m'est donné que d'écrire. – Sur quels sujets ? – Déjà vous le savez à peu près. – D'après quel modèle [?] – Assurément je n'imiterai personne, à moins que ce ne soit par une sorte de caprice, et dans un court passage. Je crois très-déplacé de prendre la manière d'un autre, si on peut en avoir une à soi. Quant à celui

¹³ B. LE GALL (DIDIER), *L'imaginaire chez Senancour*, t. 1 [thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université de Paris], Paris, Librairie José Corti 1966, p. 64.

¹⁴ *Ibidem*, p. 80.

¹⁵ É.P. DE SENANCOUR, *Obermann...*, p. 9.

¹⁶ B. LE GALL (DIDIER), *L'imaginaire chez Senancour...*, p. 74.

qui n'a pas la sienne, c'est-à-dire qui n'est jamais entraîné, jamais inspiré, à quoi lui sert d'écrire ? Quel style enfin ? – Ni rigoureusement classique, ni inconsiderablement libre. Pour mériter d'être lu, il faut observer les convenances réelles. – Mais qui en jugera ? Moi, apparemment. N'ai-je pas lu les auteurs qui travaillèrent avec circonspection, comme ceux qui écrivirent avec plus d'indépendance ? C'est à moi de prendre, selon mes moyens, un milieu qui convienne, d'un côté à mon sujet ou à mon siècle, et de l'autre à mon caractère, sans manquer à dessein aux règles admises, mais sans les étudier expressément. – Quelles seront les garanties de succès ? – Les seules naturelles. S'il ne suffit pas de dire des choses vraies et de s'efforcer de les exposer d'une manière persuasive, je n'aurai point de succès : voilà tout. Je ne crois pas qu'il soit indispensable d'être approuvé de son vivant, à moins qu'on ne se voie condamné au malheur d'attendre de sa plume ses moyens de subsistance¹⁷.

C'est à la fin du roman que l'auteur s'autorise donc une identification avec son personnage. Selon Béatrice Didier, il s'agit d'une construction en abyme du héros qui se décide à écrire et s'identifie plus au moins au romancier. En comparant Senancour à Proust, Béatrice Didier tient à souligner l'originalité d'*Oberman* au tournant des Lumières, car à l'époque où écrit Senancour, le procédé est en effet neuf¹⁸.

De surcroît, la réflexion finale d'*Oberman* concernant l'écriture correspond à celle du prétendu éditeur dans les « Observations », où il était également question du style et des règles ainsi que des genres littéraires. Ainsi Senancour se propose-t-il, dans ce passage, de présenter ses idées sur le travail d'écrivain, en soulignant le rôle de l'inspiration, du talent et de tout ce qui peut garantir le succès du roman.

Vers le roman autobiographique

Madame de Krüdener, qui répond aux tendances de son temps, publie en 1803, *Valérie ou lettres de Gustave de Linar à Ernest de G.* : roman confidence, roman d'analyse introspective, considéré par certains comme « digne d'être placé entre *René* et

¹⁷ É.P. DE SENANCOUR, *Obermann...*, p. 457–458.

¹⁸ B. DIDIER, « Introduction »..., p. 31–32.

Adolphe »¹⁹. Son intrigue simple et conventionnelle ne fait que mettre en relief la complexité générique du roman en question qui invite à nous intéresser à la place et à la nature des éléments autobiographiques²⁰. Remarquons que la biographie de Madame de Krüdener démontre bien sa prédilection pour l'écriture diariste et nombreux sont les titres de ses journaux intimes (*Journal de jeunesse, Journal de Venise, Journal de Copenhague*). Madame de Krüdener, « aristocrate balte à la culture cosmopolite », – elle aussi – fait appel à ses souvenirs et, plus exactement à l'année 1786 où elle inspira une passion profonde à monsieur Alexandre Stackhiev – jeune secrétaire de M. Krüdener, lors du voyage du couple à travers l'Europe. C'était un amour platonique que l'écrivaine n'a jamais oublié et dont les péripéties ont été contées par elle dans son roman autobiographique²¹. Comme le remarque Raymond Trousson,

[...] les rappels autobiographiques abondent dans le roman, semés un peu partout. Gustave est l'ami, presque le fils du comte, comme Stackhiev l'était de Krüdener ; leur amour à tous deux naît au fil de la descente en Italie ; Stackhiev s'agenouille, comme fera Gustave, dans une église de Venise et s'abîme dans l'adoration d'une Vierge de Solimène ; tous deux refusent le circuit italien et se retirent à Pietramala²².

Il existe également quelques ressemblances entre l'héroïne éponyme du roman et son auteure, soulignées par Raymond Trousson²³. Cependant, Laurent Versini constate qu'elles sont sans importance, et souligne que « Valérie n'est pas Mme de Krüdener ». En revanche, Versini révèle les points communs entre la romancière et le personnage principal : « Si Madame de Krüdener prête un peu d'elle-même, c'est à Gustave plus qu'à Valérie, avec une prescience des extases mystiques qui feront d'elle la marraine de la Sainte-Alliance et l'Égérie illuminée d'Alexandre I^{er} »²⁴.

¹⁹ Voir J. de KRÜDENER, *Autour de 'Valérie', Œuvres de M^{me} de Krüdener*, présentées par M. MERCIER, F. LEY et E. GRETCHANAÏA, Paris, Honoré Champion Éditeur 2007, p. 7.

²⁰ Nous avons traité de cette problématique dans notre article « Valérie de Madame de Krüdener – un exemple de métissage générique », in : *De la lettre aux belles-lettres. Études dédiées à Regina Bochenek-Franczakowa*, éditées par W. RAPAŁ, J. KORNAUSER, I. PIECHNIK, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012, p. 451–460.

²¹ Voir J. de KRÜDENER, *Autour de 'Valérie'...*, p. 16.

²² R. TROUSSON, « Introduction », in : *Valérie ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G.*, in : *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont 1996, p. 824–825.

²³ Voir *ibidem*.

²⁴ L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF 1998, p. 206.

Quelques années plus tard, un autre romancier de la même génération que Madame de Krüdener, en dépit de ses déclarations dans la « Préface de la seconde édition » de son roman *Adolphe*, s'inspire de sa vie. En effet, dans son *Journal intime* en 1807, Benjamin Constant a lancé le projet d'écrire un roman qui soit son histoire. Le personnage « composite » d'Ellénore retrace les liaisons de Constant avec plusieurs femmes, notamment Madame de Staël. Marcel Arland remarque que « Ellénore, c'est Anna Lindsay par la tendresse et la fausse situation ; c'est l'orageuse Germaine de Staël par les combats, l'acharnement et la durée de la liaison ; il n'est pas jusqu'à la touchante Charlotte de Hardenberg »²⁵. Il s'agit donc d'un texte largement inspiré de l'expérience vécue de l'auteur qui présente un homme libre hors de l'époque où il vit.

Grâce à la forme de la confession, le roman s'éloigne des conventions et atteint la vraisemblance et la vérité. L'auteur attribue à son héros, qui ne cesse de se juger, la capacité d'auto-analyse et la conscience de soi. Timide, indifférent, enclin à la solitude, Adolphe déclare au début de sa confession s'être habitué à ne jamais parler de ce qui le préoccupait et à renfermer en soi-même tout ce qu'il éprouvait. La société factice et travaillée dans laquelle il vit l'ennuie et pourtant elle ne cesse de le façonner. Cependant la conversation et la recherche de nouvelles relations sociales sont loin d'être sa préoccupation favorite. En revanche, le héros éprouve un désir ardent d'indépendance, une grande impatience des liens qu'il noue et une terreur invincible d'en former de nouveaux. Adolphe constate dès le premier chapitre de son récit :

Je ne me trouvais à mon aise que tout seul, tel est même à présent l'effet de cette disposition d'âme que, dans les circonstances les moins importantes, quand je dois choisir entre deux partis, la figure humaine me trouble, et mon mouvement naturel est de la fuir pour délibérer en paix. Je n'avais point cependant la profondeur d'égoïsme qu'un tel caractère paraît annoncer : tout en ne m'intéressant qu'à moi, je m'intéressais faiblement à moi-même. Je portais au fond de mon cœur un besoin de sensibilité dont je ne m'apercevais pas, mais qui, ne trouvant point à se satisfaire, me détachait successivement de tous les objets qui tour à tour attiraient ma curiosité²⁶.

Dans le roman de Benjamin Constant, le héros éponyme étant lui-même confidant d'un jeune homme en train de vivre son amour,

²⁵ M. ARLAND, « Préface », in : B. CONSTANT, *Adolphe. Le Cahier rouge. Cécile*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique » 1973, p. 10–11.

²⁶ B. CONSTANT, *Adolphe...*, p. 37.

aspire alors à une liaison avec une femme qui puisse flatter son amour-propre, ce qui le pousse à étudier ses sentiments : « Tourmenté d'une émotion vague, je veux être aimé, me disais-je, et je regardais autour de moi ; je ne voyais personne qui m'inspirât de l'amour, personne qui me parût susceptible d'en prendre ; j'interrogeais mon cœur et mes goûts : je ne me sentais aucun mouvement de préférence »²⁷. L'analyse que fait Adolphe de ses sentiments démontre la duplicité du caractère d'un homme qui n'est presque jamais tout à fait sincère ni tout à fait mauvais. Animé par ses sentiments contradictoires, Adolphe demeure tiraillé et incapable d'exprimer franchement ses pensées. Les propos du héros au début de sa liaison avec Ellénore témoignent d'un côté, d'un caractère faible, mais de l'autre d'un caractère mobile : « Je ne croyais point aimer Ellénore ; mais déjà je n'aurais pu me résigner à ne pas lui plaire. [...] L'amour, qu'une heure auparavant je m'applaudissais de feindre, je crus tout à coup l'éprouver avec fureur »²⁸. Ainsi le langage donne-t-il une existence aux sentiments sans qu'ils soient véritablement éprouvés.

L'acuité de l'observation psychologique inscrit le roman de Constant dans la tradition du roman d'analyse psychologique amorcée par Madame de La Fayette et allant à André Gide, tandis que le peu de matière dont il se compose ne sert qu'à révéler son intime richesse.

Sans qu'on puisse considérer le roman de Madame de Morency, *Illyrine ou l'écueil de l'inexpérience*, comme l'exemple du roman personnel semblable à celui de Senancour ou de Constant, le témoignage vécu de la romancière prime sur la fiction et les biographes s'accordent à considérer le roman comme une authentique autobiographie. Or, l'originalité de l'œuvre de Madame de Morency consiste en l'orientation autobiographique du roman du libertinage, censé être réservé avant tout aux auteurs masculins²⁹. La romancière raconte sa vie galante et revendique, au nom des femmes, le droit à la liberté ce qui nous permet de l'inscrire dans la lignée des femmes auteurs tracée par Olympe de Gouges³⁰. Valé-

²⁷ Ibidem, p. 43.

²⁸ Ibidem, p. 47-48.

²⁹ V. VAN CRUGTEN-ANDRÉ, « *Illyrine*, ou un chaînon manquant dans l'histoire du roman féminin français de la fin du XVIII^e siècle », in : *Sexualité, mariage et famille au XVIII^e siècle*, sous la direction d'O.B. CRAGG avec la collaboration de R. DAVISON, Laval, les Presses de l'Université LAVAL 1998, p. 109.

³⁰ Révolutionnaire, rédactrice de la *Déclaration des Droits de la Femme*, féministe, auteure de comédies et de drames, Olympe de Gouges marque le déclin de l'Ancien Régime. Longtemps « oubliée et dédaignée » ou considérée comme « auteur inconnu », elle s'inscrit tout de même, grâce à son roman autobiographique *Mémoire de Madame de Valmont*, dans la riche tradition épistolaire du XVIII^e siècle. Sa technique d'écriture est, à bien des égards, digne d'attention : d'un côté,

rie Van Crugten-André considère qu'*Illyrine* est un roman capital pour l'histoire du roman féminin français : « Pour la première fois, une femme prend la plume, se met en scène et proclame sa volonté d'être maîtresse de son destin. Elle est l'incarnation de ces héroïnes libertines le plus souvent créées de toutes pièces par des hommes et dont les revendications féministes apparaissent artificielles puisque absolument fictives »³¹.

Madame de Morency brave donc l'idéologie dominante et elle parle de la famille, des enfants, du mariage avec courage et humour. Ses propos s'accordent avec ceux des féministes de l'époque qui proclament le principe de la liberté sexuelle et celui du divorce. Or, Madame de Morency est l'une des premières à bénéficier de la loi du divorce (en 1792) ; en 1794, elle est emprisonnée pour avoir conspiré avec les révolutionnaires.

Le roman personnel au tournant des Lumières ne fait pas de l'intrigue son ressort principal mais il reste attaché à l'analyse psychologique ou bien il relève de son caractère autobiographique. En renonçant parfois aux caractéristiques du genre romanesque, il peut se présenter comme une confession intime, voire un traité philosophique ou édifiant. Le thème de l'amour, qui en principe fait partie du schéma narratif des romans personnels, peut être abordé d'une façon plus ou moins pénétrante, par exemple dans *Valérie*, la relation amoureuse est à l'origine des tourments intérieurs du héros et dans *Oberman*, elle est à peine étudiée.

la forme du roman semble, à premier coup d'œil, simple et conforme à la poétique romanesque des Lumières ; de l'autre, « bizarrement hybride et maladroite » elle rend la lecture confuse (voir A. RABSZTYN, « En quête d'identité : Olympe de Gouges et le roman *Mémoire de Madame de Valmont* », in : *Frankofoni*, Ortak Kitap 2007, n° 19 [Ankara]).

³¹ V. VAN CRUGTEN-ANDRÉ, *Illyrine...*, p. 113.

CHAPITRE 3

Le roman sentimental

Les romans sentimentaux et les romans personnels constituent la catégorie thématique la plus fournie au tournant des Lumières¹, ce qui relève, entre autres, du succès des œuvres aussi célèbres que celles de Richardson (*Paméla ou la Vertue récompensée*, *Clarisse Harlowe*) et de Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*) qui, dès le XVIII^e siècle, ont été traduits, réécrits, adaptés et imités. Très répandu au XVIII^e et dans les premières années du XIX^e siècle, le roman sentimental était souvent rédigé par les femmes auteurs², notamment pour un public féminin et il présentait d'habitude le même schéma narratif. Rappelons que le schéma ou le programme narratif est déterminé par la thématique des œuvres littéraires. Dans ce type de roman, il s'agit généralement de deux jeunes gens

¹ L'importance des romans sentimentaux dans la production romanesque de la période analysée est appuyée par les sources bibliographiques, comme la *Bibliographie du genre romanesque français 1751–1800* (de A. Martin, V. Mylne et R. Frautschi, 1977) et le *Journal Général de la Littérature de France* (À Paris, chez Treuttel et Würtz, à Strasbourg, chez les mêmes Libraires). La *Bibliographie de la Littérature française de 1800 à 1930* (par H.P. Thieme, de l'Université du Michigan, Paris, Librairie E. Droz 1933) présente les auteurs par ordre alphabétique.

Outre les intrigues sentimentales qui prédominent, les auteurs de la *Bibliographie du genre romanesque français 1751–1800* distinguent également les aventures romanesques et mystères, ensuite la peinture et critique des mœurs, les voyages, les intrigues galantes et amours pastorales. Nombreux sont également les ouvrages didactiques et romans pédagogiques ou ceux aux intentions moralisatrices ainsi que des histoires édifiantes.

² Brigitte Louichon souligne que « le roman entre 1789 et 1825 a été marqué par un engouement certain du public pour les productions romanesques féminines » et elle répète, après Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray, que « jamais le nombre des romancières n'a été aussi élevé qu'aux alentours de 1800 » (B. LOUICHON, *Romancières sentimentales (1789–1825)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société » 2010, p. 8).

amoureux qui ne peuvent pas se marier en raison de nombreux obstacles, par exemple ils sont déjà eux-mêmes engagés ou bien ils sont d'origine inégale et leurs parents s'y opposent, ou bien encore des événements historiques les séparent. Ces âmes sensibles sont donc livrées aux tourments tout en restant fidèles à leurs principes et devoirs, ce qui contribue aux leçons de la morale³.

La notion du « roman sentimental » fonctionne déjà à l'époque qui nous intéresse : en 1791, Pierre Perrin publie le roman dont le sous-titre précise sa catégorie générique : *Wertherie, roman sentimental*. À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles, de nombreuses romancières, pour ne citer que Madame Cottin, Madame de Krüdener, Madame de Souza ou Madame de Staël, s'inspirent de *La Nouvelle Héloïse* ou de *Werther* et présentent le fonctionnement dans la société des héros malheureux à cause de leurs chagrins d'amour. Ainsi le roman sentimental est-il souvent enrichi par des contenus sociaux tels que les mœurs où les normes sociales, même si la peinture et l'analyse des sentiments l'emporte sur la description de la société. En revanche, ce type de roman aide le lecteur à mieux comprendre le contexte historique auquel les personnages fictifs sont mêlés. Le facteur « social » du roman sentimental au tournant des Lumières contribue également à une nouvelle orientation de l'intrigue focalisée sur l'héroïne. Selon Schelly Charles, cette dernière est « quasi parfaite » et sa « seule faute est une négligence, accidentelle ou volontaire, de l'opinion »⁴. Il s'agit donc d'une nouvelle facette du roman sentimental, défini comme « le roman de la calomnie » où ce n'est pas la vertu de la femme qui est en péril, mais sa réputation, et l'ennemi de l'héroïne n'est pas le séducteur, mais le calomniateur⁵.

La plupart des romans sentimentaux sont rédigés sous la forme des lettres, dont la souplesse leur permet de s'adapter à divers usages. La forme épistolaire favorise l'expression de l'amour, elle valorise l'expression d'un conflit intérieur des héros et elle reste toujours limitrophe avec d'autres genres littéraires. Elle ap-

³ Voir E. CONSTANS, 'Parlez-moi d'amour'. » *Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Pulim 1999.

⁴ S. CHARLES, « Réécritures féminines du patrimoine romanesque au tournant des Lumières », in : *La tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, textes réunis et présentés par C. MARIETTE-CLOT et D. ZANONE, Paris, Honoré Champion Éditeur 2012, p. 71.

⁵ Schelly Charles explique que ce type de roman est issu d'une mise en action critique des textes idéologiques de Rousseau et d'une transposition du « roman de la séduction » (ibidem, p. 71). Parmi les représentantes de ce type de roman sentimental, il y a, par exemple Madame de Souza : *Émilie et Alphonse* (1799), Madame de Genlis : *Les mères rivales, ou la calomnie* (1800), Madame Cottin : *Malvina* (1801) ou Madame de Staël : *Delphine* (1802).

paraît enfin comme le moyen le plus commode et le plus spontané de peindre les états d'âme.

La confusion des catégories thématiques diverses au sein du même roman prête également à l'hybridité du genre romanesque. Ainsi le roman de Sade, *Aline et Valcour*, se présente d'abord comme un roman sentimental par lettres qui inclut, par un procédé d'emboîtement, le récit propre au roman philosophique présenté sous la forme des mémoires. En revanche, *L'Émigré* de Sénac de Meilhan, en reprenant dans ses épisodes stéréotypés la forme traditionnelle du roman sentimental, donne une image concrète de l'émigration et s'interroge sur les espoirs et les angoisses de l'époque. Simone Messina explique que :

Le roman sentimental présente, toutefois, de nombreuses variétés. La part relative du sentiment et de l'aventure permet de distinguer romans sentimentaux proprement dits, voués exclusivement à la production d'effet d'émotion, et romans d'aventure et de voyage, dans lesquels le point de départ événementiels (émigration, insurrection de Saint-Domingue) lance les personnages dans des pérégrinations à rebondissements. Les titres des romans sentimentaux sont, en général, évocateurs [...]⁶.

L'intrigue amoureuse du roman de Joseph Fiévée, *La Dot de Suzette*, auquel Simone Messina fait allusion dans le passage précité, se situe en effet à l'arrière-plan des questions sociales et politiques qui évoquent l'époque thermidorienne. La relation amoureuse de l'héroïne principale, c'est-à-dire Madame de Senterre dont le nom même inclut une référence implicite à la noblesse et au peuple, et qui fait momentanément l'objet de son histoire, ne s'appuie d'abord que sur l'estime et sur une longue amitié entre le frère de l'héroïne et le futur époux de cette dernière plutôt que sur un coup de foudre. Madame de Senneterre ne tarde pas à préciser dans sa narration que :

Mon frère était trop satisfait de s'attacher par les liens du sang le meilleur de ses amis, pour ne pas presser notre mariage ; j'avais dix-neuf ans lorsqu'il se fit. Je n'attendais de M. De Senneterre qu'une amitié qui seule eût satisfait mon cœur, et je trouvai en lui un époux tendre et prévenant, un guide éclairé, un ami sincère⁷.

⁶ S. MESSINA & P.-A. BLOCH, « Fiction romanesque », *Cahiers d'histoire littéraire comparée* 1980-1981, n° 5-6 : *Des Lumières au Romantisme. La prose dans l'ère des révolutions et des guerres* [Éditions du Centre régional d'études historiques, Université de Lille, Imprimerie Centrale de l'Artois, Arras], p. 166.

⁷ J. FIEVÉE, *La Dot de Suzette*, Paris, Éditions Desjonquères 1990, p. 54-55.

En revanche, l'histoire amoureuse de leur fils Adolphe avec l'héroïne éponyme prête davantage au roman sentimental, tout en restant subjuguée aux remous du contexte révolutionnaire qui a renversé la vie de Madame de Senneterre et de ses proches ainsi qu'à la question de la dot. Dans ce roman qui pose implicitement la question des émigrés, le sentiment et la morale triomphent et les personnages retrouvent à la fin le bonheur familial.

Nous retournâmes bientôt dans l'habitation que j'avais achetée des débris de mon ancienne opulence. C'est là qu'entre l'amitié, l'amour, tous les sentiments qui attachent à la vie, Adolphe, son épouse et moi nous jouissons d'une tranquillité achetée par tant de larmes, ne regrettant ni les richesses, ni les rangs, si souvent pénibles par les devoirs qu'ils imposent⁸.

La question du bonheur familial est inséparable du roman sentimental et elle est parfois liée à celle du mariage qui incite certaines romancières, comme Madame Cottin ou Madame de Staël, à en présenter leur conception. Si la première romancière attire l'attention sur le problème de la différence d'âge dans un couple, Madame de Staël va encore plus loin, car elle fait l'éloge de la liberté du sentiment en choquant certains lecteurs qui y voient un plaidoyer pour le divorce.

La problématique concernant la vie conjugale revient dans le roman de Madame de Souza, *Adèle de Sénange* et dans celui de Madame de Krüdener, *Valérie*. Dans *Claire d'Albe* de Madame Cottin, la question de la disproportion d'âge entre les époux tout comme celle du « sacrifice » de l'héroïne éponyme, même si abordées implicitement, reviennent plusieurs fois dans les lettres à Élise – sa cousine et sa meilleure amie. Cependant, un portrait apparemment idéal d'un époux débonnaire et généreux s'impose dès le début de cette correspondance. Claire ne tarde pas à évoquer les circonstances de son mariage qui renvoient directement à celles de Julie d'Étange et de M. de Wolmar, personnages du roman de Rousseau. C'est donc par le respect qu'elle doit à son père mourant que l'héroïne de Madame Cottin accepte d'épouser l'homme dont elle n'est point amoureuse et qui pouvait être son aïeul. En épousant Monsieur d'Albe Claire est donc prête au « sacrifice » qu'elle n'a pourtant jamais regretté, mais au-delà des apparences, elle éprouve une indéfinissable insatisfaction, un ennui dont elle ignore la cause. Comme Julie de Rousseau, Claire se soumet à la volonté paternelle. L'action se déroule en effet dans une campagne aux mœurs patriarcales, dans une contrefaçon de Cla-

⁸ Ibidem, p. 154.

rens. En revanche, le mari sexagénaire de Claire énonce, comme l'écrit Geneviève Goubier-Robert, « une conception conservatrice de la vertu féminine restreinte au respect du mari, à l'éducation des enfants et aux secours envers les indigents »⁹.

Cette conception reste enracinée dans la conscience de la société de l'époque et elle est souvent visible dans certaines productions romanesques. Cependant l'originalité de Madame Cottin apparaît dans la suite inattendue du récit : Claire, qui tombe amoureuse d'un jeune homme dénommé Frédéric, ne lui cède pas tout de suite. Ils décident de s'éloigner l'un de l'autre, Frédéric allant se réfugier chez Elise et Claire demeurant à son foyer. Le mari de Claire qui en est au courant pense que le meilleur moyen de séparer définitivement les amants est de leur défendre de s'écrire et de persuader Claire que Frédéric lui est infidèle, et Frédéric que Claire l'oublie : machiavélisme simpliste qui conduit les héros à leur perte. Se servant du mal, même pour arriver au bien, M. d'Albe en devient la victime. La scène où Frédéric retrouve Claire près du tombeau de son père a beaucoup déplu à certains pudiques de l'époque. Non seulement Madame Cottin présente dans son roman sentimental la passion qui s'exprime sans retenue, avec une sensualité qui balait morale et religion, mais l'abandon de Claire, près du tombeau de son père, est aussi synonyme de profanation du mariage voulu par son père, et devient le symbole de la lutte contre le conformisme social où la volonté paternelle est sacrée. Selon Geneviève Goubier-Robert, « la sexualité vécue secoue la sclérose d'une société qui n'a pas achevé toutes ses révolutions »¹⁰. Claire ne tarde pas à ressentir de la répugnance pour sa faiblesse, elle déteste son crime et seule la mort peut laver sa faute. De cette façon le roman de Madame Cottin devient édifiant et satisfait à la morale conservatrice.

