

Deux théories romanesques au XVIII^e siècle : le roman « bourgeois » et le roman épistolaire

Réal Ouellet

Volume 1, Number 2, août 1968

Roman et théâtre au XVIII^e siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500022ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500022ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouellet, R. (1968). Deux théories romanesques au XVIII^e siècle : le roman « bourgeois » et le roman épistolaire. *Études littéraires*, 1(2), 233–250.
<https://doi.org/10.7202/500022ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1968

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

DEUX THÉORIES ROMANESQUES AU XVIII^e SIÈCLE : LE ROMAN «BOURGEOIS» ET LE ROMAN ÉPISTOLAIRE

réal ouellet

Contesté au nom du bon goût et de la morale, le roman trouvera, dès le XVII^e siècle, des défenseurs qui tenteront d'en montrer l'utilité morale ou sociale et de lui fabriquer une poétique largement inspirée du poème épique. Avec les écrits théoriques de Scudéry, Huet, *Du Plaisir*, le XVII^e siècle possède en effet une véritable poétique du roman¹. Il n'en va pas de même du siècle suivant. Car si l'on y a beaucoup discuté de genre romanesque, on y trouve peu de traités comparables aux *Sentimens sur l'histoire*² de Du Plaisir ou à la préface à *Ibrahim* de Scudéry. Les discussions roulent le plus souvent sur l'utilité ou la moralité d'un genre pourtant en pleine expansion. Une poussière de *Préfaces, d'Avis au lecteur, d'Entretiens, d'Avertissemens des libraires*, du début du siècle aux années 80, ressassent les mêmes arguments pour et contre le roman. Des textes longs comme *De l'usage des romans* (1734) et *l'Histoire justifiée contre les romans* (1735), où Lenglet du Fresnoy fait tour à tour l'apologie (une apologie qui équivaut souvent à une condamnation) et la critique du genre romanesque, ou comme la violente attaque de l'abbé Jaquin, *Entretiens sur les romans* (1755), ne montrent pas plus d'originalité, car ils se réfèrent incessamment à Scudéry ou au *Traité de l'origine des romans* de Huet, dont la première édition date de 1670³! Sans doute

¹ C'est le titre d'un excellent livre d'Arnaldo Pizzorusso : *la Poetica del romanzo in Francia (1660-1685)*, Edizioni Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1962.

² *Sentimens sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le stile*, Paris, C. Blageart, 1683.

³ Même Rétif de la Bretonne, dans *l'Introduction à l'École des pères* paru en 1776, n'hésite pas à reprendre (pp. 55-56) la définition de Huet : « fiction écrite en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs ».

Et je ne mentionne pas des œuvres comme la parodie romanesque du P. Bougeant, *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* (1735), qui répète, avec beaucoup d'esprit, tous les lieux communs des adversaires du roman.

trouvera-t-on des réflexions intéressantes, voire originales, dans les écrits théoriques de Marivaux, Prévost, Mistelet, Diderot, Marmontel, Rousseau, Sade. Mais aucun de ces textes ne forme un véritable corps de doctrine cohérent et complet comme la préface à *Ibrahim* ou le *Roman expérimental*.

L'on examinera ici rapidement quelques textes théoriques de L.-S. Mercier, Rétif de la Bretonne, Marmontel et Françoise-Albine Benoist sur deux types de roman fort éloignés l'un de l'autre : le roman « bourgeois »⁴ et le roman épistolaire. Deux conceptions du roman, certes, mais surtout deux façons d'appréhender et de concevoir le monde.

Plus qu'aucun autre théoricien de leur époque, L.-S. Mercier et Rétif de la Bretonne me semblent avoir exposé avec vigueur et clarté les principes d'un réalisme nouveau qui voudra « peindre » (pour employer un mot qui leur est cher) l'homme social. Bien sûr, comme leurs prédécesseurs, ils sentiront le besoin de justifier le roman sur le plan moral, en protestant de leur intention de montrer partout dans leurs livres le vice puni et la vertu récompensée⁵. Chacun des nombreux *Avertissements*, *Avis*, *Notes* ou *Introductions* de plusieurs volumes des *Contemporaines* contient des affirmations de ce genre :

« A ceux qui critiquent les mœurs de mes personnages, je répondrais, Madame, que les mœurs bonnes & mauvaises, sont également utiles dans mes *Nouvelles*, par la manière dont je les expose: Le vice est toujours laid & puni; la

⁴ Plutôt que de « roman-document » ou de roman « réaliste », il semble préférable de parler de roman « bourgeois », par analogie avec le drame du XVIII^e siècle.