Quelques années avant, en 1789 paraît à Paris, chez Guillot, *Victorine, par l'auteur de Blançay* – un roman d'intrigue sentimentale attribué à Gorjy – qui se compose de deux parties, dont chacune comporte des chapitres : la première – vingt-neuf, et la seconde – vingt-et-un. Tous les chapitres comportent un titre. La première partie s'ouvre par une dédicace et la deuxième se termine par une « Approbation » (du 2 février 1789) et un « Privilège du Roi » (du 6 mars 1789). C'est l'histoire d'une enfant de onze ou douze ans sauvée de tourbillons de flamme et de fumée

⁹ G. GOUBIER-ROBERT, « Sophie Ristaud-Cottin. Un *Sturm-und-Drang* à la française ? », in : *Études sur le XVIII^e siècle*, vol. 28 : *Portraits de Femmes*, éditées par les soins de R. MORTIER et H. HASQUIN, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles 2000, p. 57.

¹⁰ Ibidem, p. 58.

par un jeune officier, racontée par elle-même. Conformément au schéma narratif du roman sentimental, des séparations et des retrouvailles secondent l'action qui comprend les histoires de plusieurs personnages et la fin est heureuse :

Des enfans aimables sont venus combler mes vœux ; et ma vie est une suite continuelle des plus douces jouissances. Je les dois à des vrais amis, à un père et une mère aussi tendres que respectables ; à une famille intéressante, et à un époux chéri, qui semble n'exister que pour s'occuper de mon bonheur¹¹.

Toutefois, le bonheur familial que loue Gorjy peut être contesté, comme c'est le cas d'*Amélie de Treville, ou La Solitaire*. Par M^{me} ****. Auteur de *Julie de Saint-Olmont*. Il s'agit d'un roman anonyme publié en 1806 et que l'on attribue apparemment à Madame Gallon. Le titre se compose du nom de l'héroïne (qui s'avère faux) et de la particularité circonstancielle dans laquelle elle se trouve, tandis que le discours péritextuel qui suit témoigne du caractère sentimental du texte.

C'est par la forme épistolaire que commence le roman : il s'agit des lettres de Madame Chavailles à son amie, Madame de Saint-Ansenne. Dans la troisième lettre, de la même à la même, Madame de Chevailles parle de ses occupations et rencontres, et elle évoque son amitié avec Madame de Treville. Pour mettre en relief l'histoire de cette dernière, racontée par elle-même, le chapitre (IV) se substitue à la division en lettres et Madame de Chevailles se comporte désormais comme éditeur-confident de l'histoire de Madame de Treville :

Voici, ma chère amie, ce que j'ai recueilli de l'histoire de madame de Treville, dans mes différens entretiens avec elle. Je l'ai mise en ordre, et je tâche de vous la rendre à peu-près dans les expressions dont elle s'est servie. Le nom qu'elle porte est supposé. Elle me défend de vous instruire de son véritable nom et de son pays ; car je lui ai demandé son autorisation pour vous communiquer ces détails, elle me l'a permis. Je suis libre, m'a-t-elle dit, d'exposer ma conduite et ma personne au jugement des autres [...] ¹².

Madame de Treville qui est donc le narrateur intradiégétique de sa propre histoire commence par évoquer ses origines nobles,

¹¹ J.-C. GORJY, *Victorine, par l'auteur de Blançay*, Paris, chez Guillot, Libraire de Monsieur 1789, p. 203.

¹² ANONYME [Mme Gallon (?)], *Amélie de Treville, ou La Solitaire*. Par M^{me} ****. Auteur de *Julie de Saint-Olmont*, t. 1, Paris, DENTU, Imprimeur-Libraire 1806, p. 28.

la mort de sa mère et ses chagrins d'amour causés par deux jeunes gens, Henry et Léonce, qui se la disputent. Suite à une prétendue inconstance d'Henry, Madame de Treville épouse Léonce mais elle est rapidement déçue par son infidélité et son machiavélisme. Lors de l'absence de son mari, Madame de Treville entre en possession du manuscrit où ce dernier présente l'histoire de son mariage et qui lui apprend la vérité sur son premier amour : « [...] je ne pouvais me défendre de quelque mouvemens de joie, en apprenant que celui que j'avais tant aimé, n'était point aussi coupable que je l'avais pensé »¹³. Finalement, déçue par sa famille, Madame de Treville décide de passer le reste de sa vie dans la solitude absolue. Dans la cinquième et la dernière lettre à Madame de Saint-Ansenne, Madame de Chevailles précise qu'elle cherche à y remédier :

Je passe une partie de mes jours avec madame de Treville ; le besoin d'épancher son cœur commence à lui rendre ma société nécessaire. Je l'ai fait renoncer au projet qu'elle avait de nous quitter. La solitude absolue qu'elle s'imposait, était plutôt une sorte de point de religion que la suite d'un penchant naturel¹⁴.

L'héroïne du roman sentimental choisit souvent la solitude en se décidant par exemple à passer le reste de sa vie au couvent. C'est le cas du personnage éponyme du roman de Madame de Souza (Madame de Flahaut), *Émilie et Alphonse ou Le Danger de se livrer à ses premières impressions* (1799). À la fin du roman on apprend qu'Émilie, sans prononcer de vœux, s'enferme dans le couvent d'Éléonore. À dix-huit ans, elle renonce au monde et se consacre à Angéline, à qui elle fait chérir un père qu'elle n'avait point connu¹⁵. Le roman de Madame de Souza traite, comme le titre le suggère, du thème traditionnel de l'entrée d'une jeune personne dans le monde, destinée à épouser pour des raisons d'intérêt un homme qu'elle n'aime pas. Dans ses lettres, Émilie parle de ses tourments, mais elle y insère également le récit des malheurs d'Alphonse. Cependant l'emploi de la forme épistolaire dans le roman de Madame de Souza est dévalorisé par Laurent Versini qui le compare à l'œuvre de Laclos :

¹³ Ibidem, t. 3, p. 35.

¹⁴ Ibidem, p. 204.

¹⁵ A. DE SOUZA, *Émilie et Alphonse ou Le Danger de se livrer à ses premières impressions*, in : *Œuvres de Madame de Souza*, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs 1865, p. 578.

Le moins qu'on puisse dire est que la forme épistolaire ne revêt chez Mme de Souza ni nécessité, ni prestige particulier : ces lettres sont très proches de la forme des mémoires qu'elle a préférée dans le roman qui passe pour son chef-d'œuvre, *Eugène de Rothelin* (1808) ; [...] les correspondants restent toujours muets, aucun entrecroisement ne vient étoffer ces pâles *Liaisons dangereuses*¹⁶.

En revanche, du côté du mélange des catégories thématiques, on retrouve dans la seconde partie du roman quelques motifs gothiques que le roman du tournant des Lumières commence à adopter. De plus, le roman de Madame de Souza d'un côté renforce et catalyse l'expression des sentiments, et de l'autre, comme le remarque Laurence Vanoflen, exprime les tensions de l'époque et permet de voir la dimension sociale du roman sentimental¹⁷.

En s'appuyant sur la théorie du roman sentimental présentée par Margaret Cohen¹⁸ Laurence Vanoflen explique qu'au tournant des Lumières, ce genre romanesque cherche à mettre en scène et à résoudre les tensions de la nouvelle société naissante, conceptualisées par les théoriciens du libéralisme, c'est-à-dire les tensions entre les droits négatifs des citoyens et celui, positif, de participer aux décisions concernant le bien-être collectif¹⁹. Autrement dit, à la fin du XVIII^e siècle, le roman sentimental en décrivant « ces mouvements ordinaires du cœur qui composent l'histoire de chaque jour »²⁰ expose les personnages au conflit entre liberté individuelle et bien collectif.

¹⁶ L. VERSINI, « Le Roman en 1778 », *Le Dix-huitième siècle* 1979, n° 11, p. 190.

¹⁷ L. VANOFLEN, « M^{me} de Flahaut et la tradition du 'Roman de Femmes' : l'exemple d'*Émilie et Alphonse* (1799) », in : *La tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, textes réunis et présentés par C. MARIETTE-CLOT et D. ZANONE, Paris, Honoré Champion Éditeur 2012, p. 187 et 189.

¹⁸ M. COHEN, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press 1999.

¹⁹ L. VANOFLEN, « M^{me} de Flahaut »..., p. 179-180.

²⁰ A. DE SOUZA, « Avant-propos », in : EADEM, *Adèle de Sénange ou lettres de Lord Sydenham*, in : *Romans de Femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par R. TROUSSON, Paris, Éditions Robert Laffont 1996, p. 567.

CHAPITRE 4

Le roman du libertinage*

La notion du libertinage et celle du libertin évoluent au cours des siècles (l'origine latine du mot « libertin » – *libertinus* – signifie 'esclave affranchi'). Dès le XVI^e siècle, le terme « libertin » renvoie aux concepts de la revendication de la liberté de pensée, d'irréligion, d'immoralité ou de contestation des interdits sexuels. Au XVIII^e siècle, et en particulier à l'époque de la Régence, où les mœurs se dépravent, un nouveau sens s'ajoute au mot « libertin » qui est désormais porteur d'une idée de transgression morale, grivoise et débauchée, bref, le libertinage devient un jeu érotique à la mode.

En se demandant à laquelle de ces tendances rattacher le roman dit libertin, Raymond Trousson constate qu'il s'agit d'un « concept flou »¹. À côté des sujets concernant l'exaltation de la chair dont traite le roman au XVIII^e siècle, il est également question du problème de l'expression. En effet, le roman du libertinage peut présenter une conception plus raffinée de l'amour en se servant à merveille de la litote et de la périphrase et, comme le remarque Trousson, ces textes « dépassent le niveau d'une 'littérature facile' pour renouer avec la tradition du libertinage de pensée. Il existe, de Crébillon à Laclos, un 'libertinage de bonne

* La notion est empruntée à Valérie Van Crugten-André qui la préfère à celle du roman « libertin » car elle permet de « dissiper les ambiguïtés par sa nouveauté et le recours à un substantif moins souvent frappé de restrictions sémantiques » (V. VAN CRUGTEN-ANDRÉ, *Le Roman du libertinage, 1782–1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion Éditeur 1997, p. 45).

¹ R. TROUSSON, « Préface », in : *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont 1993, p. VI.

compagnie' qui opère le passage de la littérature licencieuse à la littérature de séduction [...] »².

Le roman de la « bonne compagnie » est le produit d'une conception aristocratique de l'existence. En laissant de côté l'érotisme, ce genre du roman de libertinage tient en particulier à la séduction et à la tactique. Il se fonde alors sur un art de convaincre en privilégiant la dialectique. Selon Trousson reparait alors « l'importance du ton, du style, du niveau de langue : un roman libertin veille à l'élégance de l'expression, à l'honnêteté des termes, quand le roman licencieux ou pornographique verse dans la crudité et la vulgarité »³.

Il va sans dire que le pornographique se situe au-delà de l'érotique puisqu'il décrit les relations sexuelles « avec insistance et complaisance »⁴. Cependant, les distinctions entre l'érotisme et la pornographie peuvent rester floues, comme l'explique Sarane Alexandrian : « La pornographie est la description pure et simple des plaisirs charnels, l'érotisme est cette même description revalorisée en fonction d'une idée de l'amour et de la vie sociale. Tout ce qui est érotique est nécessairement pornographique, avec quelque chose en sus. Il est beaucoup plus important de faire la distinction entre l'érotique et l'obsène »⁵. L'obscénité est en effet associée à la saleté, aux infirmités, aux plaisanteries scatologiques ou aux expressions ordurières.

Raymond Trousson souligne donc la difficulté de cataloguer au XVIII^e siècle les romans dits libertins, d'autant plus qu'une « vision » libertine admettant le rôle des sens et un lien entre le moral et le physique intéresse la plupart des auteurs du siècle des Lumières. Parmi d'autres critiques affirmant que le terme générique du roman libertin reste problématique et peut prêter à confusion, se trouve Michèle Bokobza-Kahan qui entend le libertinage dans la littérature romanesque du XVIII^e siècle comme « un agrégat conceptuel incluant trois dimensions : sociologique, psychologique et existentielle »⁶. En se référant aux travaux de nombreux chercheurs dans ce domaine, Michèle Bokobza-Kahan distingue au sein du roman du libertinage : « roman de mœurs » (Philippe La-roch), « roman philosophique » (Peter Nagy), « roman mondain » (Robert Mauzi), « roman cérébral et expérimental » (Jean-Marie

² Ibidem, p. IX.

³ Ibidem.

⁴ Voir J. Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, cité par R. TROUSSON, « Préface »..., p. XI.

⁵ S. ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers 1989, p. 8.

⁶ M. BOKOBZA-KAHAN, *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, Louvain – Paris – Sterling, Virginia, Éditions Peeters 2000, p. 5.

Goulemot), « roman galant » et « roman cynique », parfois même pornographique (Henri Coulet)⁷.

Quelque soit le terme que l'on propose à ce genre de fictions romanesques, deux groupes se distinguent nettement dans la production littéraire de l'époque. D'un côté, il y a en effet des textes dits pornographiques, dont le tournant des Lumières fourmille d'exemples (il s'agit notamment des écrits diffamatoires où les personnages participent à des scènes du sexe ou les décrivent) et, de l'autre, ceux qui illustrent le libertinage mondain (le milieu mondain étant le « terreau du libertinage aristocratique »). Raymond Trousson explique que « le libertinage ne se limite pas alors au domaine des mœurs : s'élevant, sous des dehors triviaux, à la prétention philosophique, il accueille la réflexion matérialiste et la contestation sociale comme la condamnation des préjugés moraux et religieux »⁸.

Qui plus est, l'emploi de la première personne dans le roman français au tournant des Lumières assure des sensations fortes aux lecteurs. Si les romans sentimentaux, grâce à une certaine théâtralisation du sentiment, sollicitent des épanchements parmi les lecteurs en attendrissant même le public masculin et les romans personnels permettent aux lecteurs de s'identifier aux héros, la littérature érotique possède également, d'après Jean-Marie Goulemot, une finalité psychologique. Il s'agit de « faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l'installer dans un état de tension et de manque dont il lui faudra se libérer par un recours extra-littéraire »⁹. Or, la première personne dans le roman du libertinage tient à établir avec le lecteur « une relation privilégiée d'écoute, une intimité propre à cette lecture en effraction des étreintes »¹⁰. Le lecteur est placé par ces dispositifs formels, dans une situation privilégiée par rapport aux personnages. Il s'agit à la fois du privilège de domination du récit ainsi que celui de complicité ou de participation active.

À la fin du XVIII^e siècle, ce type de roman est un exemple, parmi d'autres, de saturation des formes et des genres. Sa tradition abonde en nombreux exemples dans la littérature du XVIII^e siècle à commencer par Crébillon fils, ensuite Duclos, Godard d'Aucour, La Morlière, Voisenon, Boyer d'Argens, Nerciat¹¹, – auteurs qui

⁷ Ibidem, p. 5–6.

⁸ R. TROUSSON, « Préface »..., p. XV.

⁹ J.M. GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Minerve 1994, p. 145.

¹⁰ Ibidem, p. 152.

¹¹ L'anthologie du roman libertin au XVIII^e siècle qui nous sert de référence est celle qui a été établie par Raymond TROUSSON dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*. Voir aussi les vingt tomes de la collection habillée par Nathalie Rykiel : « Les

s'efforcent de séduire les lecteurs. De cette manière, les romanciers libertins du tournant des Lumières fascinent par la provocation et l'outrance. Didier Masseur signale l'émergence de nouvelles formes narratives dans les années 1780–1789. Il explique que :

Celles-ci [de nouvelles formes narratives] se déploient aux frontières du récit fictionnel quand elles aspirent à décrire la réalité présente et à enregistrer les événements. Cette exigence est vraiment novatrice, car on sait combien la tradition romanesque éprouve de difficultés à dépeindre le « réel » lorsque celui-ci n'est pas filtré par les bienséances ni reconstruit par l'imagination. Plus nouveau encore est ce désir de capter le présent dans une forme qui reste à inventer puisqu'elle ne s'enracine pas dans une tradition littéraire et qu'elle ne relève pas d'une approche journalistique. Dans cette période d'incertitude formelle et d'éclatement des genres naissent justement ces séquences étranges aux yeux du lecteur moderne que sont le « tableau » ou la « nuit » inventés respectivement par L.S. Mercier et Rétif de la Bretonne¹².

À la veille de la Révolution, les romanciers combinent des formes et des sujets divers tout en ayant pour objet l'intérêt des lecteurs, ce qui, par conséquent, contribue à l'hybridité de leurs écrits. Ils se situent donc, du côté de leur forme, à mi-chemin du roman épistolaire et du roman-mémoires et, du côté de la thématique, ils mêlent, comme le premier *Faublas* de Louvet, la veine héroïque, la galanterie et le libertinage. Le roman du libertinage se présente souvent comme un récit de formation ou une tentative d'ascension sociale, les auteurs recourent également à des éléments de picaresque et de roman d'aventures.

Parmi les œuvres les plus représentatives de ce genre romanesque, se place, selon Valérie Van Crugten-André, le roman de Jean-Baptiste Louvet, *Les Amours du chevalier de Faublas* (1797) – titre couvrant les trois parties dont la publication embrasse les années 1787–1790. Le début de l'histoire ressemble, en effet, à un roman d'apprentissage où le jeune héros fait son entrée dans le monde en multipliant des relations amoureuses. Travestisse-

Grands Classiques de la littérature libertine », collection lancée par *Le Monde*. Il s'agit des romans, des confessions, des lettres, des contes, des traités qui parlent avec énergie et invention érotique de l'amour, du plaisir et des sens.

¹² D. MASSEAU, « Pouvoir éducatif et vertige de la programmation dans *Adèle et Théodore* et quelques autres ouvrages », in : *Madame de Genlis : littérature et éducation*, sous la direction de F. BESSIRE et M. REID, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, p. 625.

ments, enlèvement, drame secondent l'action du roman qui, par sa fin, se rapproche du roman noir et qui est nourri à la fois par la mode et la tourmente révolutionnaire¹³. En s'appuyant sur l'actualité et sur la réalité parisienne, le roman de Louvet constitue également une critique de la société pleine de contrastes où la richesse et la pauvreté se côtoient. Conformément aux lois du genre, c'est l'aristocratie qui est particulièrement visée – la classe dont l'auteur dénonce des abus et qu'il n'hésite même pas à ridiculiser.

Vers le libelle pornographique

La Révolution et la situation politique en France au tournant des Lumières contribuent aux humeurs de la société qui reste partagée. La littérature qui demeure toujours à l'écoute des climats sociaux observe la diffusion des textes injurieux ou diffamatoires relevant de la propagande dont les délits concernent notamment la reine et les nobles. Il s'agit des ouvrages qui restent à mi-chemin entre le libelle pornographique et le roman. Rédigés à la première personne, par le truchement des lettres ou par le biais des lettres et mémoires, les systèmes de ces œuvres romanesques s'imbriquent en favorisant le caractère hybride de ces dernières.

Le Cadran des plaisirs de la cour est l'une de ces œuvres de l'époque qui braquent le couple royal : le narrateur devient l'amant de Marie-Antoinette. Le roman édité à Paris chez les Marchands des Nouveautés est muni d'un sous-titre très suggestif : « [...] *les aventures du petit page Chérubin, pour servir de suite à la Vie de Marie-Antoinette, ci-devant Reine de France* ». Valérie Van Crugten-André remarque que :

En couchant avec un page, Marie-Antoinette sacrifie à son libertinage l'image idéale de la souveraine, ébranle les fondements même de l'État en pervertissant les rôles. On pourrait presque rapprocher les critiques sous-jacentes du *Cadran des plaisirs* de l'accusation d'inceste dont la reine fut victime : la reine, mère du peuple, couche avec ses enfants. Ainsi lorsqu'il apprend l'identité de Divine (surnom qu'il a donné à sa maîtresse), Chérubin éprouve une véritable gêne qui se traduit par une subite impuissance sexuelle ; elle provoquera sa disgrâce [...] ¹⁴.

¹³ H. COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Besançon, A. Colin 1967, p. 452.

¹⁴ V. VAN CRUGTEN-ANDRÉ, *Le Roman du libertinage...*, p. 366.

Le titre renvoie au « Cadran de Gnide », figuré au frontispice du livre sous la forme d'un calligramme : « *Le Cadran des Plaisirs de la cour*. Invention de Cagliostro », que le narrateur décrit ainsi : « Toutes les phases de la volupté étaient tracées sur un cadran dont le dieu des jardins dirigeait l'aiguille. Ce cadran était divisé en vingt-quatre points, qui marquaient vingt-quatre manières de jouir, et que chacun parcourait successivement »¹⁵. L'histoire de Chérubin¹⁶ commence par une « Introduction », qui peut être comparée à un discours préfacier où il se réfère à des anecdotes galantes concernant la cour royale dont il a été l'un des acteurs, ce qui l'autorise à présenter son histoire :

Instruit à mon retour en France des anecdotes controuvées qu'on avait répandues sur mon compte, j'ai formé le dessein d'instruire le public de la vérité de mon histoire. J'avouerai que mon respect pour celle qui m'a initié la première aux mystères de l'amour, aurait fermé ma bouche malgré les persécutions injustes qu'elle a exercées contre moi, si depuis peu je n'avais encore éprouvé de ces noirceurs¹⁷.

Le récit se présente donc comme un aveu, voire une confession publique du personnage éponyme qui aurait été introduit dans la chambre de la Reine grâce à une autre dame connue de tout le monde qui, par ailleurs, faisait partie de la société la plus intime de Marie-Antoinette : la duchesse de Polignac. Chérubin commence sa confession par essayer de justifier la conduite de la Reine qu'il dénomme « Divine » et qui, à l'époque, était communément blâmée. Il prend ensuite la défense des rois et des princes critiqués parfois injustement.

Je me dois à moi-même de lui rendre cette justice : en effet, pour bien la juger, imposons un moment (de) silence à nos passions, et représentons-nous une jeune princesse trans-

¹⁵ ANONYME, *Le Cadran des plaisirs de la cour, ou les Aventures du petit page Chérubin*. Pour servir de suite à la *Vie de Marie-Antoinette, ci-devant reine de France*, À Paris : chez les marchands de nouveautés (s. d.), p. 59.

¹⁶ Le personnage de Chérubin apparaît également dans un autre roman du libertinage attribué à Pigault-Lebrun : *L'Enfant du bordel ou les Aventures de Chérubin* ; ainsi que dans le théâtre de Beaumarchais, auquel se réfère le protagoniste du *Cadran des Plaisirs de la cour*, en s'identifiant dans l'incipit à l'un des personnages du fameux auteur : « Qui n'a pas entendu parler du petit page, connu sous le nom de Chérubin, dont Beaumarchais a effleuré l'histoire dans le *Mariage de Figaro* ? » (ibidem, p. 3-4). En revanche, Michel Delon procède à la même comparaison du personnage éponyme du roman *L'Enfant du bordel* avec le personnage de Beaumarchais (M. DELON, « Préface », in : *L'Enfant du bordel ou les Aventures de Chérubin*, Zulma 1992, p. 9-10).

¹⁷ Ibidem, p. 4-5.

portée dans le tourbillon d'une cour livrée au libertinage le plus effréné, et au luxe le plus déprédateur, nous la verrons, tout-à-tour environnée de personnages masqués, occupés sans cesse à épier ses goûts et ses passions pour en tirer un indigne avantage, à multiplier sous ses pas la foule des plaisirs, afin de profiter d'un moment d'ivresse. [...]

Vous qui jugez les rois et les princes avec tant de promptitude, si vous vous figuriez tous les écueils qu'on sème sur leurs pas, ces flots des adulateurs qui les obcèdent sans cesse, et qui sont tous intéressés à les tromper, peut-être les jugeriez-vous avec plus d'indulgence, et même vous leur sauriez gré de tous les vices qu'ils n'ont pas ; mais je me surprends ici à faire l'éloge de la R.... Ah ! je sens trop que je l'aime encore !¹⁸

Dans un récit rétrospectif Chérubin traite de son séjour à la cour au service de la « Divine ». Il consiste en un jeu de volupté, en des déguisements et du voyeurisme, en un assouvissement des désirs les plus effrénés et en des repas débridés. Le récit est divisé en fragments comportant des titres relatifs toujours à des anecdotes racontées, et le narrateur y joint quelques lettres qu'il échange avec son honorable maîtresse. Elles constituent une preuve et une garantie pour les propos qui, de prime abord, peuvent paraître invraisemblables. À titre d'exemple, le narrateur cite une lettre de sa maîtresse dont le ton marqué par un tutoiement accentue la frivolité de sa rédactrice :

Soyons avares de jouissance pour en jouir plus long-temps, tu seras deux jours sans me voir ; mais c'est pour te préparer à être initié dans les sacrés mystères de Vénus ; ton épreuve est finie d'hier, ta discrétion, ton respect pour l'incognito que je veux garder, me prouvent que tu es digne de cette faveur, une suite de prodiges frappera bientôt ton âme d'étonnement et de joie ; tu connais ma puissance.... Adieu, bel ami, sois sûr de l'amour de *LA FÉE DIVINE*¹⁹.

Chérubin apprend l'identité de la « Divine » en partageant le lit avec une femme de son entourage le plus proche. Cependant les liaisons de Chérubin avec des « femmes de dignité » lui ont coûté cher : il a été expatrié au Port-au-Prince où il a passé trois ans. Son triste exil s'achève avec la Révolution, et il décide de retourner en France pour se défendre contre les diffamations qu'on lui reprochait :

¹⁸ Ibidem, p. 7-9.

¹⁹ Ibidem, p. 49-50.

J'étais dans cet état de tristesse, lorsque j'appris les nouvelles de la plus étonnante révolution. Ah ! j'en sautai de joie. La France est libre ! l'homme a reconquis ses droits. Mes fers sont brisés, mon exil est fini ; je puis revoir le ciel de mon pays. J'appris aussi tout ce qu'on débitait sur la R.... et la J. P..... ; je figurais même de manière incomplète dans différents ouvrages, où on couvrait d'opprobres et de noirceurs les deux femmes avec qui j'avais presque anéanti ma puissance virile. Je résolus de repasser en France, avec la ferme résolution de détromper le public sur plusieurs anecdotes controuvées, qu'on mettait sur mon compte, et de lui apprendre d'autres qu'il ignorait²⁰.

La fin du récit de Chérubin renvoie donc à son début où le narrateur a déjà précisé les motivations de son retour en France. Paradoxalement, l'éloge de la Révolution se substitue à la défense des rois qui a marqué les premières pages de l'« Introduction ». La résolution de Chérubin consiste, d'une part, à se réhabiliter aux yeux du public et, d'autre part, à agrémenteur ce dernier par la lecture des anecdotes qu'il ne connaît pas. Il s'agit notamment des histoires grivoises et lubriques qui accablent davantage la reine au lieu de la défendre. Valérie Van Crugten-André souligne la récupération par la satire et le pamphlet politiques du roman libertin mondain. Il s'agit dans ce genre romanesque de pasticher le monde aristocratique idéalisé, et le libertinage des personnages nobles « devient la marque de leur dégradation morale, le stigmate de leurs vices »²¹.

La fin de l'histoire de Chérubin sert d'épilogue où un éditeur aurait plaidé la bienveillance des lecteurs. Chérubin y annonce également un supplément qu'il ajoute à son histoire : « Confession de Mademoiselle Sapho » – une jeune fille coquette qui livre aux lecteurs ses aventures libertines.

Cependant la voix de la reine se fait entendre directement dans un texte anonyme de 1790 : *Marie-Antoinette dans l'embaras, ou Correspondance de La Fayette avec le roi, la reine, la Tour-du-Pin & Saint-Priest*. Il s'agit de huit lettres datées du 19 au 26 octobre 1790, et du « Dialogue entre Marie-Antoinette, Monsieur & la ci-devant comtesse de Balay » où la reine, comparée à Marguerite de Valois, surnommée la reine Margot, se fait valoir par le récit de ses liaisons libertines. Vu que l'entretien de la correspondance ne concerne que les personnages réels, le texte se présente comme un témoignage de première main sur les intrigues de la cour dans lequel le roi et la reine se discréditent mutuellement.

²⁰ Ibidem, p. 82-84.

²¹ V. VAN CRUGTEN-ANDRÉ, *Le Roman du libertinage...*, p. 367.

Les « anecdotes libertines » qui se rapportent à un groupe particulier des « Émigrés Français » constituent le sous-titre d'un autre roman du libertinage : *Les Délices de Coblenz* (1792) qui, selon Valérie Van Crugten-André, s'apparente justement du libelle pornographique : il s'agit de présenter des situations obscènes et d'accuser les personnages célèbres de débauche et de prodigalité²². Les techniques narratives employées contribuent au caractère hybride du texte : deux longues lettres dans lesquelles l'intérêt se focalise sur les autres, y compris les figures réelles de l'époque, où le désir de témoigner qui l'emporte sur les sentiments de l'épistolaire et le caractère rétrospectif rapprochent l'ouvrage du roman-mémoires dépourvu d'intrigue à proprement parler, ce qu'annonce déjà le sous-titre.

Dans le « Discours préliminaire », le narrateur précise que c'est à Coblenz « qu'est établi le théâtre de toutes les dissipations & des passe-temps les plus doux »²³. Cette ville allemande est à la hauteur de Paris en ce qui concerne le culte de l'or et de la jouissance. Dans sa première lettre à Madame de Saluces (son amie, à Paris) qui, par sa longueur, occupe la première partie du livre, Madame de Mesgrigny explique d'emblée :

Après l'explosion que la nouvelle révolution française a opérée dans Paris, dont les étincelles ont incendié toute la France & plongent les despotes de l'Europe dans des inquiétudes alarmantes, la classe fortunée des grands, troublée dans ses prérogatives & ses possessions, prit le parti de s'expatrier. Elle choisit d'abord la capitale du Piémont, mais le signe de réunion fut depuis (comme vous le savez), indiqué pour l'Allemagne, on s'y rendit de tous côtés, après avoir arrangé ses affaires²⁴.

Dans cette longue missive, Madame de Mesgrigny dresse un tableau libidineux de l'aristocratie française en exil. Sa narration est entrecoupée de dialogues rapportés ou bien d'airs et chansons à caractère érotique. Le second volet de cet ouvrage, catalogué dans l'Enfer de la Bibliothèque Nationale, correspond à la deuxième lettre de Madame de Mesgrigny à son amie demeurée à Paris. Cependant le titre est légèrement modifié – *Suite des Délices de Coblenz, ou Fête brillante donnée par M. le P^e de Condé, aux Illustres Émigrés Français, avant leur départ pour Paris* –, et

²² Ibidem. Il existe un lien à l'actualité politique : en 1792, le prince de Condé, dont il est question dans l'ouvrage, a décidé de former une armée des émigrés pour lutter contre les armées de la Révolution.

²³ ANONYME, *Les Délices de Coblenz, ou anecdotes libertines des Emigrés Français*, Imprimé à Coblenz 1792, p. 6.

²⁴ Ibidem, p. 14.

le discours péritextuel est complété par une « Épître dédicatoire à S. A. S. M^{gr}. Le P^{ce}. De Condé, Généralissime de l'Armée de Coblenz ». C'est Madame de Saluces, ou la destinataire des lettres de Madame de Mesgrigny, qui signe l'épître en question, en se référant aux ébats libertins offerts par le Prince lors d'une fête à Coblenz. Il est intéressant de remarquer que les scènes de débauche dénoncent l'impuissance de la noblesse causée par une conduite débridée, comme si elle était l'un des symptômes d'un proche déclin de cette classe privilégiée²⁵.

L'image des émigrés français se dévouant aux orgies et à d'autres excès relève de la caricature méconnue du roman de l'émigration. Le sentiment national disparaît au profit de la quête de plaisirs dépravés et une obsession d'argent. Les ton et registre de l'ouvrage changent : on passe de la satire au pamphlet, de la caricature à l'invective et le but de ce roman anonyme réside dans la volonté de son auteur de combattre un adversaire politique concret et de renforcer la haine des lecteurs²⁶.

Madame de Morency : une auteure reconnue du roman du libertinage

Le langage des titres des romans du libertinage rédigés à la première personne est souvent explicite, comme par exemple *L'Enfant du Bordel* – roman que Louis Perceau attribue à Pigault-Lebrun²⁷ ou bien *Monrose ou le libertin par fatalité* de Nerciat²⁸, tandis que l'emploi de la première personne contribue à la confidentialité des textes se présentant comme des confessions ou his-

²⁵ V. VAN CRUGTEN-ANDRÉ, *Le Roman du libertinage...*, p. 369.

²⁶ Ibidem, p. 370.

²⁷ Il s'agit des aventures du héros depuis l'âge de 14 ans jusqu'à 17. Louis Perceau précise que « l'édition ancienne est si rare que sans les réimpressions, personne ne la connaîtrait aujourd'hui » (L. PERCEAU, *Bibliographie du roman érotique au XIX^e siècle donnant une description complète de tous les romans, nouvelles, et autres ouvrages en prose, publiés sous le manteau en français, de 1800 à nos jours, et de toutes leurs réimpressions*. T. 1, Paris, Georges Fourdrinier, Éditeur 1930, p. 19). Stéphane Audeguy précise que ce récit pornographique, le plus célèbre de Pigault-Lebrun, n'est certainement pas de lui (S. AUDEGUY, *L'enfant du carnaval*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre » 2009, p. 11).

²⁸ Les textes libertins de Nerciat se caractérisent par une exubérance érotique et un langage suggestif. *Monrose ou le libertin par fatalité* de 1792 est la suite de son roman *Félicia* de 1782 qui a remporté un grand succès. Les romans de Nerciat sont souvent illustrés des gravures érotiques.

toires de vie ainsi qu'à la capacité à aborder tous les sujets, ce qui relève du romanesque.

Publier un roman qualifié de libertin par une femme auteur est à l'époque inouï et relègue immédiatement l'œuvre dans une sorte d'infra-littérature dont la preuve se trouve dans le fameux catalogue des auteurs oubliés et dédaignés érigé par Charles Monselet. Il remarque à propos de Madame de Morency que « la dépravation littéraire qui était entrée chez les hommes ne pouvait manquer de se glisser chez les femmes »²⁹. Dans son ouvrage, *Les livres de l'Enfer* (Paris, Fayard 1978), Pascal Pia dénonce l'apocryphe pornographique attribuée à la romancière en 1903 sous le titre évocateur de : *Journal d'une enfant vicieuse*, tandis que Jean-Jacques Pauvert (*Anthologie historique des lectures érotiques, de Sade à Fallières (1789–1914)*, éd. Garnier 1982) présente cette femme auteur telle qu'elle a vraiment été.

Cependant le roman de Madame de Morency est original à bien des égards et relativement important, comme nous l'avons vu plus haut, tout en restant toujours peu connu aujourd'hui.

Illyrine, [...], érige le libertinage en vertu parce que le « vice » n'est que l'effet de conventions. Ce n'est pas parce qu'une femme est prédestinée à l'amour, qu'elle est en conséquence prédestinée au malheur. Si le sort s'acharne sur elle, c'est pour mettre à l'épreuve ses qualités personnelles, c'est pourquoi à aucun moment elle n'éprouve de repentirs ou de remords³⁰.

L'héroïne éponyme du roman de Madame de Morency parle de ses amours et de ses amants avec beaucoup de légèreté. Séduite par le charme de son premier amant, M. Q....., elle se plaît à décrire sa beauté et son portrait est complété dans les notes en bas de page³¹. Susceptible de changer d'amant fréquemment, Illyrine invente un jeu qui accompagne cette pratique et traduit son humour. Dans le chapitre IV intitulé « Découverte de mon intrigue et fuite de la maison paternelle », elle explique :

Je me nomme maintenant Elise. Je crois ne vous avoir pas encore fait mention dans ces mémoires de cette originalité. Lorsque je fais un nouvel amant, je me régénère sous un nouveau nom ; de cette manière, je ne suis jamais infidèle, et je

²⁹ Ch. MONSELET, *Les oubliés et les dédaignés : figures littéraires de la fin du XVIII^e siècle*, t. 2, Paris, Poulet-Malassis 1859, p. 115.

³⁰ C. BRÉCOURT-VILLARS, « Préface » à *L'Érotisme Directoire, Suzanne G... de Morency, Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, Éditions Garnier, Évreux, coll. « Lectures érotiques de Jean-Jacques Pauvert » 1983, p. 13.

³¹ S.G. DE MORENCY (Quinquet, Suzanne), *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience*, Paris, An VII, p. 23–24.

me rapproche le plus possible de mon véritable caractère, qui est la constance. Hélas ! je l'eusse toujours été, si mon époux n'eût pas été le premier parjure. La vengeance est le plaisir des Dieux ! comment mon cœur n'y aurait-il pas trouvé des charmes ? mon premier amant devint aussi coupable que mon mari : je m'en consolai par un autre. Le premier pas fait, sait-on où l'on s'arrêtera ?³²

La stratégie de l'héroïne va encore plus loin : elle décide de choisir ses amants en fonction de leur position sociale. Elle cherche donc à s'ennoblir par ses choix en constatant : « je puis me les rappeler tous sans rougir »³³. La multiplication des noms qu'elle se propose de porter fait preuve de ses nombreuses conquêtes. Dans le chapitre X, en décrivant un « Épisode », l'héroïne avoue à sa confidente : « Vous savez que le marquis de St-Julien n'est plus à Paris ; que le M. R.... est aussi encore une fois en voyage ; par conséquent, que je ne suis plus Arsène ni Elise, seulement Hortense [...] »³⁴.

Valérie Van Crugten-André compare le parcours d'Illyrine à celui de Julie, l'héroïne d'un autre roman du libertinage, *Julie philosophe*, purement fictif, publié en 1791³⁵ dont certains éléments se répètent dans le roman de Madame de Morency. L'héroïne est passée à l'Histoire en multipliant les amants célèbres, voyageant dans les régions secouées par la tourmente révolutionnaire (notamment la Belgique), accumulant les aventures picaresques et, enfin, arrêtant sa course auprès d'une sorte d'ermite dont elle nous livre les seules initiales. Sa vie galante s'achève, paisible, en compagnie de ce dernier amant, sans larmes et sans drames, « contrairement à la mode des romans anglais et larmoyants »³⁶.

D'une part, le roman du libertinage rédigé à la première personne fait preuve d'une subversion et d'une émancipation, il s'agit notamment du roman dont l'héroïne évolue entre la province et le grand monde en bravant souvent les interdits et clichés sociaux. Ainsi pose-t-il de vraies questions, comme celle de l'éducation. D'autre part, les textes libertins témoignent de la propagande dont la tradition est longue. Au XVIII^e siècle, il s'agit en principe de la propagande anticléricale avec laquelle les textes libertins partagent l'appellation « philosophique ». Comme l'explique Ca-

³² Ibidem, p. 46–47.

³³ Ibidem, p. 47.

³⁴ Ibidem, p. 179.

³⁵ Le titre entier de ce roman-mémoires paru sous l'anonymat est le suivant : *Julie Philosophe ; ou, Le bon patriote, histoire à peu près véritable d'une citoyenne active qui a été tour-à-tour agent et victime dans les dernières révolutions de la Hollande du Brabant et de la France.*

³⁶ V. VAN CRUGTEN-ANDRÉ, *Le Roman du libertinage...*, p. 109.

triona Seth, « [ils] circulent alors sous le manteau, taisent souvent le nom de leur auteur, affichent de fausses adresses et des dates erronées »³⁷. Cependant, au tournant des Lumières, les romans du libertinage qui continuent d'être publiés sous l'anonymat, choisissent de fustiger les membres de la famille royale en se situant du côté de la propagande politique qui jouent sur les sentiments de la société.

³⁷ C. SETH, « Introduction », in : F. DE MONBRON, *Margot la ravaudeuse*, édition établie sous la direction de C. SETH avec la collaboration de C. BLUM, Paris, Éditions Garnier & Société éditrice du Monde 2010, p. 9.

CHAPITRE 5

Réflexions sur la Révolution : de la question sociale au roman noir

Il va sans dire que la littérature est tributaire des mutations politiques, économiques et sociales. Il est en revanche difficile de mesurer leur influence qui n'est pas toujours la même dans les écrits romanesques des auteurs d'une période donnée. Ces écrivains ne cachent pas leurs convictions politiques dans leurs analyses théoriques ou dans leurs écrits romanesques. Or les philosophes des Lumières, à commencer par Montesquieu, ont toujours traité des questions politiques. Au tournant du XVIII^e siècle, les romanciers tels Madame de Staël ou Benjamin Constant sont réputés pour leurs idées politiques.

Le roman qui fait écho de l'actualité et qui reflète les convictions politiques des auteurs s'attache davantage à la peinture des conséquences des événements, comme l'émigration, et dans le contexte de la narration à la première personne, au côté humain des remous politiques. Germaine de Staël accueille d'abord la Révolution française avec enthousiasme qui sera plus modéré suite à la Terreur.

Parmi les auteurs qui ont vécu la Révolution, il y en a beaucoup qui ont connu l'exil ou bien qui ont été obligés de gagner leur vie en publiant leurs ouvrages. Cependant certains d'entre eux choisissent de s'abstenir de commenter les événements en question. Il s'agit par exemple des romancières sentimentales, comme Madame de Souza ou Madame Cottin. Dans *Adèle de Sérange* dont l'action se situe avant la Révolution et qui a été publié sous la Terreur, Madame de Souza se permet juste une allusion dans l'« Avant-propos » : « Seule dans une terre étrangère »,

écrit-elle en évoquant ainsi sa situation d'une femme émigrée¹. *Claire d'Albe* qui date de 1799 apparaît sous l'anonymat, comme un gagne-pain, sans aucune référence à l'exil que Madame Cottin a également connu.

Dans certains romans dont l'action se situe pendant la Révolution, les auteurs choisissent également le silence, l'omission ou la réticence dans la description des suites tragiques que la Révolution a engendrées. Dans son étude sur le roman de la période de la Révolution, largement citée dans notre travail, Regina Bochenek-Franczakowa attire notre attention sur la réticence qui caractérise le discours sur la Révolution : l'absence ou la trop faible présence des événements d'actualité dans le roman font partie de « toute une stratégie, tant narrative que rhétorique, fondée sur une connivence postulée du lecteur »². Ce phénomène se manifeste sous la plume des romanciers dont les œuvres sont devenues emblématiques pour cette période particulière. Regina Bochenek-Franczakowa cite, par exemple, Fiévée, Regnault-Warin ou Sénac de Meilhan. La question de la réticence dans le récit des événements relève également des problèmes de l'écriture même du roman pendant ce temps de crise.

En ce qui concerne le roman de Fiévée, *La Dot de Suzette*, il présente une série de réflexions sur la Révolution et sur l'émigration sans que la peinture de ses événements ne soit ni explicite ni essentiellement douloureuse. Gérard Gengembre et Jean Goldzink remarquent à propos du roman de Fiévée : « Point de développement fortement idéologisé, mais une succession de touches et de sensations [...] un éclairage subtil, à sa manière tout aussi efficace que le chef-d'œuvre reconnu de la littérature de l'émigration [*L'Émigré* de Sénac de Meilhan – c'est nous qui précisons] »³.

La Révolution française et les événements qui ont lieu à Saint-Domingue, sans être décortiqués, bouleversent la hiérarchie sociale établie en ayant un impact sur le destin des personnages. Les questions sociales, tel un renversement de situation de certaines familles nobles, sont évoquées dans les paroles rapportées d'Adolphe, l'un des personnages du roman de Fiévée : « Voyez, ma-

¹ Madame de Souza (alias Madame de Flahaut) choisit d'abord d'aller en Angleterre, où elle emmène son fils et où elle publie *Adèle de Sénange*, tandis que son mari reste à Boulogne, il sera exécuté en 1794 à Arras. Madame de Flahaut passe alors en Suisse et puis à Hambourg. Au bout de six années d'exil, elle quitte l'Allemagne pour retrouver à Paris sa famille et ses amis ruinés (voir R. TROUSSON (éd.), *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont 1996, p. 556-557).

² R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution*, Louvain – Paris – Walpole, MA, Éditions Peeters 2011, p. 202.

³ G. GENGEMBRE et J. GOLDZINK, « *La Dot de Suzette*, ou le roman discret de l'émigration », in : *Destins romanesques de l'émigration*, sous la direction de C. JAQUIER, F. LOTTERIE, C. SETH, Paris, Éditions Desjonquères, p. 170.

dame, combien la noblesse perd chaque jour de sa considération (nous étions à la fin de 1789) »⁴ ou bien par sa mère, Madame de Senneterre qui se réserve pourtant le droit de ne parler pas trop de la Révolution : « Je restai donc abandonnée à moi-même, au milieu d'une révolution dont je ne parlerai que dans les rapports qu'elle aura avec moi »⁵.

Si Révéroni Saint-Cyr décrit les malheurs et les souffrances qui ont accablé Pauliska dans la tourmente révolutionnaire, Fiévée signale les désastres de Madame de Senneterre : dépouillée de sa fortune et de sa splendeur, emprisonnée, obligée de travailler en tant que domestique. Les scènes de mœurs présentées par Fiévée constituent des illustrations stéréotypées de quelques idées générales sur les sociétés du Directoire, notamment celles qui renvoient à la subversion de l'ordre et de la hiérarchie sociales, et au pouvoir de l'argent. Sans recourir au pathétique de la perte, Madame de Senneterre décrit la situation que la nouvelle société lui réserve :

Je savais tout ce qu'une femme peut savoir, excepté vivre du travail de ses mains ; d'ailleurs le chagrin avait miné ma santé, au point de me ravir la possibilité d'une occupation continue.

Il ne me restait qu'une ressource : c'était de servir. La première fois que j'y pensai, des larmes de sang coulèrent de mes yeux. [...]

À force d'y réfléchir, je me rendis peu à peu cette idée plus familière ; je m'y accoutumai enfin [...]⁶.

Par un concours de circonstances fort extraordinaire, Madame de Senneterre vient travailler chez Suzette – devenue Madame Depréval – son ancienne protégée et quasi fille adoptée qui la reconnaît et la sauve de la misère. C'est donc Suzette qui devient à partir de ce moment-là la bienfaitrice de Madame de Senneterre. Cependant le roman de Fiévée ne repose pas sur la critique de mœurs, ce qui importe, c'est « la sublimité morale de Suzette – figure idéale de la gratitude exaltée par l'amour, de la rigoureuse délicatesse de son cœur – et son effet sur la narratrice »⁷. Quelque tragique que s'annonce la fin – le nécessité de Madame de Senneterre d'aller en exil en Angleterre, elle est finalement heureuse : devenue veuve, Suzette y retrouve Adolphe qu'elle épouse et Madame de Senneterre jouit du bonheur de ses deux enfants. Ain-

⁴ J. FIÉVÉE, *La Dot de Suzette*, Paris, Éditions Desjonquères 1990, p. 68.

⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁷ G. GENGEMBRE et J. GOLDZINK, « *La Dot de Suzette* »..., p. 173.

si l'émigration devient sublime chez Fiévée : il faut émigrer pour retrouver le bonheur. Gengembre et Goldzink expliquent que :

En réalité, la fiction opère plus subtilement pour livrer son message idéologique. Elle trace les contours d'une société fondée sur la communion des cœurs et des intérêts. La rentabilité romanesque de l'intrigue trouve ici sa portée profonde. La force de l'amour se combine harmonieusement avec la mise à l'écart des préjugés, la saine appréciation de l'argent et les vertus tant conjugales que familiales. [...]

Le couple trouve sa légitimité sur tous les plans en même temps que sa sécurité. Un nouvel ordre plus bourgeois qu'aristocratique s'exhibe dans son émouvante simplicité et son tranquille ordonnancement. En d'autres termes, c'est bien un idéal révolutionnaire que sanctionne ironiquement le dénouement de la fiction, celui de la famille. Il se réalise par l'union d'une fille du peuple et d'un homme bien né. [...]

Et l'ironie suprême tient en ce que cette famille jouit d'une dot que le premier mari de Suzette a bien gérée avant de fort opportunément disparaître, lui qui a su profiter de la Révolution⁸.

Dans le roman de Fiévée, la fiction est donc étroitement liée à l'actualité et elle remplit une fonction romanesque précise, ce que les paroles de l'héroïne éponyme expriment explicitement : « l'histoire de ma vie n'est, pour ainsi dire, que le tableau des mœurs du siècle ; j'ai bien peur qu'elle soit sans intérêt pour vous »⁹.

Les auteurs du roman de l'émigration insistent sur le renversement de situation des nobles qui, d'un jour à l'autre, deviennent un jouet de la machine révolutionnaire dont personne n'a pu prévoir les suites. L'héroïne éponyme du roman de Révéroni Saint-Cyr se présente comme victime de ces événements affreux et des épreuves terribles auxquelles elle a été soumise. Dans son périple à travers l'Europe agitée, l'émigrée connaît une multitude d'aventures qu'elle n'aurait jamais imaginées, elle supporte des souffrances, humiliations et persécutions. Cependant le roman de Révéroni Saint-Cyr annonce deux thèmes déjà dans sa préface : le roman de l'émigration et le roman noir. Selon Béatrice Didier, la persécution de l'héroïne, donc la méchanceté des hommes, y fait en quelque sorte écho dans le registre métaphysique : la fatalité. Cette notion de la fatalité, si importante dans la littérature et la

⁸ Ibidem, p. 175.

⁹ J. FIEVÉE, *La Dot de Suzette...*, p. 92.

philosophie romantiques, a pris un essor nouveau dans cette période dite « pré-romantique » où fleurit le roman noir¹⁰.