⁵ Sade, à deux reprises au moins, ne craindra pas de prendre le contre-pied de ce louable principe, et, ce qui ne manque ni de piquant ni d'originalité, d'en faire un élément de son esthétique littéraire. Dans son pamphlet *A Villeterque folliculaire*, on peut lire : « Oui, docte et profond *Vile stercus*, j'ai dit, et je redis encore, que l'étude des grands maîtres m'avait prouvé que ce n'était pas toujours en faisant triompher la vertu qu'on pouvait prétendre à l'intérêt, dans un roman ou dans une tragédie [. . .]. Car enfin, quels sont les deux principaux ressorts de l'art dramatique ? Tous les bons auteurs ne nous ont-ils pas dit que c'était la *terreur* et la *pitié* ? Or, d'où peut naître la *terreur*, si ce n'est des tableaux du crime triomphant, et d'où naît la *pitié*, si ce n'est de ceux de la vertu malheureuse ? Il faut donc ou renoncer à l'intérêt, ou se soumettre à ces principes » (*Œuvres complètes*, t. X, Paris, Cercle du livre précieux, 1967, pp. 509-150).

On retrouvera la même argumentation dans *l'Idée sur le roman*, parue en tête des *Crimes de l'amour*.

vertu toujours belle & finalement heureuse, soit par les évènements, soit par elle-même⁶.»

Rétif puise même dans l'arsenal de Huet pour prouver l'utilité sociale des romans qui « adoucissent les mœurs, en-éloignent la *brutitude*, & substituent des passions plus-agréables aux passions féroces⁷ » (doc., p. 299).

Ces réflexions sérieuses sur l'utilité sociale ou morale du roman ne font quand même pas oublier aux deux théoriciens moralistes que, selon les canons en honneur au XVIII^e siècle, l'œuvre d'art doit plaire. Rétif plaide pour le « plaisir » du lecteur (doc., p. 299) tandis que Mercier vitupère les « arrangeurs de mots » qui s'érigent en « Sanhédrin littéraire » pour imposer les « arides hémistiches » de leurs « ouvrages arides et contournés » aux dépens de ce qui plaît à tous ; et c'est même au nom du plaisir et des goûts différents de chacun qu'il défend la liberté d'expression (et d'impression) :

« Si ma physionomie est différente d'un autre homme, pourquoi mon goût ne le seroit-il pas ? Et pourquoi ne pas donner à la Librairie le droit de satisfaire tous les goûts : or c'est un attentat aux plaisirs d'une Nation vive, naturellement curieuse & gaie, de borner l'Imprimerie, en gênant les presses, en créant des Censeurs absurdes, en établissant des entraves, en retardant la publication des écrits⁸. »

⁶ *Les Contemporaines du commun, ou Aventures des belles Marchandes Ouvrières, &c.*, de l'âge présent : Recueillies par N.-E. R**.-d.*-I.*-B*** : vingtième volume, Leipsick, Büschel, Paris, Bélin, 1781, p. 286. Toutes les citations, excepté celles du vol. V, sont tirées de la première édition.

Dans l'*Introduction à l'École des pères* déjà citée, Rétif n'hésite pas à appeler l'Écriture sainte à sa rescousse : « Beaucoup de savants Personnages ont avancé que les Histoires de Job, de Tobie, de Judith et d'Esther étaient de pieux Romans composés pour l'édification des Israélites. Nous trouvons dans l'Évangile des paraboles, qui ne sont autre chose que des fictions courtes, propres à rendre une vérité plus sensible. Il faut être bien injuste, pour regarder comme inutile, ou comme dangereux, un Livre, qui, par des exemples bien frappans que les plus beaux discours, montre le vice puni, la vertu récompensée ; la félicité la plus douce dans une union sainte, le vœu de la nature, le soutien des Etats ? »

Dans une nouvelle intitulée *l'Épouse-d'Homme-d'esprit*, Rétif répond longuement à la question posée : *les Romans sont-ils utiles ? (Les Françaises, ou XXXIV exemples choisis dans les Mœurs actuelles, propres à diriger les filles, les femmes, les épouses et les mères, t. II, Neuchâtel-Paris, 1786, pp. 262-267).*

⁷ Tous les textes reproduits dans la section *document* du présent numéro sont signalés ici par l'abréviation « doc. » placée entre parenthèses.