Le roman noir naît en Angleterre au XVIII^e et son influence sur la littérature française a déjà été l'objet de nombreuses recherches¹¹. Les critiques sont d'accord sur les traits caractéristiques du roman noir qui « met en scène des innocents en proie à des brigands, des monstres, des criminels. Il baigne souvent dans une atmosphère surnaturelle de fantômes ou de démons qui habitent des lieux horribles, châteaux hantés, cimetières, forêts et landes désolés »¹². Maurice Lévy insiste sur l'usage de l'architecture médiévale, la présence – réelle à des degrés divers – de l'Au-Delà et une atmosphère particulière¹³.

Pauliska ou la Perversité moderne de Révéroni Saint-Cyr répond à la plupart des critères précisés ci-dessus. Il s'agit en effet d'une jeune femme innocente qui, au cours de son périple à travers l'Europe entravée par les révolutions, tombe dans les mains des maniaques méchants. Sa pérégrination se déroule dans des décors habituels de ce type de romans : des montagnes et forêts, comme la Forêt-Noire où se dresse évidemment un château, des grottes et des prisons, même des couvents¹⁴.

Cependant l'héroïne éponyme de l'œuvre de Révéroni Saint-Cyr n'est pas la seule à subir un sort pareil : Rosalie, le personnage principal du roman anonyme *L'Innocence, échappée de plus d'un naufrage*, fait également dans ses « mémoires » le bilan de sa vie, en insistant sur les malheurs dont elle a été victime. Enlevée par un homme d'église lâche et corrompu, maltraitée par des brigands lors du voyage avec ses parents à Bordeaux, elle est mise dans une ferme du marquis de F... où elle est exposée à une médecine expérimentale. Enlèvements, fuites et retrouvailles secondent le rythme de l'action. Néanmoins, c'est la seconde partie du roman qui s'ouvre par un spectacle propre au roman noir : un

¹⁰ B. DIDIER, « Perversité et modernité, Est-il Sade ? Est-il Laclos ? », in : J.A. DE RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska ou la perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise*, texte établi et présenté par B. DIDIER, Paris, R. Deforges 1976, p. 14.

¹¹ Parmi les ouvrages de référence, il y a un livre incontournable d'Alice M. KILLEN, *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur 1967.

¹² J. GARDES-TAMINE, M.-C. HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin 1993, p. 185.

¹³ M. LÉVY, *Le roman « gothique » anglais, 1764–1824*, Toulouse, Association de Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse 1968, p. 388.

¹⁴ Voir M. DELON, « Préface », in : J.A. DE RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska ou la Perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise*, Paris, Éditions Desjonquères 1991, p. 11.

vieux château fortifié, flanqué de tourelles et entouré de fossés pleins d'eau. Dans ce roman assez sombre, l'intrigue sentimentale l'emporte sur son caractère noir et la fin de l'histoire présentée correspond à l'éclatement de la Révolution. Or, le roman noir se réfère à la Révolution, et en particulier à la Terreur, par certains motifs, situations et personnages.

Les procédés du roman noir sont également adoptés dans le récit de l'histoire de la famille royale qui constitue la trame des romans de Regault-Warin, *Le Cimetière de la Madeleine* et *Les prisonniers du Temple* – considéré comme la suite du roman précédent. Cependant Regina Bochenek-Franczakowa remarque que « le registre du roman noir se manifeste aussi au niveau des schèmes narratifs dont le principal est celui de la persécution face à laquelle la victime est impuissante »¹⁵. En effet, dans les trois romans cités ci-dessus, il est facile d'observer la structure propre au roman de persécution avec une division manichéenne du monde en « bons » et « méchants »¹⁶.

¹⁵ R. BOCHENEK-FRANCZAKOWA, *Raconter la Révolution*, Louvain – Paris – Walpole, MA, Éditions Peeters 2011, p. 191–192.

¹⁶ Cf. *ibidem*, p. 195.

CHAPITRE 6

***Aline et Valcour* de Sade ou le roman qui échappe à toute tentative de classification**

Le roman de Sade *Aline et Valcour ou le Roman philosophique écrit à la Bastille un an avant la Révolution* a été publié en 1795 mais sa rédaction commence, comme l'annonce le sous-titre de l'ouvrage, bien avant la Révolution (dès 1786). C'est la période qui se caractérise par une grande instabilité des formes et des genres, et qui, nous l'avons bien dit, aboutit fréquemment à la composition d'œuvres hybrides¹ dont le roman de Sade constitue une illustration parfaite.

Submergé du climat littéraire et philosophique des Lumières, l'auteur d'*Aline et Valcour*, un auteur prolifique, s'est exercé dans des genres divers ; le roman en question présente, nous semble-t-il, l'apogée de son talent d'écrivain, d'autant plus qu'il demeure une œuvre « littéralement inclassable »², et son auteur « radicalement nouveau »³. Dans le contexte de notre étude, le roman de Sade présente un exemple singulier d'hybridité des genres consistant à enchâsser des histoires rédigées à la première personne à l'intérieur d'un récit-cadre épistolaire : il s'agit en effet d'un ro-

¹ Voir D. MASSEAU, *Le Roman à la veille de la Révolution. Formes narratives et pratiques de lecture*, thèse présentée pour l'obtention du doctorat d'État, Université François Rabelais, Tour, février 1992.

² J.M. GOULEMOT, « Introduction », in : D.A.F. de [Marquis de] SADE, *Aline et Valcour ou le Roman philosophique écrit à la Bastille un an avant la Révolution*, édition établie, présentée et annotée par J.M. GOULEMOT, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de Poche » 1994, p. 6.

³ *Ibidem*, p. 8.

man moitié épistolaire et moitié mémoires qui emprunte au genre du roman à tiroirs.

Anne Brousteau considère que les phénomènes d'hybridation et de distorsion qui caractérisent la forme épistolaire mise en œuvre par le Marquis ne relèvent pas d'une maladresse du romancier dont la critique l'accuse ; elle préfère la définir comme une « perversion du genre »⁴. Or, la prédilection de l'auteur à mélanger les genres est bien antérieure et il en a donné la preuve dans son ouvrage *Les Cent Vingt journées de Sodome*. Selon Jean M. Goulemot, on peut y observer un mélange d'encyclopédisme totalisant et des formes du récit inspirés directement par les *Mille et Une Nuits* ou *Les Mille et Un Jours*⁵.

L'intrigue principale du roman renvoie au cercle de Vertfeuille, composé notamment de l'héroïne éponyme, séparée de son amant Valcour, ainsi que de Madame de Blamont et son mari libertin qui sont les parents d'Aline, de Déterville qui est l'ami de Valcour et qui lui rapporte dans ses lettres les occupations de la société que celui-ci ne peut pas fréquenter à cause du refus du Président de Blamont. La lettre y constitue un cadre narratif dans lequel l'épisode de Sainville et de Léonore (deux autres amants séparés) présente un long récit rapporté qui, sans être directement lié à l'intrigue principale (malgré la présence de Léonore dans l'histoire d'Aline et de Madame de Blamont), fonctionne par parallèle à l'histoire d'Aline et Valcour.

À commencer par le titre du roman où les deux noms, Aline et Valcour, annoncent un roman d'amour et dont le sous-titre réclame le caractère philosophique de l'ouvrage (« le roman philosophique »⁶), le discours préfacier se compose d'abord d'un « Avis

⁴ A. BROUSTEAU, « La perversion de la forme épistolaire », in : *Sade en toutes lettres autour d'Aline et Valcour*, textes réunis par M. DELON et C. SETH, Paris, Éditions Desjonquères 2004, p. 33.

⁵ J.M. GOULEMOT, « Introduction »..., p. 6.

⁶ L'emploi de l'article défini traduit l'intention de l'auteur de créer une œuvre capitale pour le genre du roman philosophique, tandis que par l'emploi du terme générique et des références spatio-temporelles, « Roman [...] écrit à la Bastille un an avant la Révolution », l'œuvre marque une étape importante dans l'évolution des conventions romanesques de l'époque au niveau du discours péritextuel. Sade assume ainsi son travail d'auteur dès le titre de son ouvrage.

Michel Delon explique également à propos du titre que : « *Le Roman philosophique*, revendique un pouvoir de synthèse, au-delà de tel ou tel système particulier. À la fin du siècle des Lumières, Sade reprend tous les thèmes philosophiques de l'époque pour les faire jouer les uns par rapport aux autres. La forme épistolaire et la construction propre d'*Aline et Valcour* relativisent toutes les opinions émises qui appellent les opinions contraires, dans un va-et-vient ironique des uns aux autres [...] *Écrit à la Bastille*..., il se veut prophétique. La Bastille est prise et détruite lorsque le roman est imprimé : elle n'en apparaît que mieux comme le symbole d'une féodalité condamnée. L'indication fournie par la page de titre per-

de l'éditeur » et ensuite, comme dans le roman de Laclos, il se clôt par la « Note de l'Éditeur ». L'ensemble des péri-textes met en relief l'originalité de l'ouvrage où la frontière entre l'auteur et l'éditeur s'efface. Sade a reconnu son roman en assumant ainsi le statut d'auteur et en en prenant la responsabilité.

L'« Avis de l'éditeur » avertit le lecteur qu'il s'agit d'« un des plus piquants ouvrages qui aient paru depuis longtemps »⁷ ; c'est une peinture pleine de contrastes où sont présentés différents caractères dont le lecteur appréciera la vertu et dont il condamnera le vice. Les aventures des héros font croître l'intérêt des lecteurs, mais l'éditeur se contredit en parlant des « notes d'un voyageur exact, instruit » qui ne sont pas un roman, car elles décrivent, d'une part, l'existence réelle du royaume de Butua où le mal est omniprésent et, d'autre part, « des fictions plus agréables » à Tamoé où la république idéale n'est qu'une chimère. Il s'agit d'une réactivation originale de l'utopie narrative, opposant au modèle habituel de l'aimable utopie insulaire représentée par Tamoé le contre-modèle d'une utopie africaine sanguinaire représentée par Butua⁸. Une vision pessimiste et malheureuse du monde se dégage de cette démonstration, car le mal est dans la nature, tandis que la justice et le bien ne se trouvent que dans le pays des chimères.

En rompant avec la « fiction du non-fictif », l'éditeur constate que ces lettres dépassent à la fois les capacités d'une anecdote réelle, des mémoires ou d'un roman. C'est une œuvre à part qui se distingue par « un style pur, toujours fleuri, partout original » ainsi que par « la réunion dans le même ouvrage de trois genres : comique, sentimental et érotique »⁹, ce qui assure d'un côté, le succès de sa publication, et de l'autre, ce qui traduit le caractère hybride de l'ouvrage. Or la portée de ce dernier est en effet philosophique, car, comme le précise son éditeur, il cherche à éclairer les gens.

met à l'auteur de se poser en victime de l'ancien régime et de s'inscrire dans la lignée des philosophes persécutés. Sade a toujours cherché à effacer son statut de prisonnier par lettre de cachet pour affaire de mœurs et à se présenter comme un prisonnier politique, payant lourdement l'audace de ses idées » (M. DELON, « *Aline et Valcour* ou l'ambition philosophique », in : *Les Cahiers des Paralittératures 4* « Sade, *Retif de la Bretonne* et les formes du roman pendant la Révolution française », *Actes du 3^e colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine*, textes réunis par J.-M. GRAITSON, Liège, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, Éditions du C.L.P.C.F. 1992, p. 54).

⁷ D.A.F. de [Marquis de] SADE, *Aline et Valcour...*, p. 43.

⁸ L'inspiration philosophique et le voyage qui se fait utopie vont également se révéler dans *Oberman* de Senancour où le héros s'éloigne du christianisme pour vivre au rythme de la nature et partage les théories de Swendenborg. Le voyage conduit Oberman à Imenström où un domaine idéal est retracé sur le modèle de Clarens.

⁹ D.A.F. de [Marquis de] SADE, *Aline et Valcour...*, p. 44.

L'auteur d'*Aline et Valcour* cherche donc à écrire une œuvre originale, voire une œuvre sans précédent et paradoxalement les circonstances dans lesquelles il travaille (son isolement du prisonnier favorise la communication par lettres) finissent par lui faciliter la tâche. L'écriture de subversion lui permet en fait de fuir son incarcération ou du moins la rendre supportable ainsi que de dépasser des contraintes littéraires sans pour autant oublier les romans modèles de l'époque, c'est-à-dire *La Nouvelle Héloïse* et les *Liaisons dangereuses*¹⁰. Il choisit donc pour son roman polyphonique la forme épistolaire car elle est bien celle que l'on peut exploiter jusque dans ses ultimes ressources. Selon Jean M. Goulemot :

[...] la forme épistolaire n'obéit pas à un motif dominant. On finit par lui faire tout dire et par la soumettre aux traitements les plus inattendus, à tel point qu'elle devient peu à peu une simple référence que l'on trahit en même temps qu'on l'utilise.

Si l'épistolaire apparaît à tous comme capable de s'adapter à tous les tons : élégiaque, pathétique, lyrique, épique même ; à tous les sujets : roman d'aventure, d'amour, de voyage ; de permettre leur cohabitation naturelle, c'est bien évidemment en perdant sa spécificité même, en payant le prix de l'usure, en finissant par ne plus être pour avoir voulu être tout¹¹.

L'hybridité de forme et le caractère philosophique du roman de Sade vont de pair. En effet, les aventures de Léonore et Sain-

¹⁰ Si l'auteur considère, en effet, l'œuvre de Rousseau comme un roman modèle, il fait semblant de ne pas connaître celle de Laclos (voir D.A.F. de [Marquis de] SADE, *Idée sur les romans*, édition et notes de J. GLASTIER, Bordeaux, Ducros 1970). En choisissant la forme épistolaire qui, au siècle des Lumières, a joui d'un succès incontestable et dont les deux auteurs précités inspirent le marquis, Sade cherche l'honorabilité et la respectabilité. Parmi d'autres sources d'inspiration, il faut citer l'abbé Prévost dont Sade admirait la richesse d'imagination romanesque qui lui a permis de développer les avantages du roman d'aventures. Les œuvres de Rousseau et de Prévost deviennent donc déterminantes dans le contexte de ressources formels et thématiques qui, dans le roman de Sade contribuent à son caractère hybride.

¹¹ J.M. GOULEMOT, « Introduction »..., p. 14. Anne Brousteau analyse le commerce épistolaire au sein de la communauté de Vertfeuille constituée par Aline et Valcour, Madame de Blamont et Déterville. Les lettres qu'ils échangent sont le signe de la transparence des âmes, comme dans le roman de Rousseau. Elles sont parfois rédigées à deux mains et leurs destinataires et destinataires semblent interchangeable (voir A. BROUSTEAU, « La perversion de la forme épistolaire »..., p. 33-37). Sur le caractère épistolaire du roman de Sade, voir également W.K. PIETRZAK « Epistolarnosc *Aline et Valcour* » (in : *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria nr 30 Romanica*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1991). D'après cet auteur, le roman de Sade est surtout « un roman d'aventures » dans lequel prédomine le narratif et que l'on peut définir comme « un roman d'apparence épistolaire ».

ville sont rapportées dans la correspondance des personnages sous la forme des deux récits rétrospectifs qui est celle de romans-mémoires, ce qui bouleverse le pacte épistolaire. Michel Delon et Ca-triona Seth remarquent que :

Dans ce roman par lettres, Sade met en évidence la fausseté du pacte épistolaire. Deux des soixante-douze lettres sont d'une longueur démesurée et grignotent la forme de l'intérieur, comme le monde extérieur raconté par Sainville et Léonore fait s'effriter le confort de Vertfeuille. Le lien entre lettre et destinataire est distendu¹².

Cependant, le voyage de ces deux héros permet à l'auteur de présenter différents systèmes politiques et les valeurs aussi diverses que la tolérance et le despotisme ainsi que de critiquer le régime instauré depuis longtemps en France. Les personnages qu'ils rencontrent, comme par exemple celui de Zamé sur l'île de Tamoé, expriment leurs idées révolutionnaires. En constatant que « tous les hommes sortent égaux des mains de la nature »¹³, Zamé reprend, d'une part, le thème rousseauiste de l'égalité de l'état de nature et, d'autre part, il laïcise l'idée chrétienne d'une égalité entre tous les hommes face à la mort¹⁴. Remarquons que l'exposé des idées philosophiques que la Révolution a agrées est souvent accompagné du commentaire de l'éditeur dans les notes infrapaginales : « N'oublions jamais que cet ouvrage est fait un an avant la Révolution »¹⁵, ce qui démontre l'universalité de ces thèses. De cette manière, le roman de Sade renoue le dialogue avec d'autres voix de l'époque, comme par exemple celle de Montesquieu, qui ont traité des gouvernements et ont proclamé des idées philosophiques. Le personnage de Sainville devient ainsi le porte-parole de l'auteur qui reste incarcéré à la Bastille avant la Révolution même.

Ô France ! tu t'éclaireras un jour, je l'espère : l'énergie de tes citoyens brisera bientôt le sceptre du despotisme et de la tyrannie, en foulant à tes pieds les scélérats qui servent l'un et l'autre ; tu sentiras qu'un peuple libre par la nature et le génie, ne doit être gouverné que par lui-même¹⁶.

¹² M. DELON, C. SETH, « Un mot avant la lettre », in : *Sade en toutes lettres, autour d'Aline et Valcour*, textes réunis par M. DELON et C. SETH, Paris, Éditions Desjonquères 2004, p. 10.

¹³ D.A.F. de [Marquis de] SADE, *Aline et Valcour...*, p. 293.

¹⁴ Le thème d'égalité est également présent dans le fameux ouvrage de More l'*Utopie*.

¹⁵ D.A.F. de [Marquis de] SADE, *Aline et Valcour...*, p. 293.

¹⁶ *Ibidem*, p. 204.

La citation ci-dessus renvoie à la note de l'éditeur qui explique que « de tels principes, manifestés dès longtemps par notre auteur, le faisaient gémir à la Bastille, où la Révolution le trouva »¹⁷, même si ce passage n'a pas été écrit à la Bastille dans les années précédant la Révolution.

Les aléas du voyage en mer permettent également à Sainville de formuler des lieux communs concernant la religion et qui sont propres à la pensée libertine. En décrivant les changements de l'atmosphère qui surprennent les matelots, il explique leur attitude spirituelle qui diffère en fonction des circonstances :

C'est ici qu'un philosophe eût pu se plaire à étudier l'homme [...] Une heure avant, nos matelots s'enivraient en jurant... maintenant, les mains élevées vers le ciel, ils ne songeaient plus qu'à se recommander à lui. Il est donc vrai que la crainte est le premier ressort de toutes les religions, et qu'elle est, comme dit Lucrèce, la mère des cultes. L'homme doué d'une meilleure constitution, moins de désordres dans la nature, et l'on n'eût jamais parlé des dieux sur la terre¹⁸.

La compilation de la forme épistolaire avec les genres du récit de voyages, du roman d'aventures, du roman d'apprentissage, du récit utopique et du roman libertin au sein du roman de Sade permet à ce dernier de donner des leçons de philosophie. Le voyage des personnages en est également le prétexte, car la confrontation de ces derniers avec les mœurs des pays parcourus contribue à la leçon donnée jadis par Voltaire qui est celle de la relativité des choses, celle qui concerne la fatalité et le déterminisme, la nature humaine, les croyances et les institutions religieuses et politiques.

La religion chrétienne est particulièrement visée. En dénonçant les modes de pensée et les comportements de l'Occident chrétien, Sade présente des moines assassins, des inquisiteurs pervers ou des prêtres libidineux. Selon Jean M. Goulemot :

[...] il s'agit de montrer que non seulement la religion est un tissu de faussetés, de croyances non fondées, d'absurdités, de règles contraignantes pour la liberté de l'homme et sa nature, mais que les représentants de l'institution religieuse utilisent leur pouvoir pour assouvir leurs passions les plus viles. Il n'y a de vrais croyants que les victimes de ces pervers¹⁹.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, p. 212.

¹⁹ J.M. GOULEMOT, « Introduction »..., p. 28.

L'image de l'Islam est également négative et elle est empruntée, entre autres, au roman de Montesquieu *Lettres persanes* (1721), dans lequel le harem représente tout l'Islam²⁰. Dans le roman de Sade, c'est le récit de Léonore inclus dans la fameuse lettre-mémoires (XXXVII) qui en fournit l'exemple. Il s'agit du royaume de Sennar situé en Afrique et dont la capitale qui porte le même nom ne préserve que le désordre et le mauvais goût :

Tout est désagréable dans ce climat brûlant ; [...] les peuples de la religion mahométanne sont fourbes, méchants, superstitieux, débauchés, et l'on n'est pas plutôt dans ce triste séjour que l'on désire aussitôt de le quitter.

Le roi auquel nous fûmes présentés est un homme d'environ cinquante ans, d'un libertinage effréné et d'une cruauté inouïe ; on ne peut l'aborder que pieds nus ; ses traits ne s'aperçoivent jamais ; perpétuellement couvert d'un voile de gaze, on dirait que cet imbécile craint d'éblouir ses peuples²¹.

L'ironie et le sarcasme constituent ainsi des moyens aptes à exposer les idées philosophiques dans le roman de Sade. L'ironie devient l'expression de la liberté de l'auteur et elle est en elle-même sa propre fin, c'est-à-dire elle n'a pas d'intention morale. La tonalité philosophique du roman de Sade réside donc dans son caractère métaphysique²².

L'expérience malheureuse de la plupart des personnages, à commencer par celle de Sainville et Léonore, mais aussi celle d'Aline, de Valcour, de Sophie ou de Madame de Blamont, prouve avant tout l'enseignement sur la nature humaine et sur un irrésistible penchant de l'homme à assouvir ses désirs. La philosophie de Sade est bien celle du désir relevant de la nature qui l'emporte finalement sur des lois. Ainsi devient-elle la source des chagrins d'amour et d'autres bassesses, comme la violence ou le meurtre. La vision du monde est pessimiste, car des êtres faibles, c'est-à-dire ceux qui s'efforcent de garder la vertu, deviennent la proie des méchants sans scrupule. Rester vertueux, sensible et poli, c'est s'exposer au danger. Jean M. Goulemot étudie la question du pessimisme dans le roman de Sade. Le romancier présente en

²⁰ Cette image s'appuie également sur les relations des voyageurs du XVII^e siècle, comme Tavernier et Chardin (voir D.A.F. de [Marquis de] SADE, *Aline et Valcour...*, p. 841).

²¹ Ibidem, p. 440.

²² Kierkegaard ne donne pas à l'ironie un caractère moral mais métaphysique et contemplatif (C. LAROUCHE-TANGAY et L. PONTON, « Hegel et Kierkegaard : l'ironie comme thème philosophique », *Laval théologique et philosophique* 1983, vol. 39, n° 3, p. 270, URI : <http://id.erudit.org/iderudit/400047ar> [date de consultation : le 28.07.2016]).

effet le monde tel qu'il est : « divers, cruel, habité d'hommes violents et d'être faibles, soumis aux luttes qui les opposent ». Si on considère Sade comme un pessimiste, « il faudrait lui reconnaître la croyance en la possibilité d'un monde qui pourrait être autre. La leçon de Tamoé ne nous y invite-t-elle pas, même si l'écriture utopique est en soi une incitation à la prudence puisqu'elle affirme d'entrée son caractère illusoire et irréel ? »²³ La philosophie de Sade concernant sa vision du monde est donc complexe, voire contradictoire et la leçon de son roman ne peut pas être réduite à un pessimisme omniprésent, tout comme la forme qui est loin de présenter les caractéristiques d'un genre unique.

La forme du roman de Sade est en effet hybride. D'une part, les lettres répondent aux lois du mimétisme formel grâce à la présence des éléments « péritextuels » de la correspondance, comme les lieux et les dates placés en-tête de chaque lettre, les formules d'appel ou de politesse, ou enfin les post-scriptums ajoutés à la fin de quelques-unes qui pourtant laissent parfois planer un doute sur l'identité du scripteur. D'autre part, le rapport entre roman épistolaire et roman-mémoires devient tracassant, les scènes de théâtre troublent la correspondance, comme dans la lettre XVIII de Deterville à Valcour, une « Nouvelle espagnole » s'introduit dans l'histoire de Léonore, elle-même réécrite dans la plus longue de toutes les lettres du recueil.

La « Nouvelle espagnole » racontée par Léonore porte le titre : « Le crime du sentiment ou les délires de l'amour » et la note infrapaginale de l'éditeur ou de l'auteur, « car Sade, bien entendu, joue avec maestria sur les deux tableaux »²⁴, renseigne le lecteur sur son originalité et sa fabulation : « Cette nouvelle, purement d'invention, n'est ni traduite, ni empruntée de nulle part ; on est presque obligé d'avertir de ces choses, dans un siècle de pillage littéraire tel que celui-ci »²⁵.

La nouvelle s'acquiert une portée philosophique en démontrant à travers l'histoire de Léontine et de don Juan que si la nature est plus forte que les conventions sociales, ces dernières ne cherchent qu'à la déformer. L'histoire tragique de ces deux jeunes gens invite les interlocuteurs de Léonore à « philosopher ». Ainsi le comte de Beulé constate-t-il que « la première origine du mal est dans la disproportion des mariages et dans l'impossibilité du divorce »²⁶.

²³ Ibidem, p. 29.

²⁴ M. DELON, C. SETH, « Un mot avant la lettre »..., p. 10.