⁸ L.-S. Mercier, *le Tableau de Paris*, t. I, Hambourg, Virchaux & Cie, Neuchâtel, Samuel Fauche, 1781, p. 236 (article « Brochures »).

Mais tout cela n'apporte pas grand-chose de neuf au moulin des lettres. Heureusement, Mercier et Rétif nous conduisent sur des sentiers arpentés moins souvent par les théoriciens du XVII^e siècle et du début du XVIII^e. Pour assurer la défense du roman encore furieusement attaqué au nom de valeurs morales ou esthétiques, ils prendront le relais de Boisrobert et de De Pure (par la bouche d'Arécie) qui affirmaient déjà la supériorité morale ou documentaire du roman sur l'histoire. Reprenant presque textuellement le mot célèbre de Voltaire, Rétif décrit l'histoire comme un « horrible ramas des folies, des cruautés, des perfidies des hommes⁹ ». En auréolant de grandeur les crimes et les fourberies de toutes sortes de quelques princes ou chefs militaires, l'histoire ne peut qu'être nocive pour les lecteurs.

Le roman, au dire de Mercier, jouit encore de cette autre supériorité sur l'histoire : la valeur documentaire. L'historien, « tout occupé qu'il est de cette minutieuse exactitude qui concerne la date des batailles & celle de la naissance, du caractère passager & de la mort des rois », oublie l'essentiel : « la physionomie de la nation » à un moment donné de son évolution. Le roman, « moins altier » que l'histoire, « embrasse la foule des individus, & suit la marche du caractère national » ; il enregistre fidèlement l'évolution et le progrès d'un groupe humain dans le domaine intellectuel, moral ou scientifique. Des détails aussi insignifiants à première vue pour un historien que le costume, n'en sont pas moins révélateurs d'une époque : car « le costume influe sur les idées & maîtrise les opinions : rapport intéressant, auquel la plume de l'historien ne touche presque jamais ». Bref, le roman respire la vie et le mouvement, « tandis que tant d'histoires n'offrent qu'une espèce d'ostéologie sans mouvement & sans grâces » (doc., pp. 289-290).

Enfin, parce qu'il s'intéresse davantage à la multitude des individus qu'à la carrière des grands, le roman peut, pour employer une expression chère à Rétif, « anatomiser le cœur humain¹⁰ ». L'histoire

⁹ *Introduction à l'École des pères*, p. 49.

¹⁰ Dans *l'Introduction à Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé* publié en 1796-1797, Rétif emploiera la même expression à plusieurs reprises : « L'exactitude et la sincérité sont absolument nécessaires, dans mon plan, puisque je dois anatomiser le cœur humain sur mon sens intime, et sonder les profondeurs du moi. Ce ne sont même pas mes *Confessions* que je fais ; ce sont *les Ressorts du Cœur humain* que je dévoile. Disparaisse Nicolas-Edme, et que l'homme seul demeure ! . . . » (t. I, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1959, p. XLI). Mais à la différence des *Contemporaines*, *Monsieur Nicolas* prétend faire œuvre scientifique : « Je vous donne ici un livre d'histoire naturelle, qui me met au-dessus de Buffon ; un livre de philosophie, qui me met à côté de Rousseau, de Voltaire, de Montesquieu [. . .] » (*ibid.*, p. XLIV).

Mercier emploiera le même langage dans l'article « Brochures » déjà cité.

tout intéressée aux faits et gestes publics des chefs militaires ou politiques, n'a guère le loisir de sonder les reins et les cœurs.

C'est cette « foule des individus » sans voix, dont parlait Mercier que Rétif entend nous présenter. Dans presque tous les volumes des *Contemporaines*, il multiplie les affirmations sur son intention de passer en revue « tous les états de la société ». Si l'on en croit le programme tracé dans l'*Introduction* du premier volume, l'accent sera posé sur les « conditions élevées » et la « classe moyenne des Citoyens » :

« J'ai pris mes Héroïnes & mes Héros dans toutes les conditions, à-l'exception des plus basses, que j'ai presque absolument négligées, puisque dans le grand nombre de Nouvelles dont cet Ouvrage sera composé, il s'en trouve à-peine quatre où l'Héroïne soit bien-décidément de l'avantdernière classe. Toutes les autres aucontraire, ou sont prises dans les conditions élevées, ou dans la classe-moyenne des Citoyens, [...] où est l'Homme par-excellence » (doc., p. 294).

Dès le cinquième volume, toutefois, en réponse à une objection sur la « vulgarité » de ses personnages, Rétif déclare froidement qu'il ne veut plus « avilir l'art d'écrire » en relatant « les écarts de quelques individus » et en peignant « les mœurs fugitives » des hautes conditions où « la nature n'existe plus » et que désormais il consacrera sa plume à des sujets plus utiles et plus passionnants, car « les personnages d'une condition ordinaire sont plus intéressants que les princes » (doc., p. 297). Dans son *Avis sur les Contemporaines-du-commun*, le « nouvelliste » se flatte de précéder « les Italiens, les Espagnols, les Allemands, &c^a, [...] dans l'idée heureuse de former une Histoire complete des Professions communes de la Capitale ». Car si les « conditions communes » ont déjà fait l'objet d'« Ouvrages amusans », jamais on n'en a fait « une Histoire suivie », jamais on ne les a décrites pour elles-mêmes :

« C'est donc ici une galerie nouvelle de Portraits d'un genre différent de ceux qu'on a déjà vus. Les Acteurs précédents n'avaient de distinctif que leurs mœurs personnelles; c'étaient souvent des Bourgeois, quelquefois des Gens plus-relevés; & si deux ou trois-fois, l'on y a présenté des Marchands, ils étaient d'un commerce qui les tirait du commun: Ici, l'on n'aura que des Gens-de-commerce, ou

de-profession, la plupart d'un état trop-éloigné du Grand-monde, pour en-être connus [. . .] » (doc., p. 300).

Au lieu d'aller chercher un exotisme de pacotille en Orient ou en Amérique, les « Gens-du-monde », à la lecture d'une description fidèle de la condition commune, « seront charmées de voir des mœurs qui leur sont étrangères ».

Peindre les mœurs de la nation, voilà l'objectif de Mercier et de Rétif de la Bretonne. « Io sono pittore », « je veux peindre », répète sans cesse l'auteur des *Contemporaines*. Tout comme les écrivains de leur temps, Rétif et Mercier font un abondant usage des mots *peindre, tableau, pinceau, couleurs*; mais ce qui, chez leurs contemporains, était cliché, lieu commun, demeure chez eux mots clefs, principe essentiel d'une esthétique du constat, du détail vrai. Car la reproduction du réel qu'ils entendent donner, plutôt qu'à l'ample fresque balzacienne, ressemble à une immense mosaïque constituée d'une infinité de tableaux variés¹¹. Le romancier n'est pas un visionnaire qui, par son imagination tout autant que par l'observation, parvient à créer, à larges traits, la représentation globale d'une époque; il est d'abord un observateur, mieux, un compilateur qui recueille patiemment une multitude de faits. Refusant la « méthode » de « *Crébillon*, et [d]es autres Auteurs de cette trempe, qui ont [. . .] travaillé d'après leur imagination », Rétif préconise « celle de l'Auteur qui a la patience de recueillir les faits; qui a la modestie de les rendre fidèlement; qui, esclave de la vérité, comme le compilateur le plus sévère, ne se permet pas de s'en-écarter » (doc., p. 298). Fervent admirateur de Rousseau, l'auteur des *Contemporaines* n'en condamne pas moins les œuvres qui « tiennent [. . .] continuellement l'esprit dans l'espace des rêveries & des chimères » (doc., p. 298). Il invite même à plusieurs reprises « les Personnes qui auraient des traits remarquables à publier, à [lui] en faire parvenir le simple canevas » (doc., p. 295). Et pour bien convaincre qu'il peint la réalité d'après nature, il n'hésite pas à engager ses lecteurs à vérifier sur place l'authenticité de ses descriptions. Il « consent » même à nommer les « Gens qui ne se croient pas déshonorés pour être nommés dans une histoire » (*Postface* du XIX^e volume).