²⁵ D.A.F. de [Marquis de] SADE, *Aline et Valcour*..., p. 555.

²⁶ Ibidem, p. 569.

La tendance à « philosopher » propre aux personnages du roman se manifeste dans les commentaires qu'ils font sur les faits et comportements saturés du libertinage. L'idéologie libertine s'introduit donc dans les propos des héros indignés par les actes des libertins. La moralité exaltée et la croyance en l'aboutissement heureux de situations périlleuses sont une réaction naïve aux convictions et intentions des libertins. La thématique libertine est finalement illustrée par des scènes perverses de copulation des Jagas ou des gens de Butua.

Parmi les thèmes libertins du roman philosophique de Sade il y a celui de l'inceste. Il se manifeste sur plusieurs niveaux du texte, par exemple, dans les relations du libertin président de Blamont avec son compagnon de débauches Dolbourg qui tiennent à échanger leurs filles, enfants de deux sœurs courtisanes ou bien dans la « Nouvelle espagnole ». Il apparaît également dans le récit illustrant des thèses audacieuses de Zamé concernant l'administration de Tamoé :

En établissant le divorce, je détruisais presque tous les vices de l'intempérance ; il n'en resterait plus aucun de cette espèce, si j'eusse voulu tolérer l'inceste comme chez les Brames, et la pédérastie comme au Japon ; mais je crus y voir de l'inconvénient : non que ces actions en aient réellement par elles-mêmes, non que les alliances au sein des familles n'aient une infinité de bons résultats, et que la pédérastie ait d'autre danger que de diminuer la population, tort d'une bien légère importance, quand il est manifestement démontré que le véritable bonheur d'un État consiste moins dans une trop grande population, que dans sa parfaite relation entre son peuple et ses moyens. Si je crus donc ces vices nuisibles, ce ne fut que relativement à mon plan d'administration, parce que le premier détruisait l'égalité, que je voulais établir, en agrandissant et isolant trop les familles ; et que le second, formant une classe d'hommes séparée, qui se suffisait à elle-même dérangeait nécessairement l'équilibre qu'il m'était essentiel d'établir²⁷.

Aline et Valcour sont soumis à la morale conventionnelle : vertueux et sentimentaux, ils se dispersent dans le présent continu de la forme épistolaire, tandis que Léonore et Sainville après avoir traversé les décors les plus exotiques font le bilan de leur passé et sont censés dominer le temps. Michel Delon explique que :

La discontinuité épistolaire traduit l'attentisme des premiers dont le lecteur devine qu'ils sont destinés à être brisés par

²⁷ Ibidem, p. 295.

leurs adversaires libertins ; la forme du récit-mémoires exprime l'affirmation de soi des seconds ; la rupture formelle, ressentie parfois comme une faute du romancier, illustre le décalage entre deux visions du monde, d'autant plus sûrement qu'une rupture similaire se trouve dans le texte publié parallèlement à *Aline et Valcour* en 1795, *La Philosophie dans le boudoir*²⁸.

Le caractère hybride du roman de Sade semble redoublé et, une fois encore, la forme correspond à la signification. Si l'hétérogénéité énonciative relève d'un croisement du roman épistolaire et du roman-mémoires, l'hétérogénéité thématique ou générique consiste à substituer les histoires de Sainville et Léonore, qui appartiennent au genre du récit de voyage au roman sensible qui correspond au cercle de Vertefeuille. Dans son roman, Sade présente donc deux types de roman qui diffèrent à la fois sur le plan des techniques narratives et de l'univers représenté. L'analyse psychologique et l'étude des mœurs relèvent de l'intrigue centrale, c'est-à-dire du récit des amours contrariés d'Aline et Valcour qui sont exprimés à travers « la partie » épistolaire du roman. En revanche, un long épisode de l'histoire de Sainville et de Léonore réparti sur deux lettres emprunte au roman d'aventures plein de décors et situations divers. Ce dernier propose donc un panorama complet des différents systèmes religieux, politiques, philosophiques et érotiques rencontrés au cours des périples. C'est bien l'« Histoire de Sainville et de Léonore » qui permet à l'auteur de déployer toute la richesse du contenu philosophique annoncé dans le sous-titre²⁹.

Enfin, le caractère philosophique du roman de Sade relève de la juxtaposition du terrifiant empire de Butua, soumis à un despotisme sans limites et dont les mœurs se caractérisent par un cannibalisme extrême et le supplice des femmes, avec un royaume parfait de Tamoé, situé sur une île éloignée et presque inabordable où, au contraire, les mœurs sont douces et s'appuient sur le droit de l'égalité ainsi que sur la liberté des femmes. Ces deux utopies sont représentées par deux autres personnages du roman, Sarmiento et Zamé qui jouent, de leur côté, le rôle des narrateurs. Les royaumes de Butua et de Tamoé constituent respectivement une illustration d'une utopie négative ou d'une anti-utopie et d'une utopie positive. Le procédé d'antithèse mis en œuvre par l'auteur

²⁸ M. DELON, « *Aline et Valcour* ou l'ambition philosophique »..., p. 56.

²⁹ Voir A. BROUSTEAU, « La perversion de la forme épistolaire »..., p. 37. Voir aussi G. ANSART, *Réflexion utopique et pratique romanesque au siècle des Lumières : Prévost, Rousseau, Sade*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Situations 53 » 1999, p. 135-158.

dans la formulation de son message philosophique renforce le caractère hybride du roman. Or, en disant que Tamoé est une terre inconnue et presque inabordable, le narrateur indique qu'il s'agit d'un non-lieu (*atopos*), d'un pays de l'imaginaire qui n'a pas été découvert par le capitain James Cook, auquel Sainville se réfère souvent. L'utopie relève donc de l'absence de lieu, ce qui contribue à l'hybridité spatiale dans le roman.

En guise de conclusion

L'étude du roman à la première personne, nourrie de nombreux exemples, ouvre des perspectives nouvelles sur le genre romanesque au tournant des Lumières. Cette période particulièrement dense et instable qui commence à susciter l'intérêt des chercheurs¹ permet de montrer la variété, la richesse et le dynamisme d'un genre littéraire placé sous le signe de mouvements d'une grande diversité, mouvements qui ont mené à son hybridité. Il s'agit en effet d'un genre dont la production ne cesse de croître de manière considérable et qui répond aux curiosités, aux attentes et aux passions des lecteurs devenus très nombreux à l'époque.

Or l'une des difficultés que nous avons rencontrée dans notre approche d'historien de la littérature a été la question du choix du corpus, vu que le recensement de la production romanesque entre 1789 et 1820 s'avère quasi impossible, faute d'une bibliographie complète et systématique après 1800². C'est pourquoi, plongé dans un puits sans fond que représente la production romanesque de l'époque, nous avons dû procéder à un choix forcément arbitraire des romans rédigés à la première personne. Nous y avons ensuite observé l'interférence des formes discursives dominantes qui entrent en jeu pour en dégager trois qui correspondent respectivement aux genres du roman épistolaire, du roman-mémoires et du roman-journal intime. Leur évolution et leur épanouissement au XVIII^e siècle autorise à les considérer comme des genres très en vogue à l'époque (en particulier les deux premiers) et d'établir

¹ Nous songeons au plus récent volume publié sous la direction de F. Bercegol, S. Genand et F. Lotterie qui date de la fin de 2016 et que nous citons ci-haut.

² *La Bibliographie du genre romanesque français* par Martin, Mylne et Frautschi, évoquée dans l'introduction, s'arrête en 1800.

des rencontres et croisements qu'ils marquent. Le procédé de l'inclusion d'une forme dans une autre ou bien de leur superposition, c'est-à-dire l'effacement des bornes génériques distinctes, visibles par exemple dans le roman personnel (*Oberman* ou *Adolphe*), contribue au caractère hybride de l'œuvre.

Dans notre choix des œuvres analysées, nous avons opté pour les textes des auteurs connus, comme Madame de Staël, le Marquis de Sade, Senancour, Constant ou Nodier ainsi que pour les écrits des auteurs moins connus, ce qui nous a permis de constater que le phénomène d'hybridation du genre romanesque à l'époque en question était commun et largement répandu.

Conclure n'est pas redire en résumé ce qui a été exposé dans les parties qui précèdent. Cependant, avant d'en venir à des considérations plus générales, il est légitime, nous semble-t-il, de faire le point sur chacun des problèmes qui ont été mis en exergue.

L'étude du genre romanesque au tournant des Lumières se met à l'écoute de l'héritage littéraire du XVIII^e siècle d'autant plus que le phénomène d'hybridité, dont les principes théoriques sont empruntés à Bakhtine, se rapportant au roman à la première personne ne se limite pas à la période en question ; il s'agit en effet d'un procédé long et continu marqué au cours du XVIII^e siècle par des œuvres emblématiques. Nous en distinguons trois qui correspondent aux étapes de l'évolution du genre romanesque à l'époque.

En premier lieu, il s'agit de *La Vie de Marianne* de Marivaux : le roman est publié dans la première moitié du XVIII^e siècle dont le début est marqué par le succès du genre du roman-mémoires ainsi que du roman par lettres à une voix. L'œuvre de Marivaux illustre parfaitement le métissage générique de ces deux formes romanesques. En second lieu, il y a deux romans dont les premières éditions remontent à l'époque du tournant des Lumières, mais dont la rédaction date des années soixante du XVIII^e siècle. Ce sont donc *l'Histoire de Madame de Montbrillant* de Madame d'Épinay et *La Religieuse* de Diderot. Si le roman de Madame d'Épinay dont la nature composite adopte la forme du journal intime en l'emportant sur la forme épistolaire témoigne ainsi de l'originalité de celle-là au milieu du XVIII^e siècle, le texte de Diderot que la critique littéraire définit comme « une œuvre unique et hybride par essence »³, est une lettre-fleuve empruntant à la fois

³ F. CALAS, « Les enchantements de la paroles rapportée dans *La Vie de Marianne de Marivaux* », in : *Nouvelles lectures de La Vie de Marianne. Une « dangereuse petite fille »*, sous la direction de F. MAGNOT-OGILVY, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres » 2014, p. 47.

à l'histoire, aux mémoires et au récit dont l'écriture relève parfois de la technique diariste.

En confrontant au sein des mêmes œuvres des formes et des genres divers, les auteurs du XVIII^e siècle et du tournant des Lumières cherchent à innover les techniques romanesques. Ainsi le moyen le plus fréquent reste celui qui consiste à insérer des fragments de mémoires ou du journal intime au cœur même de la correspondance des personnages. Il s'agit, certes, d'un renouvellement des genres romanesques reconnus à l'époque, comme le roman par lettres ou le roman-mémoires, dans lesquels l'insertion du journal intime des protagonistes permet au lecteur d'être en contact de l'intimité du héros. Or ce dernier n'est pas bouleversé par la présence d'un destinataire qui peut être considéré comme le co-auteur de la lettre.

L'emploi de la lettre dans le roman-mémoires est un procédé fréquent au XVIII^e siècle ainsi qu'à son tournant. Il permet au protagoniste d'authentifier les faits rapportés dans l'histoire de sa vie. La lettre joue le rôle d'un document illustrant les propos du narrateur – simple personnage qui, dans sa fausse modestie, ne prétend pas être considéré comme un écrivain. Il s'agit des romans sentimentaux ainsi que des romans de mœurs. En revanche, l'insertion du journal dans une correspondance, amorcée par Madame d'Épinay et propre au roman personnel, invite le scripteur à explorer son moi à travers un regard intérieur. Dans *Adèle* de Nodier, on voit ce « moi » qu'exprime la première personne se désagrèger en un genre hybride, à mi-chemin entre la lettre, le journal intime et le fragment, tandis que Madame de Morency qui charge son *Illyrine* d'une prolifération formelle (le roman épistolaire, le journal intime et le récit rétrospectif propre aux mémoires) le redouble encore d'un caractère pseudo-autobiographique.

Cependant l'invention littéraire au XVIII^e siècle peut suggérer d'autres aspects contribuant à l'hybridité du roman à la première personne comme l'influence de la musique. Comme le remarque Anne Coudreuse, « Au même titre que la gravure de frontispice, la romance devient une partie intégrante du roman [...] C'est un genre [le roman] sans règles qui permet aux auteurs de pratiquer les mélanges dans une esthétique du pot-pourri »⁴. Ainsi le roman de Révéroni Saint-Cyr que notre étude prend en considéra-

⁴ A. COUDREUSE, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF 1999, p. 148–149. La deuxième partie de l'ouvrage intitulée : « L'esthétique du pathos », commence par un chapitre : « Le mélange des genres et des formes ». En ce qui concerne les références à la peinture, elles sont nombreuses dans *La Religieuse* de Diderot qui utilise de manière récurrente des termes empruntés au champ lexical de la peinture. Ainsi le verbe *peindre* revient à plusieurs reprises sous sa plume :

tion contient plusieurs romances qui accentuent le pathétique de la situation de Pauliska.

Tout en restant marqué par l'héritage romanesque du siècle des Lumières où la question d'authenticité se manifestait d'abord dans le discours péritextuel et qui, par la suite, était exprimée dans la forme du roman, le caractère composite du roman à la première personne se manifeste donc dans la poétique du message péritextuel dont l'analyse constitue la deuxième partie du travail. La comparaison des titres et préfaces des romans pris en considération démontre que les romanciers du tournant des Lumières sont moins attachés à la question de la « fiction du non-fictif » et à la portée morale qui, au XVIII^e siècle, constituaient le bien-fondé du genre romanesque⁵. Des thèmes nouveaux, pour ainsi dire « modernes », apparaissent, comme la question de l'absence du romanesque ou celle du débat sur le genre romanesque, et ils sont conditionnés entre autres par une réalité politique nouvelle. Nombreux sont donc les auteurs qui assument la fiction, même si certains refusent le statut romanesque à leurs textes ou bien entretiennent leur ambiguïté.

Dans le roman à la première personne, la trame traditionnelle est souvent repensée et l'emploi de la première personne, que ce soit dans le roman-mémoires, dans le roman journal ou par lettres, permet au narrateur de se pencher sur lui-même en analysant la complexité de son cœur et de sa conscience. Le roman à la première personne veut être le roman de la vie en devenant un reflet fidèle et sincère de l'intimité.

Le genre romanesque, dans la totalité de son extension, prend en considération des événements de l'actualité dont l'image se reflète dans les catégories thématiques diverses (roman sentimental, roman du libertinage ou le genre noir) et dans les formes diverses, voire paradoxales dont la combinaison conduit vers une impasse qui va de pair avec l'hybridité. L'emploi de la première personne a l'avantage de redonner au roman un sens ironique, ce qui se manifeste par exemple dans les textes romanesques à ca-

« je peins », « peindre », « je ne saurai vous peindre la surprise générale » (ibidem, p. 160).

⁵ D'un côté, il s'agit de la topique du manuscrit trouvé ou confié qui maintient une illusion d'authenticité, de l'autre, la rédaction du texte peut passer à un narrateur extra- ou intradégétique qui devient le dépositaire de l'histoire racontée. On peut y observer un paradoxe du genre romanesque qui, dans le contexte du roman par lettres étudié par Lucia Omacini, se revêt d'un « contre-sens » : « d'une part, il renonce à la fiction en authentifiant sa charge de réel, de l'autre, il sacrifie la littéralité en effaçant le rôle spécifique de l'écrivain professionnel » (L. OMACINI, « *Delphine* et la tradition épistolaire », in : Madame de STAËL, *Delphine*, texte établi par L. OMACINI et annoté par S. BALAYÉ, Paris, Honoré Champion Éditeur 2004, p. 18).

ractère érotique (comme celui de Madame de Morency) ou dans le roman du libertinage. Le mélange des catégories thématiques permet aux écrivains d'opposer un « je » sentimental et sensible à un « je » social ou lubrique.

* * *

Le récit à la première personne marque son influence dans les époques qui suivent en inspirant les auteurs et la critique littéraire. Son caractère hybride se manifeste d'abord dans le roman de la première moitié du XIX^e siècle, surtout dans ses années trente et quarante, c'est-à-dire en plein Romantisme. Il s'agit en particulier des auteurs qui se plaisent à reprendre dans leurs œuvres des souvenirs personnels et ceci à l'époque qui favorise l'intimisme.

Le roman dramatique et lyrique d'Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), dont le schéma s'organise autour de la confession qui relève de l'autobiographie, montre à travers les protagonistes, Octave et Brigitte, que l'écriture diariste et l'écriture épistolaire jouent un rôle essentiel dans la recherche de la sincérité. Le roman de Balzac, *Le Lys dans la vallée* (1836), qui est largement autobiographique, se caractérise par une disproportion frappante de la longue lettre-confession de Félix de Vandenesse, suivie de la cruelle réponse de Nathalie de Manerville. La lettre-confiance du protagoniste, divisée en trois parties dont chacune comporte un titre, constitue une véritable analyse en écartant le texte de la catégorie du roman d'amour.

Enfin, certains romans de George Sand exploitent les possibilités qu'offre la narration à la première personne, par exemple *Jacques* (1834), qui se compose de longues lettres sans dates et qui ressemble à l'écriture fragmentaire ; *Leoni Leone* (1835), le roman à la première personne que l'on peut considérer comme la réécriture de *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost ou bien encore *Isidora* (1846). Ce dernier se caractérise par une diversité de formes narratives qui accentuent son caractère hybride. Divisé en trois parties, le texte rassemble, dans les première et troisième parties, les formes du récit à la première personne : journal, lettre, cahier, tandis que la deuxième partie surprend par l'emploi de la troisième personne, d'autant plus qu'il s'agit d'une confession que l'héroïne fait à sa belle-sœur. George Sand a particulièrement utilisé la première personne jusqu'à ses derniers romans.

Au XX^e siècle et dans la littérature contemporaine, le caractère hybride du récit à la première personne vise également à asseoir sa légitimité en donnant naissance à une forme hybride qu'est l'autofiction. Dorrit Cohn considère l'œuvre de Proust, comme

un exemple de « créature hybride » et elle développe la notion de l'« autobiographie fictionnelle » : « En réalité, toutes les autobiographies fictionnelles proposent un pacte emboîté dans un autre : un pacte autobiographique à l'intérieur d'un pacte fictionnel »⁶.

La théorie de l'autofiction a été étudiée par Arnaud Schmitt pour qui elle est une « étiquette formelle de l'hybridité »⁷. Le problème du réel et du fictif invite le chercheur à se poser la question de savoir si l'on peut entretenir simultanément ces deux idées génériques.

La notion d'hybridité, analysée dans un large contexte de recherches sur l'autofiction, s'impose entre autres à Genette et Colonna ou bien à Doubrovsky et Gasparini. L'œuvre de Serge Doubrovsky, *Fils*, publié en 1977, et en particulier son *incipit* manifeste la focalisation sur le personnage et son entrée dans un soliloque. Sur la quatrième de couverture, l'auteur définit pour la première fois le genre littéraire en question.

Toutefois le concept d'hybridité est développé et légitimé par Gasparini et trouve ainsi un équilibre satisfaisant entre taxinomie et approche théorique personnelle : « l'autofiction se révèle être une *hybridité d'autres genres* »⁸. En revanche, pour Arnaud Schmitt, l'*hybridité* apparaît comme une *mixité* déguisée, puisqu'il semble impossible pour un lecteur d'entretenir d'un même passage deux idées contradictoires de manière simultanée⁹.

La problématique de l'hybridité développée par les recherches modernes sur l'autofiction nous permet bien évidemment de comprendre la polyvalence du terme de celle-là, d'autant plus que le roman personnel que nous avons étudié relève de la veine autobiographique. L'un des critères qui permet de distinguer le roman autobiographique de l'autofiction est, selon Gasparini, celui de l'« identité contractuelle ou fictionnelle » :

Logé à la même enseigne, le roman autobiographique s'inscrit dans la catégorie du possible (*eikôs*), du vraisemblable naturel. Il doit impérativement convaincre le lecteur que tout a pu se passer logiquement de cette manière. Faute de quoi il bascule dans un autre genre qui, lui, mélange vraisemblable et invraisemblable, l'autofiction¹⁰.

⁶ Voir A. SCHMITT, *Je réel/Je fictif – Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 2010, p. 43.

⁷ Ibidem, p. 11.

⁸ Ibidem, p. 63.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ph. GASPARINI, *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil 2004, p. 29.

Nombreux sont les travaux des théoriciens de la littérature qui, en examinant l'hybridité comme phénomène littéraire, se concentrent notamment sur la littérature contemporaine. Jean Bessière associe aux hybrides romanesques un caractère transgressif et hétérogène et il affirme qu'une œuvre concrète à caractère hybride, c'est celle qui se caractérise par un croisement des genres, mais en même temps, le croisement générique fait qu'il ne double aucun genre. Selon Jean Bessière :

L'hybride donne à lire le défaut de mesure du littéraire, doublement caractérisé : il n'y a pas de limite qui borne le littéraire et son extériorité ; il n'y a pas de partages intérieurs du littéraire qui puissent exposer les articulations de ses identités. La question de l'hybride devient celle de l'identification (interne, externe) et de l'indifférenciation (interne, externe) du littéraire. Son intérêt ne réside pas dans le fait qu'elle puisse susciter une réponse explicite, mais dans ce qu'elle montre du littéraire¹¹.

Croiser les formes et les genres revient à les identifier et à estimer leur emploi dans une œuvre. Cependant suivant la logique révélée ci-dessus, il importe davantage de mettre en relief des analogies qu'un texte hybride entretient avec telle ou autre forme littéraire plutôt que de chercher à le classer car « l'hybride est à la fois l'exposé de la généalogie mêlée que se donne le littéraire et l'objet artistique irréductible à cette généalogie, manifeste en lui-même de l'étrangeté, entendue doublement – celle de la continuité du littéraire, celle du rapport du littéraire à son propre dehors »¹². Si l'intertextualité est un jeu sur les genres, l'hybride en est celui sur les types de textes qui caractérisent tels genres.

En nous concentrant sur l'étude du roman à la première personne au tournant des Lumières, nous avons espéré que le corpus envisagé de par sa richesse et son dynamisme constituait un exemple paradigmatique susceptible d'aider à comprendre davantage les mouvements de transmutation des genres littéraires et leur rapport avec l'extériorité.

¹¹ J. BESSIÈRE, « Introduction », in : *Hybrides romanesques : fiction (1960–1985)*, études réunies par J. BESSIÈRE, Paris, PUF 1988, p. 8.

¹² Ibidem.

Bibliographie

Cette bibliographie ne prétend pas être exhaustive : ne sont mentionnés ici que les titres cités dans les éditions utilisées.

Corpus de base

- ANONYME [Gallon, Madame de (?)], *Amélie de Treville, ou La Solitaire. Par M^{me} ****. Auteur de Julie de Saint-Olmont*, t. 1, Paris, DENTU, Imprimeur-Libraire 1806.
- ANONYME, *L'Innocence échappée de plus d'un naufrage, ou Mémoires d'une femme émigrée*, À Paris, chez Jusseraud, an-XI-1801, in : *Romans de l'émigrations (1797-1803)*, présentés, édités et annotés par Stéphanie GENAND, Paris, Honoré Champion Éditeur 2008.
- ANONYME, *Le Cadran des plaisirs de la cour, ou les Aventures du petit page Chérubin. Pour servir de suite à la Vie de Marie-Antoinette, ci-devant reine de France*, À Paris, chez les marchands de nouveautés (s. d.).
- ANONYME, *Les Délices de Coblenz, ou anecdotes libertines des Emigrés Français*, Imprimé à Coblenz 1792.
- CHARRIÈRE, Isabelle de, *Lettres trouvées dans la neige*, in : *Une aristocrate révolutionnaire, Écrits 1788-1794*, réunis, présentés et commentés par Isabelle VISSIÈRE, Paris, Des femmes 1988.
- CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique » 1957.
- CONSTANT, Benjamin, *Adolphe, Le Cahier rouge, Cécile*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique » 1973.
- COTTIN, Sophie Risteau, *Claire d'Albe*, Paris, chez Lebègue 1820.
- COTTIN, Sophie Risteau, *Claire d'Albe*, in : *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond TROUSSON, Paris, Robert Laffont 1996.

- DIDEROT, Denis, *La Religieuse*, in : IDEM, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1951.
- DIDEROT, Denis, *La Religieuse*, Paris, Le Livre de Poche 2000.
- DIDEROT, Denis, *La Religieuse*, in : IDEM, *Contes et romans*, éd. publiée sous la direction de Michel DELON, avec la collaboration de Jean-Christophe ABRAMOVICI, Henri LAFON et Stéphane PUJOL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 2004.
- DUPLESSIS, chevalier Pierre, *Honorine Derville ou confessions de Mme la Comtesse de B **** ; *Écrites par elle-même*, À Londres, chez Thomas Hookham, Libraire, new Bond Street, N° 147. Et à Paris, chez la Veuve Duchesne, & Fils, Libraire, rue Saint-Jacques 1789.
- ÉPINAY, Louise d'Esclavelles de [Madame d'], *Histoire de Madame de Montbrillant. Pseudo-Mémoires de Madame d'Épinay*, Paris, Gallimard, NRF 1951.
- ÉPINAY, Louise d'Esclavelles de [Madame d'], *Les Contre-Confessions. Histoire de Madame de Montbrillant*, préface Elisabeth BADINTER, notes de Georges ROTH, revues par Elisabeth BADINTER, Paris, Mercure de France 1989.
- FIÉVÉE, Joseph, *La Dot de Suzette*, Paris, Éditions Desjonquères 1990.
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin [Madame de], *Les Petits Émigrés, ou Correspondance de quelques enfants, « ouvrage fait pour servir à l'éducation de la jeunesse ; par M^{me} de Genlis »*, troisième édition, À Paris, Chez Maradan, libraire, An XI. – 1803.
- GORJY, Jean-Claude, *Victorine, par l'auteur de Blançay*, À Paris, chez Guillot, Libraire de Monsieur 1789.
- KRÜDENER, Beate Barbara Juliane von Vietinghoff, baronne de [Madame de], *Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G**** (sans le nom d'auteur sur la page du titre), troisième édition corrigée et augmentée, À Paris, chez Levraut, Schoell et C.^{ie}, An XII. – 1804.
- KRÜDENER, Beate Barbara Juliane von Vietinghoff, baronne de [Madame de], *Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G.*, in : *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond TROUSSON, Paris, Robert Laffont 1996.
- MARIVAUX [Pierre Carlet de], *La Vie de Marianne*, Paris, Gallimard 1997.
- MÉRÉ, Élisabeth, Brossin de [Madame GUÉNARD], *Irma ou les Malheurs d'une Jeune Orpheline : Histoire indienne avec des Romances*, publiée par Mme GUÉNARD, à Delhy. Et se trouve à Paris, chez Lerouge, Imprimeur, Passage du Commerce, cour de Rohan ; L'Auteur, rue de la Tour-d'Auvergne, An VIII.
- MÉRÉ, Élisabeth, Brossin de [Madame GUÉNARD], *Mémoires historiques de M^{lle}. Aïssé*, Paris, chez Léopold Collin, Libraire 1808.
- MORENCY, Suzanne G. DE (Quinquet, Suzanne), *Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience*, Paris, An VII.
- NODIER, Charles, *Adèle*, in : IDEM, *Œuvres complètes*, vol. 1–2, Genève, Slatkine Reprints 1998.
- REGNAULT-WARIN, Jean-Joseph, *Le Cimetière de la Madeleine*, Paris, Chez Lepetit jeune, Libraire, An – IX – (1801).
- RÉVÉRONI SAINT-CYR, Jacques Antoine de, *Pauliska ou la Perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise*, Paris, Éditions Desjonquères 1991.

- SADE, Donatien Alphonse François de [Marquis de], *Aline et Valcour ou le Roman philosophique. Écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France*, Paris, LGF 1994.
- SÉNAC DE MEILHAN, Gabriel, *L'Émigré*, in : *Romanciers du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1965.
- SÉNAC DE MEILHAN, Gabriel, *L'Émigré*, Genève, Éditions Famot 1979.
- SÉNAC DE MEILHAN, Gabriel, *L'Émigré*, éd. Michel DELON, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 2004.
- SENANCOUR, Étienne Pivert de, *Obermann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique » 1984.
- SENANCOUR, Étienne Pivert de, *Obermann* [texte imprimé], dernière version, Paris, Honoré Champion Éditeur 2003.
- SOUZA, Adèle de, *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham*, À Londres 1794.
- SOUZA, Adèle de, *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham*, in : *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond TROUSSON, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A. 1996.
- SOUZA, Adèle de, *Emilie et Alphonse ou Le Danger de se livrer à ses premières impressions*, in : *Œuvres de Madame de Souza*, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs 1865.
- STAËL, Germaine de, *Delphine*, Genève, Droz 1987.
- STAËL, Germaine de, *Delphine*, Paris, Flammarion 2003.
- STAËL, Germaine de [Madame de], *Delphine*, texte établi par Lucia OMACINI et annoté par Simone BALAYÉ, Paris, Honoré Champion Éditeur 2004.

Autres romans et œuvres narratives

- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre A.F., *Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*, in : IDEM, *Œuvres complètes*, éd. critique de Laurent VERSINI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1979.
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre A.F., *Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*, Manchecourt, Pocket 1998.
- CONSTANT, Benjamin, *Journaux intimes*, édition intégrale des manuscrits autographes publiée pour la première fois avec index et des notes par Alfred ROULIN et Charles ROTH, Paris, Gallimard, coll. « La connaissance de soi » 1952.
- DIDEROT, Denis, *Contes et romans*, éd. publiée sous la direction de Michel DELON, avec la collaboration de Jean-Christophe ABRAMOVICI, Henri LAFON et Stéphane PUJOL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 2004.
- DIDEROT, Denis, « Salon de 1767 », in : IDEM, *Œuvres complètes*, t. 16, éd. H. DIECKMANN, J. PROUST, J. VARLOOT et autres, Paris, Hermann 1990.
- KRÜDENER, Julie de, *Autour de Valérie, Œuvres de M^{me} de Krüdener*, présentées par Michel MERCIER, Francis LEY et Elena GRETCHANAÏA, Paris, Honoré Champion Éditeur 2007.

- LENGLET-DUFRESNOY, Nicolas, *Écrits inédits sur le roman*, édités par Jan HERMAN et Jacques CORMIER, Oxford, Voltaire Foundation 2014.
- PIGAULT-LEBRUN, *L'Enfant du bordel, ou les Aventures de Chérubin*, nouvelle édition, Le Mans, à l'enseigne des citoyens du Maine, Bruxelles 1866.
- PIGAULT-LEBRUN, *L'enfant du Carnaval. Histoire remarquable, et surtout véritable, pour servir de supplément aux Rhapsodies du jour*, Paris, Éditions Desjonquères 1989.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes. Recueillies et publiées par J.J. Rousseau*, in : IDEM, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1964.
- SADE, Donatien Alphonse François de [Marquis de], *Idée sur les romans*, édition et notes de Jean GLASTIER, Bordeaux, Ducros 1970.
- SÉGUR, Louis-Philippe comte de, *Mémoires ou souvenirs et anecdotes*, Paris, Eymery 1824.
- STAËL, Germaine de [Madame de], *Correspondance générale. Lettres inédites à Louis de Narbonne*, texte établi et présenté par Béatrice W. JASINSKI, Paris, chez Jean-Jacques Pauvert 1960.

Ouvrages généraux

Théorie et critique littéraire

- BABY, Hélène (éd.), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, textes rassemblés et présentés par Hélène BABY, Paris, L'Harmattan 2006.
- BAKHTINE, Mickhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par D. OLIVIER, Paris, Gallimard 1978.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », in : IDEM, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil 1968.
- BARTOSZYŃSKI, Kazimierz, „O poetyce powieści historycznej”, in : IDEM, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN 1991, p. 61–105.
- BESSIÈRE, Jean (éd.), *Hybrides romanesques, fiction (1960–1985)*, Paris, PUF 1988.
- BLANCHOT, Maurice, « Le journal intime et le récit », in : IDEM, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard 1959.
- BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion 2003.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil 1992.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* [1889], Paris, Hachette 1914.
- BUDOR, Dominique et GEERTS, Walter, *Le texte hybride*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle 2004.

- CHAVY, Paul, VAJDA, György Mihály (éd.), *Littérature générale, littérature comparée*, Bern – Berlin – Frankfurt/M – New York – Paris – Wien, Lang 1992.
- CLERC, Thomas, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette 2001.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1965.
- ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion 1970.
- EZQUERRO, Milagros (dir.), *L'hybride/Lo híbrido – Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Ed. Indigo 2005.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie* 1969, p. 73–104.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits I, 1954–1988*, Paris, Gallimard 2001.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil 2004.
- GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », in : *Théorie des genres*, G. GENETTE, T. TODOROV (éd.), Paris, Seuil 1986, p. 89–159.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil 1983.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil 1987.
- GŁOWIŃSKI, Michał, *Gry powieściowe*, Warszawa, PAN 1973.
- HAMBURGER, Käte, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. P. CADIOT, Paris, Seuil, coll. « Poétique » 1986.
- HOEK, Leo H., *La Marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Monton éditeur 1981.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, A. Colin 2005.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice JACOB, Mayenne, [Paris], Gallimard 1988.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard 1978.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1996.
- ROMBERG, Bertil, *Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel*, Lund 1962.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil 1989.
- SCHMITT, Arnaud, *Je réel/Je fictif – Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 2010.
- SKWARCZYŃSKA, Stefania, *Teoria listu*, Lvov, Archiwum Towarzystwa Naukowego 1937.
- TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse 1967.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, Londres, Chatto and Windus 1957.
- WOLK, Marcin, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń, Towarzystwo Naukowe w Toruniu 1999.
- ZDRADA-COK, Magdalena, *Tahar Ben Jelloun. Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015.

Principaux articles, chapitres et périodiques
portant sur les genres, auteurs et œuvres étudiés

- ALBERT, Sophie, « *Le Roman de Guiron* (XIII^e siècle). La fiction romanesque entre l'ère du jeu et l'ère du soupçon », *Romanesques* 2014, n° 6 : *Antiromanesques*, L. RUIZ (dir.) [Revue du Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, Classiques Garnier], p. 69–85.
- ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane, « 'Craignez surtout d'être romanesque...' Diderot, un romancier antiromanesque », *Romanesques* 2014, n° 6 : *Antiromanesques*, L. RUIZ (dir.) [Revue du Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, Classiques Garnier], p. 87–105.
- ARCURI, Carlo U. et REFFAIT, Christophe (dir.), *Romanesques* 2011, n° 4 : *Romance* [Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque/Encrage Université].
- ARLAND, Marcel, « Préface », in : B. CONSTANT, *Adophe. Le Cahier rouge. Cécile*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique » 1973, p. 7–22.
- ASTBURY, Katherine et SETH, Catriona, « Présentation », in : *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*, contributions réunies par Katherine ASTBURY et Catriona SETH, Paris, Classiques Garnier 2012], p. 7–14.
- AUDEGUY, Stéphane, *L'enfant du carnaval*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre » 2009.
- BADINTER, Elisabeth, « Préface », in : *Les Contre-Confessions. Histoire de Madame de Montbrillant, par Madame d'ÉPINAY*, Paris, Mercure de France 1989, p. 9–32.
- BALAYÉ, Simone, « *Delphine* de Mme de Staël et la presse sous le Consulat », *Romantisme* 1986, n° 51, p. 39–47.
- BALAYÉ, Simone, « *Delphine*, roman des lumières : pour une lecture politique », in : *Le siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, t. 1, éd. Christiane MERVAUD et Sylvain MENANT, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution 1987, p. 37–46.
- BALAYÉ, Simone et ROUSSEL, Jean, *Dix-huitième siècle* 1982, n° 14 : *Au tournant des Lumières, 1789–1820* [Paris, Garnier].
- BERCEGOL, Fabienne, « *Oberman* de Senancour, ou 'l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite' », in : *Oberman ou le sublime négatif*, textes édités par Fabienne BERCEGOL et Béatrice DIDIER, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure 2006, p. 1–23.
- BESSIÈRE, Jean, « Introduction », in : *Hybrides romanesques : fiction (1960–1985)*, études réunies par Jean BESSIÈRE, Paris, PUF 1988, p. 7–13.
- BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina, „Francuska powieść końca XVIII wieku wobec rewolucji. Rozważania w rocznicę 18 brumaire'a”, in : *Prace Komisji Neofilologicznej*, t. 2, Polska Akademia Umiejętności 2001, p. 73–88.
- BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina, « Le roman français au seuil du XIX^e siècle », in : *Virtualités du littéraire. Mélanges offerts à Aleksander Abłamowicz*, réunis par Magdalena WANDZIOCH, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2002, p. 26–35.

- BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina, « À l'aube du roman historique moderne : le roman de l'après-Thermidor », in : *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*, contributions réunies par Katherine AUSTBURY et Catriona SETH, Paris, Classiques Garnier 2012, p. 223–232.
- BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina, « Fin de siècle, fin de roman », *Wiek Oświecenia*, 2015, n° 31: *Bernardin de Saint-Pierre i jego koniec wieku, Miscellanea*, p. 53–60.
- BRAY, Bernard, « Transformation du roman épistolaire au XX^e siècle en France », in : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag 1977, p. 23–39.
- BRÉCOURT-VILLARS, Claudine, « Préface » à *L'Érotisme Directoire, Suzanne G... de Morency, Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, Éditions Garnier, Évreux, coll. « Lectures érotiques de Jean-Jacques Pauvert » 1983, p. 5–16.
- BROUARD-ARENDS, Isabelle, « Trajectoires de femmes, éthique et projet auctorial, M^{me} de Lambert, M^{me} d'Épinay, M^{me} de Genlis », *Dix-huitième siècle* 2004, n° 36 : *Femmes des Lumières*, sous la direction de Sylvain MENANT [Paris, PUF], p. 189–196.
- BROUARD-ARENDS, Isabelle, « Les jeux intertextuels dans *Adèle et Théodore* : le discours éducatif entre contrainte et liberté », in : *Madame de Genlis : littérature et éducation*, sous la direction de François BESSIRE et Martine REID, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, p. 17–26.
- BROUSTEAU, Anne, « La perversion de la forme épistolaire », in : *Sade en toutes lettres autour d'Aline et Valcour*, textes réunis par Michel DELON et Catriona SETH, Paris, Éditions Desjonquères 2004, p. 32–43.
- BRUNET, Jacques Charles, « Préface », in : *Mémoires et correspondance de Madame d'Épinay*, Paris 1818, p. III ; texte disponible sur <https://archive.org/stream/mmoiresetcorre00epin#page/n7/mode/2up> [date de consultation : le 14.12.2015].
- CALAS, Frédéric, « Les enchantements de la parole rapportée dans *La Vie de Marianne* de Marivaux », in : *Nouvelles lectures de 'La Vie de Marianne'. Une « dangereuse petite fille »*, sous la direction de Florence MAGNOT-OGILVY, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », série « Le dix-huitième siècle » 2014, p. 75–91.
- CHARLES, Shelly, « M^{me} de Genlis et le dilemme du roman », in : *Madame de Genlis. Littérature et éducation*, sous la direction de François BESSIRE et Martine REID, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 149–168.
- CHARLES, Shelly, « Réécritures féminines du patrimoine romanesque au tournant des Lumières », in : *La tradition des romans de femmes, XVIII^e–XIX^e siècles*, textes réunis et présentés par Catherine MARIETTE-CLOT et Damien ZANONE, Paris, Honoré Champion Éditeur 2012, p. 59–78.
- CHARRIER-VOZEL, Marianne, « La construction de soi sous le regard de l'autre dans l'œuvre de Madame d'Épinay », in : *L'œuvre de Madame d'Épinay, écrivain-philosophe des Lumières, Actes du premier colloque*

- international consacré à Madame d'Épinay*, organisé par Jacques DOMENECH, Paris, L'Harmattan 2010, p. 47–57.
- DARNTON, Robert, « De la sociologie de la littérature à l'histoire de l'édition », in : IDEM, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des Livres aux XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard – Le Seuil 1983, p. 71–109.
- DELON, Michel, *Europe* 1987, janvier–février [Revue mensuelle, Paris, F. Rieder].
- DELON, Michel, « Préface », in : Jacques Antoine DE RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska ou la Perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise*, Paris, Éditions Desjonquères 1991, p. 7–20.
- DELON, Michel, « Aline et Valcour ou l'ambition philosophique », in : *Les Cahiers des Para-littératures 4 « Sade, Retif de la Bretonne et les formes du roman pendant la Révolution française »*. Actes du 3^e colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine, textes réunis par Jean-Marie GRAYSON, Liège, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, Éditions du C.L.P.C.F. 1992, p. 53–59.
- DELON, Michel, « Préface », in : *L'Enfant du bordel ou les Aventures de Chérubin*, Zulma 1992, p. 9–18.
- DELON, Michel, « Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés ou l'éloge de l'amphibie », in : *Une Européenne : Isabelle de Charrière en son siècle. Actes du Colloque de Neuchâtel, 11–13 novembre 1993*, Hauterive-Neuchâtel, Éditions Gilles Attinger 1994, p. 197–207.
- DELON, Michel, « Les secondes Lumières en France », in : *D'un siècle à l'autre : le Tournant des Lumières*, études réunies par Lionello SOZZI, supplemento al n. 124 di *Studi Francesi* gennaio-aprile 1998 [Torino, Rosenberg & Sellier], p. 9–13.
- DELON, Michel, « Préface », in : Gabriel SÉNAC DE MEILHAN, *L'Émigré [1797]*, éd. Michel DELON, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 2004, p. 7–28.
- DELON, Michel, « Le roman en 1800, entre dérégulation et normalisation », in : *Recherche dix-huitiémiste en France et en Pologne. Bilan et perspectives*, textes réunis par Izabella ZATORSKA, Varsovie, ZG UW 2012, p. 19–39.
- DELON, Michel, « Le roman en 1800, entre dérégulation et normalisation », in : *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*, contributions réunies par Katherine ASTBURY et Catriona SETH, Paris, Classiques Garnier 2012, p. 257–274.
- DELON, Michel, *La Religieuse, Notice*, in : Denis DIDEROT, *Contes et romans*, éd. publiée sous la direction de Michel DELON, avec la collaboration de Jean-Christophe ABRAMOVICI, Henri LAFONT et Stéphane PUJOL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 2004, p. 973–988.
- DELON, Michel, SETH, Catriona, « Un mot avant la lettre », in : *Sade en toutes lettres, autour d'Aline et Valcour*, textes réunis par Michel DELON et Catriona SETH, Paris, Éditions Desjonquères 2004, p. 9–13.
- DIAZ, Brigitte, « Avant-propos », *Épistolaire, Revue de l'A.I.R.E.* 2006, n° 32, p. 9–13.
- DIAZ, Brigitte, « L'histoire en personne. Mémoires et autobiographie dans la première partie du XIX^e siècle », *Elseneur* 2001, n° 17 : *Se raconter, témoigner* [sous la direction de Carole DORNIER], septembre, p. 125–142.

- DIAZ, José-Louis, « Naissance de l'intimisme épistolaire (1760–1830) », *Épistolaire. Revue de l'A.I.R.E* 2006, n° 32 [Paris, Honoré Champion Éditeur], p. 43–56.
- DIAZ, José-Louis, « Conquêtes du roman (1800–1850) », *Romantisme, Revue du Dix-neuvième siècle* 2013, n° 160 : *Conquêtes du roman* [Paris, A. Colin], p. 3–10.
- DIDIER, Béatrice, « Perversité et modernité. Est-il Sade ? Est-il Laclos ? », in : Jacques Antoine DE RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska ou la perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise*, texte établi et présenté par Béatrice DIDIER, Paris, R. Deforges 1976, p. 7–25.
- DIDIER, Béatrice, « Introduction », in : Étienne Pivert DE SENANCOUR, *Obermann* [texte imprimé], dernière version, Paris, Honoré Champion Éditeur 2003, p. 7–48.
- DOW, Gilian, « 'The best system of education ever published in France' : *Adelaïde and Theodore* en Angleterre », in : *Madame de Genlis : littérature et éducation*, sous la direction de François BESSIRE et Martine REID, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, p. 41–49.
- GENGEMBRE, Gérard, et GOLDZINK, Jean, « *La Dot de Suzette*, ou le roman discret de l'émigration », in : *Destins romanesques de l'émigration*, sous la direction de Claire JAQUIER, Florence LOTTERIE et Catriona SETH, Paris, Éditions Desjonquères 2007, p. 169–180.
- GŁOWIŃSKI, Michał, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1973.
- GŁOWIŃSKI, Michał, « Sur le roman à la première personne », *Poétique* 1987, n° 72, novembre [Paris, Seuil], p. 497–507.
- GŁOWIŃSKI, Michał, « Sur le roman à la première personne », in : *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par G. GENETTE, Paris, Seuil, coll. « Points » 1992, p. 229–245.
- GODEAU, Florence, « L'Autobiographie », in : *Les grands genres littéraires*, études recueillies et présentées par Daniel MORTIER, Paris, Honoré Champion Éditeur 2001, p. 75–84.
- GOUBIER-ROBERT, Geneviève, « Sophie Ristaud-Cottin. Un *Sturm-und-Drang* à la française ? », in : *Études sur le XVIII^e siècle XXVIII, Portraits de Femmes*, éditées par les soins de Roland MORTIER et Hervé HASQUIN, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles 2000, p. 53–60.
- GOULEMOT, Jean M., « Introduction », in : Donatien Alphonse François de [Marquis de] SADE, *Aline et Valcour ou le Roman philosophique écrit à la Bastille un an avant la Révolution*, édition établie, présentée et annotée par Jean M. GOULEMOT, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de Poche » 1994, p. 5–40.
- GUITTON, Édouard, « Qu'est-ce que le préromantisme, ou du bon usage des mots », *La Voix des poètes* 1979, n° 72 : *Le Préromantisme*, avril [Paris, Les Éditions ATTHIS], p. 6–10.
- GUITTON, Édouard, « L'après-Lumières ou les soubassements d'une métamorphose », in : *D'un siècle à l'autre : le Tournant des Lumières*, études réunies par Lionello SOZZI, supplemento al n. 124 di *Studi Francesi*, gennaio-aprile 1998 [Torino, Rosenberg & Sellier], p. 14–27.

- GUITTON, Édouard, « Entre deux siècles : une étrange traversée », in : *Le Prémantisme. Une esthétique du décalage*, études réunies par Éric FRANCALANZA, Paris, Eurédit 2006, p. 27–40.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, « Les lettres qu'on ne brûle pas », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 2003, n° 2 [PUF], p. 301–308.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, « Le 'je' de l'épistolier », in : *Le propre de l'écriture de soi*, sous la direction de Françoise SIMONET-TENANT, Paris, Téraèdre, coll. « Passage aux actes » 2007, p. 63–73.
- HERMAN, Jan, « Revenez, mon cher vicomte, revenez. Le roman par lettres et les enjeux de l'incipit », in : *La lettre entre le réel et la fiction*, sous la direction de Jürgen SIESS, Paris, Éditions Sedes 1998, p. 135–157.
- HERMAN, Jan, « *La Vie de Marianne* et le modèle du roman-mémoires », in : *Nouvelles lectures de 'La Vie de Marianne'. Une « dangereuse petite fille »*, sous la direction de Florence MAGNOT-OGILVY, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 35–53.
- JACOT GRAPA, Caroline, « *Oberman*. L'histoire et le politique », in : *Oberman ou le sublime négatif*, textes édités par Fabienne BERCEGOL et Béatrice DIDIER, Paris, Éditions Rue d'Ulm/presses de l'École normale supérieure 2006, p. 25–46.
- KOCIUBIŃSKA, Edyta et NIEDOKOS, Judyta (dir.), *Quêtes littéraires* 2016, n° 6 : *Hybride(s)* [Lublin, Wydawnictwo Werset].
- KRIEF, Huguette, « Préfaces romanesques sous la Révolution : le nouvel enjeu historique », in : *Préfaces romanesques*, éd. par Mladen KOZUL, Jan HERMAN et Paul PELCKMANS, Louvain-Paris-Dudley, MA Peeters 2005, p. 397–411.
- KRIEF, Huguette, « Ambivalence de la sensibilité & voies romanesques au seuil du XIX^e siècle », in : *Le prémantisme : une esthétique de décalage*, études réunies par Éric FRANCALANZA, Paris, Eurédit 2006, p. 171–195.
- LAFON, Henri, « Basses Eaux. Note sur le roman de l'an II », *Europe* 1988, 66^e année – N° 715–176 / Novembre-Décembre, p. 20–26.
- LAROCHE-TANGAY, Camilia et PONTON, Lionel, « Hegel et Kierkegaard : l'ironie comme thème philosophique », *Laval théologique et philosophique* 1983, vol. 39, n° 3, URI : <http://id.erudit.org/iderudit/400047ar> [date de consultation : le 28.07.2016].
- LIZÉ, Émile, « *La Religieuse*, un roman épistolaire ? », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, edited by Theodore BESTERMAN, Vol. XCVIII, Oxford 1972, p. 143–163.
- LOTTERIE, Florence, « Madame de Staël. La littérature comme 'philosophie sensible' », *Romantisme* 2004, vol. 2, n° 124, p. 19–30. URL : www.cairn.info/revue-romantisme-2004-2-page-19.htm [date de consultation : le 05.04.2016].
- MARCOIN, Francis, « Les petits Émigrés, entre Lumières et romantisme », in : *Madame de Genlis : littérature et éducation*, sous la direction de François BESSIRE et Martine REID, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, p. 69–82.
- MARTIN, Christophe, « Sur l'éducation négative chez M^{me} de Genlis (*Adèle et Théodore, Zélie ou l'Ingénue*), in : *Madame de Genlis : littérature et éducation*, sous la direction de François BESSIRE et Martine REID, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, p. 51–65.