Dans la multitude de faits recueillis, le nouvelliste-compileur opère une sélection : une fois éliminés les « canevas » susceptibles

¹¹ L'*Avertissement des Libraires*, placé en tête du XVII^e volume des *Contemporaines*, nous présente en Rétif un « Peintre, qui, beaucoup plus étonnant, pour la fécondité, que *Bocace, Straparole, la Reine de Navarre, Lopez-de-Véga*, varie sans-cesse ses sujets & sa manière ».

de « nuire », il ne retient que les sujets « les plus piquans & les plus moraux », les « faits » où il se trouve « quelque-chose d'extraordinaire : une Marchande qui n'a fait que vendre tranquillement dans sa boutique ; une Ouvrière qui a vécu tout-uniment, ne pouvaient fournir un sujet de Nouvelle ¹² ! » (doc., p. 301). À l'aide de plusieurs canevas, il construira par contamination une nouvelle unique qui « ne sera l'histoire d'aucun des Personnages en-particulier ; mais qui seulement renfermera des traits vrais, relatifs à tous les cinq » (*Postface* du XIX^e volume). Rétif poussera parfois le scrupule jusqu'à insérer, à la fin d'une nouvelle, les canevas dont il s'est inspiré. « Le fait seul anim[ant] l'imagination du peintre ¹³ », la création garde donc fort peu de place dans une telle entreprise.

Rétif ne répugne d'ailleurs pas à avouer les faiblesses de son style. Dès l'*Introduction* du premier volume des *Contemporaines*, il confesse « ne pas travailler assés [s]es Productions » et laisse entendre qu'il en sera autrement dans ses ouvrages en préparation. Mais il ne tarde pas à se rendre compte que le style « naïf », le « style simple et naturel », donne à ses « tableaux » cette couleur du vécu que la phrase bien léchée ne parviendrait pas à rendre. Aussi multipliera-t-il bientôt les affirmations concernant la spontanéité et la « chaleur » de ses nouvelles : « Toutes ces *Nouvelles* sont un premier jet ; aucune n'est limée ; aucune n'a un plan conçu avec art », lit-on dans l'*Avertissement des Libraires* placé en tête du XVII^e volume. À la fin du XX^e, on nous assure que l'auteur sacrifiera la « manière brillante », forte et concise dont il est capable pour adopter plutôt un style terre à terre mieux adapté au sujet des *Contemporaines* :

« . . . A Ceux qui parlent de mon style, je leur dirai, qu'il est celui de la chose, & que j'en saurai prendre un-autre quand il le faudra: qu'ils attendent *le-Hibou*, & ils verront si je sais écrire avec force, & d'une manière brillante, concise ! Je me ferai voir alors audessus de moi-même, & de bien d'Autres. Je prépare une *Paysane pervertie*; j'en-ai fait les deux-tièrs la larme à l'œil & le cœur gonflé: or, où je pleure en travaillant, jamais l'œil de mon Lecteur n'est resté sec. »

¹² Affirmation surprenante, car lorsqu'on prétend « exposer les mœurs » d'une « classe de citoyens », la « Marchande qui n'a fait que vendre tranquillement dans sa boutique » et l'« Ouvrière qui a vécu tout-uniment » ont peut-être plus d'importance que celles à qui il arrive des aventures extraordinaires.

¹³ *Avertissement des Libraires*, XVII^e volume, p. 5.

Pareille application à répertorier le réel n'a pas pour seul but de dispenser généreusement les leçons de morale et d'accroître notre connaissance du cœur humain et de la vie contemporaine ; elle vise aussi à changer la société, à en éliminer les injustices et les abus. Toutes proportions gardées, pour Rétif et Mercier, le roman devrait jouer un rôle analogue à celui que Diderot assignait à l'*Encyclopédie* : sans être le répertoire de « tout ce que les hommes ont découvert jusqu'à nos jours dans les sciences et les arts », pour reprendre les termes du *Discours préliminaire*, le roman doit changer, non seulement « la façon commune de penser ¹⁴ », mais aussi les conditions de vie de certains groupes sociaux ¹⁵.