- MASSEAU, Didier, « Pouvoir éducatif et vertige de la programmation dans *Adèle et Théodore* et quelques autres ouvrages », in : *Madame de Genlis : littérature et éducation*, sous la direction de François BESSIRE et Martine REID, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, p. 27–40.
- MASTRODONATO, Paola Galli, « Nouveaux horizons de la recherche en littérature comparée : le cas de la période révolutionnaire », in : *Littérature générale, littérature comparée*, édité par Paul CHAVY et György M. VAJDA, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien, éd. Peter Lang 1992, p. 73–79.
- MATYASZEWSKI, Paweł, „*Zakonnica Diderota. Studium choroby*”, in : *Zgubić się i odnaleźć. Choroby ciała i umysłu. Ikoniczność*, red. Monika SURMAGAWŁOWSKA, Łask, Oficyna Wydawnicza LEKSEM 2007, p. 229–236.
- MESSINA, Simone, BLOCH, Peter-André, « Fiction romanesque », *Cahiers d'histoire littéraire comparée* 1980–1981, n° 5–6 : *Des Lumières au Romantisme. La prose dans l'ère des révolutions et des guerres* [Éditions du Centre régional d'études historiques, Université de Lille, Imprimerie Centrale de l'Artois, Arras], p. 153–206.
- MONTANDON, Alain, « Un espace pour soi : solitude et écriture épistolaire », in : *Solitudes, écriture et représentation*, sous la direction d'André SIGANOS, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG 1995, p. 161–170.
- MORTIER, Roland, « La Transition du 18^e au 19^e siècle », in : Simone BALAYÉ et Jean ROUSSEL, *Dix-huitième siècle* 1982, n° 14 : *Au tournant des Lumières, 1789–1820* [Paris, Garnier], p. 7–12.
- MORTIER, Roland, « Les niveaux de discours dans *Adolphe* », in : *Annales Benjamin Constant* n° 3, Oxford, The Voltaire Foundation, Lausanne : Institut Benjamin Constant, Paris, Jean Touzot Libraire-Éditeur 1983, p. 13–18.
- MUSARRA-SCHRÖDER, Ulla, *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam & Maarssen, APA-Holland University Press 1981.
- OMACINI, Lucia, « *Delphine* et la tradition épistolaire », in : Madame DE STAËL, *Delphine*, texte établi par Lucia OMACINI et annoté par Simone BALAYÉ, Paris, Honoré Champion Éditeur 2004, p. XVI–XXVIII.
- OZOUF, Mona, « Le sacré du roman », *Romantisme, Revue du Dix-neuvième siècle* 2013, n° 160 : *Conquêtes du roman* [Paris, A. Colin], p. 11–14.
- PAQUIN, Éric, « Sur les traces de Télémaque : romans féminins de l'Émigration », in : *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, dir. Joëlle CAUVILLE et Metka ZUPANČIĆ, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre, Études de langues et littératures françaises », n° 123, 1997, p. 35–47.
- PAQUIN, Éric, « Une nouvelle géographie épistolaire dans quelques romans féminins de l'Émigration », *Eighteenth-Century Fiction* 2001, Vol. 14, n° 1, october [McMaster University], p. 31–48.
- PETITEAU, Nathalie, *Écrire la mémoire. Les mémorialistes de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Les Indes savantes 2012.
- PIETRZAK, Witold Konstanty, „Epistolarność *Aline et Valcour*”, in : *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria nr 30 Romanica*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1991, p. 51–61.

- RABSZTYN, Andrzej, « En quête d'identité : Olympe de Gouges et le roman *Mémoire de Madame de Valmont* », *Frankofoni* 2007, Ortak Kitap n° 19 [Ankara], p. 335–344.
- RABSZTYN, Andrzej, « Absence du romanesque dans le roman de Charles Nodier – *Adèle* », *Quêtes littéraires* 2011, n° 1 : *Écrire l'absence*, sous la direction de Edyta KOCIUBIŃSKA et Judyta NIEDOKOS [Lublin, Wydawnictwo Werset, KUL], p. 23–31.
- RABSZTYN, Andrzej, « *Valérie de Madame de Krüdener* – un exemple de métissage générique », in : *De la lettre aux belles-lettres. Études dédiées à Regina Bochenek-Franczakowa*, éditées par W. RAPAŁ, J. KORNHAU-SER, I. PIECHNIK, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012, p. 451–460.
- RABSZTYN, Andrzej, « Adolphe, un jeu épistolaire? », in : Edyta KOCIUBIŃSKA (éd.), *Le jeu dans tous ses états. Études dix-neuviémistes*, Frankfurt am Main, Peter lang Edition 2016, p. 131–140.
- RAOUL, Valérie, *Le journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF 1999.
- RÉAL, Eléna, « Pathétisme et hybridation des genres dans les didascalies des mélodrames de Pixérécourt », in : *Mélodrame et roman noir 1750–1890*, textes réunis et présentés par Simone BERNARD-GRIFFITHS et Jean SGARD, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 2000, p. 223–234.
- RICHARD-PAUCHET, Odile, « Écrans et fumées : Diderot maître de l'ambiguïté dans ses lettres à M^{me} d'Épinay », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 2008, n° 43, p. 33–48.
- RICHARD-PAUCHET, Odile, « Contribution du cercle d'Épinay (Rousseau, Diderot, M^{me} D'Épinay) au renouveau du genre romanesque : métamorphoses et variations du roman épistolaire », in : *Métamorphoses du roman français, Avatars d'un genre dévorateur*, études réunies et présentées par José Manuel LOSADA GOYA, Louvain – Paris – Walpole, MA, Éditions, Peeters, coll. « La République des Lettres » n° 40, 2010, p. 125–138.
- RICHARD-PAUCHET, Odile, « Diderot, Galiani, d'Épinay : une nouvelle poétique épistolaire », in : *L'œuvre de Madame d'Épinay, écrivain-philosophe des Lumières, Actes du premier colloque international consacré à Madame d'Épinay*, sous la direction de Jacques DOMENECH, Paris, L'Harmattan 2010, p. 31–46.
- ROGER, Julien, « Hybridité et genres littéraires : ébauche de typologie », in : *L'hybride/Lo híbrido – Cultures et littératures hispano-américaines*, sous la direction de Milagros EZQUERRO, Paris, Ed. Indigo, 2005, p. 13–19.
- ROUSSET, Jean, « Le journal intime, texte sans destinataire? », *Poétique* 1983, n° 56 [Revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris, Le Seuil], p. 435–443.
- RUIZ, Luc, « Diderot : le roman comme expérience », *Littérature* 2013, n° 171 [revue trimestrielle, Paris, Larousse], p. 13–24.
- RUIZ, Luc (dir.), *Romanesques* 2014, n° 6 [Revue du Centre d'études du roman et du romanesque, « Antiromanescques », Paris, Classiques Garnier].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », in : Gérard GENETTE, Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil 1986, p. 179–205.

- SEILLAN, Jean-Marie (dir.), *Romanesques 2005*, n° 2 : *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)* [Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque/Encrage université].
- SERMAIN, Jean-Paul, « Méduse-marionette. *La Vie de Marianne* de Marivaux (1728–1741) et l'héritage de Don Quichotte », in : *Études françaises*, Vol. 42, 1 : *De l'usage des vieux romans*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal 2006, p. 111–125.
- SETH, Catriona, « Introduction », in : Fougeret DE MONBRON, *Margot la ravauaise*, édition établie sous la direction de Catriona SETH avec la collaboration de Claude BLUM, Paris, Éditions Garnier & Société éditrice du Monde 2010, p. 9–13.
- SIMONET-TENANT, Françoise, « Lettre et Journal : ressemblances et hybridation », *Epistolaire, Revue de l'A.I.R.E* 2006, n° 32 [Paris, Honoré Champion Éditeur], p. 31–42.
- STANZEL, Franz, *Die typischen Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck/Ruprecht 1976.
- STANZEL, Franz, „Typowe formy powieści”, in : *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, antologia, wybór, opracowanie, przekład Ryszard HANDKE, Kraków 1980, p. 237–287.
- STAROBINSKI, Jean, « Le philosophe, le géomètre et l'hybride », *Poétique* 1975, n° 21 [Revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris, Le Seuil], p. 8–23.
- TOMASZEWSKI, Marek, « L'univers héroïque polonais dans *Les Amours du chevalier de Faublas* et son impact sur l'imaginaire social à la fin du XVIII^e siècle », *Revue de Littérature Comparée* 1990, vol. 253, n° 2 [Paris, Didier Érudition], p. 425–432.
- TYL, Pierre, « *L'Histoire de Madame de Montbrillant* : des *Mémoires* de Madame d'Épinay aux *Contre-Confessions* », in : *L'œuvre de Madame d'Épinay, écrivain-philosophe des Lumières. Actes du premier colloque international consacré à Madame d'Épinay*, sous la direction de Jacques DOMENECH, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 69–78.
- VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, « *Illyrine*, ou un chaînon manquant dans l'histoire du roman féminin français de la fin du XVIII^e siècle », in : *Sexualité, mariage et famille au XVIII^e siècle*, sous la direction d'Olga B. CRAGG avec la collaboration de Rosena DAVISON, Laval, les Presses de l'Université LAVAL 1998, p. 107–113.
- VANOFLÉN, Laurence, « M^{me} de Flahaut et la tradition du 'Roman de Femmes' : l'exemple d'Émilie et Alphonse (1799) », in : *La tradition des romans de femmes, XVIII^e–XIX^e siècles*, textes réunis et présentés par Catherine MARIETTE-CLOT et Damien ZANONE, Paris, Honoré Champion Éditeur 2012, p. 179–189.
- VANOFLÉN, Laurence, « Épinay, Louise d'Esclavelles (1726–1783) », notion dans le *Dictionnaire des Femmes des Lumières*, sous la direction d'Huguette KRIEF et de Valérie ANDRÉ, Paris, Honoré Champion Éditeur 2015, p. 422–426.
- VERSINI, Laurent, « Le Roman en 1778 », *Le Dix-huitième siècle* 1979, n° 11 : *L'année 1778*, p. 43–61.
- VIALLANEIX, Paul (éd.), *Le Prérromantisme hypothèque ou hypothèse ?*, Paris, Klincksieck 1975.

- VIROLLE, Roland, « Préface », in : PIGAULT-LEBRUN, Charles-Antoine-Guillaume, *L'enfant du Carnaval. Histoire remarquable, et surtout véritable, pour servir de supplément aux Rhapsodies du jour*, Paris, Éditions Desjonquères 1989, p. 7–21.
- ZANONE, Damien, « Les Mémoires au XIX^e siècle : identification d'un genre », in : *Être et se connaître au XIX^e siècle, littérature et sciences humaines*, sous la direction de John JACKSON, Juan RIGOLI, Daniel SANGSUE, Genève, Métropolis 2006, p. 119–142.

Études critiques sur la littérature française du XVIII^e et du XIX^e siècles

- ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers 1989.
- ANGELET, Christian (éd.), *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, t. 2 : 1750–1800, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne / Louvain, Presses Universitaires de Louvain 1999.
- ANSART, Guillaume, *Réflexion utopique et pratique romanesque au siècles des Lumières : Prévost, Rousseau, Sade*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Situations 53 » 1999.
- ARMAND, Guilhem, *Les fictions à vocation scientifique de Cyrano de Bergerac à Diderot : vers une poétique hybride*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux 2013.
- ASTBURY, Katherine et SETH Catriona, *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*, contributions réunies par Katherine ASTBURY et Catriona SETH, Paris, Classiques Garnier 2012.
- BALAYÉ, Simone, *Madame de Staël, Lumières et liberté*, Paris, Klincksieck 1979.
- BARBÉRIS, Pierre, *Histoire littéraire de la France 1794–1830*, Paris, Éditions sociales 1976.
- BERCEGOL, Fabienne et DIDIER, Béatrice (dir.), *Oberman ou le sublime négatif*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/presses de l'École normale supérieure 2006.
- BERCEGOL, Fabienne, GENAND, Stéphanie, LOTTERIE, Florence (dir.), *Une « période sans nom » – Les années 1780–1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », série « Études dix-neuviémistes », 2016.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *Un autre mal du siècle. Le Romantisme des romancières (1800–1846)*, Toulouse, PU Toulouse-2 Le Mirail 2005.
- BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina, *Le roman épistolaire à voix multiples en France de 1761 à 1782. Problèmes de forme : destinataire – destinataire*, Cracovie, Publication de l'Université Jagellonne 1986.
- BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina, *Raconter la Révolution*, Louvain – Paris – Walpole, MA, Éditions Peeters 2011.
- BOKOBZA-KAHAN, Michèle, *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, Louvain – Paris – Sterling, Virginia, Éditions Peeters 2000.

- BRAY, Bernard, *Épistoliers de l'âge classique, l'art de la correspondance chez Mme de Sévigné et quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, textes rassemblés et présentés par Odile RICHARD-PAUCHET, Tübingen, G. Narr 2007.
- CALAS, Frédéric, *Le Roman épistolaire*, Paris, Nathan 1996.
- CAZENOBÉ, Colette, *Au malheur des dames. Le roman féminin au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2006.
- COHEN, Margaret, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press 1999.
- CONSTANS, Ellen, « Parlez-moi d'amour ». *Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Pulim 1999.
- COUDREUSE, Anne, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF 1999.
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Besançon, A. Colin 1967.
- COULET, Henri, *Marivaux romancier*, Paris, A. Colin 1975.
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin 1985.
- DARNTON, Robert, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard 1991.
- DAY, Robert Adams, *Told in letters. Epistolary fiction before Richardson*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1966.
- DEL LUNGO, Andrea et LOUICHON, Brigitte, *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier 2010.
- DELBOUILLE, Paul, *Genèse, structure et destin d'Adolphe*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », coll. « Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège » 1971.
- DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF 1988.
- DELON, Michelet et MALANDAIN, Pierre, *La littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF 1996.
- DÉMORIS, René, *Le roman à la première personne du Classicisme aux Lumières*, Paris, A. Colin 1975.
- DIAZ, Brigitte, *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fictions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, PUF 2002.
- DIDIER, Béatrice, *Littérature française, Le XVIII^e siècle, t. 3 : 1778-1820*, Paris, Arthaud 1976.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF 1981.
- DIDIER, Béatrice, *Senancour romancier*, Paris, SEDES 1985.
- DIDIER, Béatrice, *La Voix de Marianne : essai sur Marivaux*, Paris, Librairie José Corti 1987.
- DIDIER, Béatrice, *La littérature de la Révolution française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » 1988.
- DIDIER, Béatrice, *Écrire la Révolution*, Paris, PUF 1989.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF 1991.
- DIDIER, Béatrice, *La littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris, PUF 1992.
- FABRE, Jean, *Lumières et Romantisme*, Paris, Klincksieck 1963.
- FRANCALANZA, Éric (éd.), *Le Prérromantisme. Une esthétique du décalage*, Paris, Eurédit 2006.

- GALLERON, Iona (éd.), *L'art de la préface au siècle des lumières*, Rennes, PUR, coll. « Interférences » 2007.
- GENAND, Stéphanie (éd.), *Romans de l'émigration (1797–1803)*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2008.
- GOULEMOT, Jean M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Minerve 1994.
- HERMAN, Jan, *Le Récit génétique au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 2009.
- HERMAN, Jan (éd.), *Incognito et roman : préfaces d'auteurs anonymes ou marginaux*, Nouvelle-Orléans, LA, University Press of the South 1998.
- HERMAN, Jan (éd.), *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, t. 1 : 1700–1750, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne / Louvain, Presses Universitaires de Louvain 1999.
- HERMAN, Jan et HALLYN, Fernand (éd.), *Le Topos du manuscrit trouvé : hommages à Christian Angelet*, Louvain et Paris, Peeters 1999.
- HERMAN, Jan, KOZUL, Mladen et KREMER, Nathalie, *Le Roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation 2008.
- HOFMANN, Étienne et ROSSET, François, *Le Groupe de Coppet*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, coll. « Le Savoir suisse » 2005.
- KILLEN, Alice, *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Librairie Champion Éditeur 1967.
- KRIEF, Huguette, *Entre Terreur et Vertu. Et la fiction se fit politique... (1789–1800)*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2010.
- LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670–1820. De Madame de Villeglé à Nodier*, Paris, PUF 1997.
- LE GALL (DIDIER), Béatrice, *L'imaginaire chez Senancour*, t. 1 [thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université de Paris], Paris, Librairie José Corti 1966.
- LÉVY, Maurice, *Le roman « gothique » anglais, 1764–1824*, Toulouse, Association de Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse 1968.
- LOUCHON, Brigitte, *Romancières sentimentales (1789–1825)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société » 2010.
- MAGNOT-OGILVY, Florence (dir.), *Nouvelles lectures de 'La Vie de Marianne'. Une « dangereuse petite fille »*, Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres 9, série « Le dix-huitième siècle » 2014.
- MARIETTE-CLÔT, Catherine et ZANONE, Damien (dir.), *La Tradition des romans des femmes XVIII^e–XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2012.
- MARTIN, Christophe, *Diderot, La Religieuse*, Paris, Gallimard 2010.
- MASSEAU, Didier, *Le Roman à la veille de la Révolution. Formes narratives et pratiques de lecture*, thèse présentée pour l'obtention du doctorat d'État, Université François Rabelais, Tour, février 1992.
- MAY, Georges, *Diderot et 'La Religieuse'*, Paris, PUF 1954.

- MAY, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715–1761)*, New Haven, Yale University Press & Paris, PUF 1963.
- MERLANT, Joachim, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Paris, Librairie Hachette 1905.
- MILLET, Baudouin, « Ceci n'est pas un roman ». *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*, Louvain – Paris – Dudley, MA, Éditions Peeters 2007.
- MONGLOND, André, *Le Prémantisme français I : Le Héros prémantique*, Grenoble, Archaud 1930.
- MONSELET, Charles, *Les Oubliés et les dédaignés*, Bassac, Plein Chant Imprimeur – Éditeur 1993.
- MONTANDON, Alain, *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, PUF 1999.
- OMACINI, Lucia, *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2003.
- OZOUF, Mona, *Les Aveux du roman. Le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard 2001.
- PAQUIN, Éric, *Le récit épistolaire féminin au tournant des Lumières et au début du XIX^e siècle (1793–1837) : adaptation et renouvellement d'une forme narrative*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Faculté des Arts et des Sciences 1998, <http://www.pum.umontreal.ca/theses/pilote/paquin/these.pdf> 9 [date de consultation: 15.06.2016].
- PIA, Pascal, *Les livres de l'Enfer : bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, C. Coulet et A. Faure 1978.
- RABSZTYN, Andrzej, *L'écriture et le langage dans le roman épistolaire français et polonais de 1760 à 1820*, Katowice, Para 2005.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, coll. « U » 1980.
- RAMOND, Catherine, *Roman et théâtre au XVIII^e s. : le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Fondation 2012.
- ROSSET, François, *L'Arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, Paris, éd. Imago 1996.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti 1962.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil 1989.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Le Singe de don Quichotte : Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation 1999.
- SIMONET-TENANT, Françoise, *Journal personnel et correspondance (1785–1939) ou les affinités électives*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a. 2009.
- STAVAN, Henry A., *Gabriel Sénac de Meilhan (1736–1803) moraliste, romancier, hommes de lettres*, Paris, Minard 1968.
- SZKOPINSKI, Łukasz, *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil*, Paris, Classiques Garnier 2015.
- TROUSSON, Raymond (éd.), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont 1993.
- TROUSSON, Raymond (éd.), *Romans de femmes de XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont 1996.

- TSIMBIDY, Myriam, *La Mémoire des lettres. La lettres dans les Mémoires du XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier 2013.
- VAJDA, György M., *Le Tournant du siècle des Lumières 1760–1820. Les genres en vers des Lumières au Romantisme*, Budapest, Akadémiai Kiadó 1982.
- VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, *Le roman du libertinage, 1782–1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion Éditeur 1997.
- VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF 1998.
- ZENAZEL, Nina, *L'« Histoire de Madame de Montbrillant » de Madame d'Épinay : la confrontation des formes romanesques comme gage de sincérité*, Mémoire de Master sous la direction de Odile RICHARD-PAUCHET, Université de Limoges 2012 [travail inédit, communiqué par la directrice de recherché].

Repertoires bibliographiques

- GIRAUD, Yves et CLIN-LALANDE, Anne-Marie, *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France des origines à 1842*, 2^e édition entièrement révisée et augmentée, Éditions Universitaires Fribourg Suisse 1995.
- Journal Général de la Littérature de France, 1801–1805*, A Paris, chez Treuttel et Würtz, à Strasbourg, chez les mêmes Libraires.
- MARTIN, Agnus, MYLNE, Vivienne G. et FRAUTSCHI, Richard, *Bibliographie du genre romanesque français 1751–1800*, London, Mansell, Paris, France Expansion 1977.
- MONGLOND, André, *La France révolutionnaire et impériale. « Annales de bibliographie méthodique et description des livres illustrés »*, Grenoble, Artaud 1930.
- PERCEAU, Louis, *Bibliographie du roman érotique au XIX^e siècle donnant une description complète de tous les romans, nouvelles, et autres ouvrages en prose, publiés sous le manteau en français, de 1800 à nos jours, et de toutes leurs réimpressions*. Paris, Georges Fourdrinier, Éditeur 1930.
- THIEME, Hugo Paul, *Bibliographie de la Littérature française de 1800 à 1930*, t. 1–3, Paris, Librairie E. Droz 1933, Genève, Slatkine 1971.

Dictionnaires

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF 2002.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin 1993.
- KRIEF, Huguette et ANDRÉ, Valérie (dir.), *Dictionnaire des Femmes des Lumières*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2015.
- REY, Alain (dir.), *Le grand Robert de la langue française*, Nouvelle éd. augmentée de la 2^e éd. du « Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française », Neuilly-sur-Seine, Cobra 2009.

Index des noms

- Ablamowicz, Aleksander 25, 221
Abramovici, Jean-Christophe 36, 103, 216, 217, 222
Albert, Sophie 141, 220
Albertan-Coppola, Sylviane 141, 220
Alexandrian, Sarane 178, 228
Angelet, Christian 130, 228
Ansart, Guillaume 205, 228
Arcuri, Carlo U. 140, 220
Aristote 12
Arland, Marcel 147, 166, 220
Armand, Guilhem 40, 228
Aron, Paul 159, 232
Astbury, Katherine 23, 47, 53, 220, 222, 228
Audeguy, Stéphane 186, 220
- Baby, Hélène 39, 218
Badinter, Elisabeth 14, 49, 106, 108, 111, 216, 220
Bakhtine, Mickhaïl 12, 13, 40–43, 69–71, 208, 218
Balayé, Simone 9, 26, 30, 134, 135, 210, 218, 220, 225, 228
Balzac, Honoré de 17, 82, 211
Barbérès, Pierre 31, 228
Barthes, Roland 96, 218
Bartoszyński, Kazimierz 96, 97, 218
Ben Jelloun, Tahar 12, 219
Bercegol, Fabienne 30, 55, 144–146, 207, 220, 224, 228
Berchtold, Jacques 45, 100
Bernard-Griffiths, Simone 12, 226
Bertrand-Jennings, Chantal 23, 228
Bessière, Jean 11, 213, 218, 220
Bessire, François 123, 139, 180, 221, 223, 224
Besterman, Theodore 48, 224
Blanchot, Maurice 90, 218
Bloch, Peter-André 171, 225
Blum, Claude 189, 227
Boblet, Marie-Hélène 42, 218
Bochenek-Franczakowa, Regina 10, 23–25, 33, 38, 44, 51, 56, 81, 96, 97, 113, 119, 124, 125, 137, 165, 191, 195, 220, 221, 226, 228
Bokobza-Kahan, Michèle 178, 229
Bonaparte, Napoléon 34, 124, 135
Bourdieu, Pierre 15, 218
Boyers d'Argens, Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens 179
Brandys, Kazimierz 64, 219
Bray, Bernard 81, 221, 229
Brécourt-Villars, Claudine 65, 187, 221
Brouard-Arends, Isabelle 50, 123, 221
Brousteau, Anne 197, 199, 205, 221

- Brunet, Jacques Charles 106–108, 221
 Brunetière, Ferdinand 39, 159, 218
 Budor, Dominique 11, 218
Calas, Frédéric 100, 208, 221, 229
 Cauville, Joëlle 116, 225
 Cazenobe, Colette 49, 229
 Cervantes, Miguel de 13, 98, 99, 131, 140, 231
 Charles, Shelly 139, 170, 221
 Charrière, Isabelle de 17, 34, 113, 115, 116, 215, 222
 Charrier-Vozel, Marianne 109, 111, 221
 Chateaubriand, François-René de 24, 32, 35, 76, 139, 161, 162
 Chavy, Paul 30, 34, 219, 225
 Choderlos de Laclos, Pierre Ambroise François – voir Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de
 Claudel, Paul 11, 46, 97, 231
 Clerc, Thomas 70, 219
 Clin-Lalande, Anne-Marie 14, 66, 232
 Cohen, Margaret 23, 176, 229
 Constans, Ellen 157, 170, 229
 Constant, Benjamin 12, 17, 34, 35, 55, 57, 59, 63, 88, 89, 101, 136–139, 146, 147, 157, 161, 166, 167, 190, 208, 215, 217, 220, 225
 Cook, James 206
 Cook, Malcolm 10, 23, 30, 47, 53, 97, 220, 222, 228
 Cormier, Jacques 51, 217
 Cottin, Sophie Risteau, dame 17, 34, 83, 114, 132, 133, 136, 170, 172, 173, 190, 191, 215, 223
 Coudreuse, Anne 209, 229
 Coulet, Henri 24, 25, 27, 38, 47, 100–102, 179, 181, 229
 Cragg, Olga B. 167, 227
 Crébillon fils, Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, dit 97, 177, 179
 Croismare, Marc-Antoine-Nicolas de, marquis de Lasson 36, 37, 46, 49, 102–105
 Cyrano de Bergerac, Savinien de 40, 228
Darnton, Robert 11, 14, 222, 229
 Davison, Rosena 167, 227
 Day, Robert Adams 229
 Del Lungo, Andrea 23, 229
 Delamarre, Marguerite 102
 Delbouille, Paul 58, 229
 Delon, Michel 10, 23–25, 28–30, 36, 52–54, 103, 116, 121, 135, 182, 194, 197, 198, 200, 203–205, 216, 217, 221, 222, 229
 Démoris, René 9, 10, 27, 29, 44, 229
 Diaz, Brigitte 29, 61, 77, 222, 229
 Diaz, José-Luis 37, 39, 44, 84, 111, 222, 223
 Diderot, Denis 13, 14, 34, 36, 37, 40, 44, 46–49, 54, 59, 89, 97, 102–107, 140, 141, 160, 208, 209, 216, 217, 220, 222, 225, 226, 228, 230
 Didier, Béatrice (Le Gall) 28, 31, 32, 34, 35, 45, 46, 55, 56, 68, 69, 77, 99, 101, 121, 128, 142, 144, 156, 158, 160, 162–164, 193, 194, 220, 223, 224, 228–230
 Dieckmann, Herbert 141, 217
 Domenech, Jacques 106, 107, 109, 221, 222, 226, 227
 Dornier, Carole 77, 222
 Dow, Gilian 123, 223
 Ducray-Duminil, François Guillaume 156, 231
 Duplessis, chevalier Pierre 16, 159, 216
Eco, Umberto 95, 219
 Edgeworth de Firmont, Henri Essex 78, 113, 125, 126
 Épinay, Louise d'Esclavelles de 13, 14, 34, 44, 48–50, 61, 82, 89, 102, 103, 106–111, 160, 208, 209, 216, 220–222, 226, 227, 231
 Escarpit, Robert 96, 219
 Ezquerro, Milagros 11, 38, 219, 226
Fabre, Jean 31, 229

- Fielding, Henry 45
 Fiévée, Joseph 16, 56, 65, 95, 117, 128, 129, 157, 171, 172, 191–193, 216
 Foscolo, Piccolo Ugo 49
 Foucault, Michel 96, 219
 Fougeret de Monbron, Louis-Charles 189, 226
 Fowler Alastair 40
 Francalanza, Éric 31–33, 223, 224, 230
 Frautschi, Richard 14, 169, 207, 232, 238, 240
 Fromentin, Eugène 160, 161, 230
- G**
 Galiani, Ferdinando (dit l'abbé) 107, 226
 Galleron, Iona 130, 230
 Gallon, Madame de 114, 174, 175, 215
 Gardes-Tamine, Joëlle 194, 232
 Gasparini, Philippe 212, 219
 Geerts, Walter 11, 218
 Genand, Stéphanie 30, 53, 113, 207, 215, 228, 230
 Genette, Gérard 11, 12, 65, 79, 80, 96, 100, 156, 212, 219, 223, 226
 Gengembre, Gérard 117, 191–193, 223
 Genlis, Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse de 17, 34, 50, 90, 114, 122, 123, 139, 170, 180, 216, 221, 223, 224
 Gide, André 167
 Giraud, Yves 14, 66, 232
 Glastier, Jean 199, 218
 Głowiński, Michał 11, 64, 70, 71, 73, 219, 223
 Godard d'Aucour, Claude, baron de de Saint-Just 179
 Godeau, Florence 75, 223
 Goethe, Johann Wolfgang von 49, 51, 73, 147, 159
 Goldzink, Jean 117, 191–193, 223
 Gorjy, Jean-Claude 16, 55, 173, 174, 216
 Goubier-Robert, Geneviève 173, 223
 Gouge, Olympe de, Marie Gouze, dite 167, 168, 225
- Goulemot, Jean-Marie 68, 179, 196, 197, 199, 201–223, 229
 Graitson, Jean-Marie 198, 222
 Gretchanaïa, Elena 165, 217
 Grimm, Friedrich Melchior 49, 102, 103, 105–107
 Guénard, Élisabeth Brossin de Méré, baronne 17, 79, 114, 125, 126, 216
 Guitton, Édouard 31, 32, 223
- H**
 Hallyn, Fernand 130, 230
 Hamburger, Käte 13, 70, 219
 Handke, Ryszard 63, 227
 Hardenberg, Charlotte de 166
 Haroche-Bouzinac, Geneviève 75, 223, 224
 Hasquin, Hervé 173, 223
 Herman, Jan 51, 98, 100, 118, 130, 141, 217, 224, 230
 Hoek, Leo H. 122, 219
 Hofmann, Étienne 34, 230
 Holbach, Paul-Henri Thiry, baron d' 106
 Hookham, Thomas 159, 216
 Houdetot, Élisabeth Sophie Françoise Lalive de Bellegarde, comtesse de 106
 Hubert, Marie-Claude 194, 232
 Hubier, Sébastien 155, 219
 Hugo, Victor 17
- J**
 Jackson, John 77, 227
 Jacot Grapa, Caroline 144, 224
 Jaquier, Claire 117, 191, 223, 230
 Jasinski, Béatrice W. 136, 218
 Jauss, Hans Robert 129, 219
- K**
 Killen, Alice M. 194, 230
 Kociubińska, Edyta 12, 57, 150, 224, 226
 Kornhauser, Jakub 165, 226
 Kozul, Mladen 98, 118, 130, 224, 230
 Kremer, Nathalie 98, 130, 230
 Krief, Huguette 10, 32, 33, 49, 118, 124–126, 224, 227, 230, 232
 Krüdener, Beate Barbara Juliane von Vietinghoff, baronne de

- 12, 17, 18, 34, 65, 83–87, 89, 114, 133, 134, 136, 157, 164–166, 170, 172, 216, 217, 226
- L**
La Fayette, Marie-Joseph Paul Yves Roch Gilbert du Motier, marquis de 184
La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de 167
La Harpe, Jean-François de 105
La Morlière, Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette de 179
Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de 81, 82, 128, 130, 175–177, 194, 198, 199, 217, 223
Lafon, Henri 36, 52, 56, 103, 216, 217, 222, 224, 230
Lamartine, Alphonse de 26, 28
Laroch, Philippe 178
Larouche-Tangay, Camilia 202, 224
Lejeune, Philippe 75, 219
Lenglet-Dufresnoy, Nicolas 50, 51, 218
Lévy, Maurice 194, 230
Ley, Francis 165, 217
Lizé, Émile 47, 48, 224
Losada Goya, José Manuel 48, 61, 89, 160, 226
Lotterie, Florence 30, 117, 128, 191, 207, 223, 224, 228
Louichon, Brigitte 17, 23, 83, 169, 229, 230
Louis XVI, Louis-Auguste de France 78, 113, 124, 126
Louis XVIII, Louis Stanislas Xavier de France 124
Louis-Joseph de Bourbon-Condé, prince de Condé 185, 186,
Louis-Philippe, duc d'Orléans 125
Louvet de Couvray, Jean-Baptiste 59, 120, 180, 181
- M**
Magnot-Ogilvy, Florence 45, 100, 208, 221, 224, 230
Marchal, Bertrand 169
Marcoin, Francis 123, 224
Marie-Antoinette de France ou Marie-Antoinette d'Autriche,
Maria Antonia Anna Josepha Joanna de Habsbourg-Lorraine, dite Reine de France 124, 126, 181, 182, 184, 215
Marie-Thérèse de France, Marie-Thérèse Charlotte de Bourbon 124
Mariette-Clot, Catherine 23, 170, 176, 221, 227, 230
Marivaux, Pierre Carlet de 13, 14, 34, 38, 44–46, 63, 98, 99–102, 141, 146, 160, 208, 216, 221, 226, 229, 231
Marmontel, Jean-François 25
Martin, Agnus 14, 169, 207, 232, 238, 240
Martin, Christophe 102, 105, 123, 224
Masseau, Didier 38, 123, 180, 196, 224, 230
Mastrodonato, Paola Galli 33, 34, 225
Matyaszewski, Paweł 48, 225
Mauzi, Robert 178
May, Georges 37, 47, 48, 129, 230, 231
Mélinio, Françoise 169
Menant, Sylvain 50, 135, 220, 221
Mercier, Louis-Sébastien 180
Mercier, Michel 165, 217
Merlant, Joachim 160, 161, 231
Mervaud, Christiane 135, 220
Messina, Simone 171, 225
Millet, Baudouin 97, 231
Monglond, André 15, 31, 142, 231, 232
Monselet, Charles 187, 230, 231
Montandon, Alain 127, 130, 225, 231
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de La Brède dit 190, 200, 202
More, Thomas 200
Morency, Suzanne Giroust, pseud. Madame de 12, 17, 34, 65–67, 124, 157, 167, 168, 186–188, 209, 211, 216, 221
Mortier, Daniel 75, 223
Mortier, Roland 27, 31, 63, 173, 223, 225

- Musarra-Schrøder, Ulla 79, 80, 225
- Musset, Alfred de 160, 211
- Mylne, Vivienne G. 14, 169, 207, 232, 238, 240
- N**
- Nagy, Peter 178
- Nerciati, André-Robert Andrea de 179, 186
- Niedokos, Judyta 12, 150, 224, 226
- Nodier, Charles 56, 89, 114, 136, 147–152, 208, 209, 216, 225
- Noiray, Jacques 169
- O**
- Omacini, Lucia 9, 10, 23, 24, 30, 55, 86, 134, 145, 148, 152, 210, 218, 225, 231
- Ozouf, Mona 23, 24, 26, 30, 225, 231
- P**
- Paquin, Éric 116, 225, 231
- Pauvert, Jean-Jacques 65, 136, 187, 218, 221
- Pelckmans, Paul 118, 224
- Perceau, Louis 186, 232
- Petiteau, Nathalie 77, 78, 225
- Pia, Pascal 11, 187, 231
- Piechnik, Iwona 165, 226
- Pietrzak, Witold Konstanty 199, 225
- Pigault-Lebrun, Charles-Antoine-Guillaume Pigault de l'Épinoÿ (dit) 59, 78, 115, 182, 186, 218, 227
- Platon 12
- Polignac, Yolande Martine Gabrielle de Polastron, comtesse puis duchesse de 115, 182
- Pomeau, René 135, 220, ...
- Ponton, Lionel 202, 224
- Prévost d'Exiles, Antoine-François (abbé Prévost) 160, 199, 205, 211, 228
- Proust, Jacques 141, 217
- Proust, Marcel 164, 211
- Pujol, Stéphane 36, 103, 216, 217, 222
- R**
- Rabsztyn, Andrzej 118, 168, 225, 226, 231
- Radcliffe, Ann 156, 194
- Raimond, Michel 24, 25, 127, 128, 139, 158, 231
- Ramond, Catherine 62, 70, 231
- Raoul, Valérie 88, 89, 226
- Rapak, Waclaw 165, 226
- Rautenstrauchowa, Łucja Barbara (z Giedroyciów) 49
- Réal, Eléna 12, 226
- Regnault-Warin, Jean-Joseph 16, 56, 78, 113, 123–126, 191, 216
- Reid, Martine 123, 139, 180, 221, 223, 224
- Restif de La Bretonne, Nicolas Edme Rétif, dit 180, 198, 205, 222
- Révéróni Saint-Cyr, Jacques Antoine de 16, 56, 77, 120–122, 128, 156, 192–194, 209, 216, 222, 223
- Rey, Alain 232
- Richard-Pauchet, Odile 48, 61, 81, 89, 107, 159, 160, 226, 228
- Richardson, Samuel 45, 49, 129, 169, 229
- Rigoli, Juan 77, 227
- Roger, Julien 38, 226
- Romberg, Bertil 62, 219
- Rosset, François 34, 120, 230, 231
- Roth, Charles 88, 217
- Roth, Georges 13, 49, 106, 110, 111, 216
- Roulin, Alfred 88, 138, 217
- Rousseau, Jean-Jacques 25, 48, 49, 51, 52, 78, 82, 83, 97, 102, 106, 107, 159–161, 163, 170, 172, 199, 200, 205, 218, 226, 228, 230
- Roussel, Jean 26, 30, 220, 225
- Rousset, Jean 11, 46, 48, 51, 58, 82, 83, 85, 90, 91, 97, 100, 101, 226, 231
- Ruiz, Luc 48, 140, 141, 220, 226
- S**
- Sade, Donatien Alphonse François de, Marquis de 17, 34, 65, 67, 68, 79, 113, 128, 156, 157, 171, 187, 194, 196–205, 208, 217, 218, 221–223, 228

- Sainte-Beuve, Charles-Augustin 161
 Saint-Jacques, Denis 159, 232
 Saint-Lambert, Jean François de 106
 Sangsue, Daniel 77, 227
 Schaeffer, Jean-Marie 69, 72–74, 156, 219, 227, 231
 Schmitt, Arnaud 212, 219
 Ségur, Louis-Philippe, comte de 78, 218
 Seillan, Jean-Marie 140, 227
 Sénac de Meilhan, Gabriel 16, 27, 53, 113, 117–119, 171, 191, 217, 222, 231
 Senancour, Étienne Pivert de 12, 17, 26, 32, 34, 35, 51, 55, 68, 69, 86, 89, 111, 134, 139, 142–147, 159, 162–164, 167, 198, 208, 217, 220, 223, 229, 230
 Sermain, Jean-Paul 13, 98, 226, 231
 Seth, Catriona 10, 23, 45, 47, 53, 97, 100, 117, 189, 191, 197, 200, 203, 220–223, 226, 228
 Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de 81, 228
 Sgard, Jean 12, 226
 Siess, Jürgen 224
 Simonet-Tenant, Françoise 29, 75, 84, 147, 223, 227, 231
 Skwarczyńska, Stefania 152, 219
 Souza, Adélaïde Filleul, comtesse de Flahaut puis baronne de 17, 18, 34, 83, 84, 89, 114, 131, 132, 136, 170, 172, 175, 176, 190, 191, 217, 227
 Sozzi, Lionello 24, 31, 222, 223
 Stackhiev, Alexandre 165
 Staël, Anne-Louise Germaine de Necker, baronne de Staël-Holstein 9, 17, 24, 26, 34, 35, 54, 55, 83, 114, 128, 134–136, 147, 157, 159, 166, 170, 172, 190, 208, 210, 217, 218, 220, 224, 225, 228
 Stanzel, Franz 62, 63, 79, 227
 Starobinski, Jean 38, 227
 Stavan, Henry A. 117, 231
 Stendhal, Marie-Henri Beyle (pseud.) 17, 225
 Surma-Gawłowska, Monika 48, 225
 Swift, Jonathan 131
 Szkopiński, Łukasz 156, 231
T
 Thieme, Hugo Paul 15, 169, 232
 Todorov, Tzvetan 63, 128, 156, 219
 Tomaszewski, Marek 120, 227
 Trousson, Raymond 85, 133, 165, 176–179, 191, 215–217, 231
 Tsimbidy, Myriam 38, 81, 232
 Tyl, Pierre 106, 107, 227
V
 Vajda, György Mihály 28, 30, 34, 218, 225, 232
 Van Crugten-André, Valérie 115, 167, 168, 177, 180, 181, 184–186, 188, 227, 232
 Vanoflen, Laurence 49, 176, 227
 Varloot, Jean 141, 217
 Versini, Laurent 38, 46, 83, 84, 143, 150, 151, 165, 175, 176, 217, 227, 232
 Viala, Alain 159, 232
 Viallaneix, Paul 31, 227
 Virolle, Roland 59, 78, 227
 Vissière, Isabelle 116, 215
 Voisenon, Claude-Henri Fuzée de 179
 Voltaire, François-Marie Arouet (pseud.) 25, 48, 131, 135, 201, 220, 224
W
 Walpole, Horace 156, 194, 230
 Wandzioch, Magdalena 25, 221
 Watt, Ian 70, 219
 Wołk, Marcin 63, 64, 219
Y
 Young, Edouard 124
Z
 Zanone, Damien 23, 77, 170, 176, 221, 228, 230
 Zatorska, Izabella 23, 53, 222
 Zdrada-Cok, Magdalena 12, 219
 Zenazel, Nina 61, 232
 Zupančič, Metka 116, 225

Hybrydyczność francuskiej powieści o narracji pierwszoosobowej (1789–1820)

Streszczenie

W niniejszym studium poddano gatunek powieściowy systematyczno-diachronicznej analizie ze szczególnym uwzględnieniem relacji pomiędzy różnymi formami narracyjnymi przejętymi w powieści (list, pamiętnik i dziennik intymny). Celem pracy jest analiza hybrydyczności formy (rozumianej jako zatarcie granic gatunkowych w obrębie powieści), będącej efektem ewolucji omawianego gatunku w epice XVIII wieku, oraz przełożenie owej hybrydyczności na znaczenie wypowiedzi pierwszoosobowej, nasyconej sentymentalnie, erotyczno-ironicznie, a także społeczno-moralnie. Nasilenie tego zjawiska zachodzi we francuskiej prozie narracyjnej z przełomu XVIII i XIX wieku, a więc z okresu burzliwego pod względem zarówno historycznym, jak i politycznym.

Powieść francuska o narracji pierwszoosobowej, czyli najbardziej przemawiająca do czytelnika, przybiera wówczas hybrydyczną formę wypowiedzi prowadzącą do jej fragmentaryczności oraz uświadamia czytelnikowi, że może on stać się ośrodkiem i obserwatorem najistotniejszych wydarzeń historycznych (co przede wszystkim znajduje wyraz w epice czasów rewolucyjnych) oraz podmiotem autorefleksji i autoanalizy (charakterystycznych dla utworów z okresu pierwszego romantyzmu). Rozprawa służy także usystematyzowaniu i popularyzacji wiedzy na temat gatunku powieściowego na przełomie XVIII i XIX wieku we Francji i w Europie.

Warsztat naukowy wykorzystany w pracy tworzą teorie estetyczno-literackie służące określeniu badanego zjawiska. Deskrypcja hybrydycznego charakteru francuskiej powieści o narracji pierwszoosobowej zakłada chronologiczne przedstawienie zmian, jakie nastąpiły w omawianym gatunku na przełomie XVIII i XIX wieku już na poziomie paratekstu, oraz – w odniesieniu do teorii mimetyzmu formalnego – uwypuklenie zależności pomiędzy różnymi formami narracyjnymi, będącymi odzwierciedleniem ich zastosowania w życiu codziennym omawianego okresu. Na podstawie synkretyzmu gatunkowego analiza powieści o narracji w pierwszej osobie zakłada wzięcie pod uwagę w jednym utworze kilku gatunków i form literackich (listy, pamiętniki, dzienniki itp.), które mogą występować na prze-

mian, nakładać się na siebie lub wchłaniać się nawzajem. Granice między tymi gatunkami i formami niejednokrotnie się zacierają. W bogatej tradycji powieści francuskiej i europejskiej (np. w twórczości Lawrence'a Sterne'a) dostrzec można znamiona hybrydyczności, polegającej na wchłanianiu wszelkich społecznych form komunikacji. W epice drugiej połowy XVIII wieku zmiany w narracji pierwszoosobowej stanowią zapowiedź nowych dążeń estetycznych, które rozwiną się w epoce romantyzmu.

Monografia stanowi opracowanie i uzupełnienie badań dotyczących powieści francuskiej z przełomu XVIII i XIX wieku, okresu określanego w literaturze mianem *no man's land* z uwagi na jego ciągle niezbadany, trudny do zdefiniowania i niejednorodny charakter, o czym świadczy fakt, że bibliografia gatunku powieściowego we Francji (A. Martin, V.G. Mylne, R. Frautschi) kończy się na roku 1800. Ogólne podejście do gatunku powieści o narracji pierwszoosobowej przekłada się na badania dotyczące różnych typów powieści, takich jak powieść epistolarna, powieść-pamiętnik i powieść-dziennik intymny. Podlegający analizie materiał będący bezpośrednim efektem rzeczywistych praktyk społecznych w zakresie paraliteratury (wymiana korespondencji, pamiętnikarstwo, prowadzenie dziennika intymnego) nie tylko nadaje projektowi wymiar historyczno-literacki, lecz także dostarcza wielu cennych informacji na temat społeczeństwa i kultury Francji i Europy owych czasów. Z tego względu wyniki analiz posłużą przede wszystkim badaniom z zakresu historii i teorii literatury, a zwłaszcza badaniom dotyczącym powieści dziewiętnastowiecznej. Hybrydyczność powieści francuskiej w latach 1789–1820 jest bowiem czymś więcej niż tylko kontynuacją tendencji widocznej w epice od lat 1780. Zacieranie granic gatunkowych oraz łączenie różnorodnych form narracyjnych stanowi także zapowiedź nowych dążeń estetycznych, które rozwiną się w epoce romantyzmu. Analiza hybrydycznego charakteru powieści o narracji w pierwszej osobie jest kluczowa dla zrozumienia zmian, które nastąpiły w powieści francuskiej i europejskiej po 1820 roku.

The Hybridity of the French First-Person Novel (1789–1820)

Summary

The present study proposes a systematic diachronic analysis of the French novel, with the focus on the relations between diverse narrative forms present in it (such as a letter, a diary, and an intimate journal). The main goal of this work is to investigate the hybridity – i.e., the blurring and transcending of the limits of narrative genres – of the novel form, which emerged in consequence of the profound transformation the novel underwent in the 18th century. Notably, this study discusses hybridity in the context of the first person narration which is distinguished by its sentimental, erotic, ironic, and socio-moral character. The phenomenon is particularly apparent in the French narrative prose at the turn of the 18th and 19th centuries, the period of historical and political turbulence. It is then that the French first-person novel takes its hybrid form, which leads to its fragmentariness. As the genre which addresses the reader in the most direct manner, it also aims to make the reader realize that s/he can become the center of, and the witness to, the most significant historical events, as well as the subject of self-reflection and auto-analysis characteristic for the literary works of the First Romanticism. Furthermore, the present study attempts to systematize and popularize the research on the French and European first-person novel at the turn of the centuries.

The methodological basis for this analysis is the aesthetic literary criticism focused on the novel genre. The detailed examination of the first-person novel requires a chronological presentation of the changes the genre underwent in the 18th and 19th centuries on the level of paratext, as well as the accentuation of the relations between various narrative forms (as the reflection of their common use in the given period) in the light of mimetic formalism. In accordance with the concept of genre syncretism, this analysis investigates a number of genres and literary forms (letters, diaries, journals) in one literary work, which can appear in turns, overlap, and permeate one another. The borderlines between these genres and forms are often blurred. In the rich tradition of the French and European novel (e.g. in the works of Lawrence Sterne) one can see the characteristics of hybridity which consists in absorbing all social forms of communication. In the novel of the second half of the 18th

century, one can see the changes that prognosticate new aesthetic aspirations of Romanticism.

The present monograph extends the research on the French first-person novel at the turn of the 18th and 19th centuries which is still referred to as “no man’s land” due to its unexplored, difficult to define, and heterogeneous character. In fact, the bibliography of the novel genre in France (A. Martin, V. G. Mylne, R. Frautschi) ends in the year 1800. The global approach to the first-person novel is reflected in research on various types of the novel, such as the epistolary novel, the journal, or the intimate diary. The literary material which is discussed in this work is the result of the social practices in the field of paraliterature (exchange of letters, diary and journal writing), which enriches the project with valuable information on the society and culture of France and Europe. The monograph is then inscribed within the historical, theoretical, and socio-literary research devoted in particular to the 19th century novel, as the hybridity of the French first-person novel between 1789 and 1820 is more than a mere continuation of the tendency from before 1780. The blurring of borderlines between the genres, and the merging of different narrative forms, is, in fact, an indication of new aesthetic aspirations which evolved in Romanticism. The analysis of the hybrid character of the first-person novel is a key to the understanding of the transformations French and European novel underwent after 1820.

Redakcja
Barbara Malska

Projekt okładki, stron tytułowych i działowych
Emilia Dajnowicz

Projekt typograficzny i łamanie
Hanna Olsza

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3167-6
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3168-3
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 15,25. Ark. wyd. 16,0.
Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 20 zł (+VAT)

Druk i oprawa:
„TOTEM.COM.PL. Sp. z o.o.” Sp. K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Andrzej Rabsztyn, maître de conférences, enseigne la littérature française à l'Université de Silésie. Comparatiste, auteur de *L'écriture et le langage dans le roman épistolaire français et polonais de 1760 à 1820* (Katowice 2005) et de nombreux articles publiés en Pologne et à l'étranger (États-Unis, France, Espagne, République Tchèque, Roumanie, Turquie). Ses recherches portent sur le roman épistolaire, le roman personnel, les correspondances d'écrivains et le journal intime ; il s'intéresse à l'hybridité du roman français à la première personne au tournant des Lumières ainsi qu'au genre du roman épistolaire à l'époque contemporaine.

ISSN 0208-6336
Cena 20 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3167-6



9 788322 631676

Więcej o książce