Évidemment, on ne prétend pas encore que la littérature, par son existence même, changera le cours des choses ; reflet du réel, donc sans existence en elle-même et pour elle-même, elle doit trouver sa justification dans son utilité sociale. Rétif promet, dans la *Postface* du XIX^e volume des *Contemporaines*, de mettre en lumière « les abus qui se rencontrent dans certaines Professions ; les inconvénients qui résultent du luxe & de la conduite de certaines Marchandes » ; dans l'*Introduction* du premier volume, il décrit quelques-unes de ses nouvelles comme des « Diatribes : c'est-à-dire, de[s] morceaux pleins de chaleur contre les abus » (doc., p. 295). Mercier voit dans *le Paysan perversi* de Rétif un ouvrage « salutaire » qui « fait un portrait animé des dangers affreux auxquels l'inexpérience & la vertu sont exposées dans une capitale dissolue ¹⁶ ». Il accepterait sans doute la célèbre définition de Stendhal : « un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin ¹⁷ ». C'est justement parce qu'il a conscience de la puissance de contestation du roman que Mercier réclame la liberté d'expression et s'oppose violemment à ceux qui nourrissent le projet « d'étouffer les Ecrivains de la capitale [. . .] parce que, selon l'expression nouvellement accréditée, ce sont des *reverberes* qui éclairent trop les prévarications, & le caractère des hommes en

¹⁴ Article *Encyclopédie*.

¹⁵ On sait que plusieurs articles de l'*Encyclopédie* entremêlent étroitement vulgarisation scientifique et réflexions humanitaires. On se référera, par exemple, à l'article *Cuivre* où d'Holbach traite longuement des propriétés de ce métal, de ses méthodes d'exploitation, avant d'en arriver à énoncer des idées très modernes : l'État doit intervenir pour protéger les individus contre la toxicité du cuivre dans les mines ou sur le mortier des apothicaires.

¹⁶ *Le Tableau de Paris*, t. II, éd. citée, p. 15.

¹⁷ L'ignorance de l'observateur devient même un avantage puisqu'elle l'empêche « de farder les physionomies, de les dégrader, ou de les perfectionner » (doc., p. 298).

place¹⁸ ». Lui qui écrira une espèce de roman d'anticipation¹⁹, *l'An deux mille quatre cent quarante*, se fait le défenseur de l'utopie : « il est encore une sorte de roman bien cher au philosophe ; c'est celui qui offre en idée le plan de félicité publique & nationale [...] » (doc., p. 290). On peut même se demander si la pensée de Mercier n'est pas plus hardie qu'elle ne paraît à première vue : il semble parfois laisser entendre que l'écrivain, bon gré mal gré, exprime la société de son temps. Ainsi, le merveilleux de certains romans du passé, loin d'attirer son mépris ou sa condamnation, lui apparaît comme révélateur d'une mentalité. Les romans du passé sont importants pour lui « parce qu'ils portent l'empreinte du siècle où ils ont été composés » (doc., p. 289). On trouve ici en germe la thèse de Nodier reconnaissant dans les romans du XVII^e et du XVIII^e siècle « les différens âges de la littérature nationale ».

À peu de choses près, Mercier et Rétif adoptent donc les grandes thèses du drame bourgeois défendues plusieurs années auparavant par Diderot, Beaumarchais et Mercier lui-même. Placé sous le triple signe du sentiment, de la morale et de la peinture des mœurs contemporaines, le drame bourgeois se présentait en effet comme « le tableau fidèle des actions des hommes²⁰ ». Rejetant le personnage tragique, trop éloigné de l'homme moyen, de l'homme de la rue, dirions-nous aujourd'hui, il vise, selon le mot de Diderot, à représenter sur scène des « conditions », non des « caractères ». Il élimine la stylisation au profit du *fait vrai*, du tableau à la Greuze. Comme le roman, le drame bourgeois doit rendre l'homme meilleur en lui faisant verser des larmes d'atten-

¹⁸ *Le Tableau de Paris*, t. I, pp. 236-237. On se souvient de la réflexion de Stendhal qui réclame, dans *l'Avant-propos d'Armance*, la liberté pour les écrivains de tout décrire : « Ils ont présenté un miroir au public ; est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroir ? »

¹⁹ Rétif aussi publia, en 1781, un roman d'anticipation : *la Découverte australe par un homme volant, ou le Dédale français*. Cette utopie représente l'aboutissement naturel de la pensée de Rétif : du théâtre à la prostitution, de l'orthographe à l'organisation sociale, l'auteur du *Paysan pervers* voulut en effet tout réformer. *La Découverte australe* contenait *la Lettre d'un singe* que Rétif, sur le conseil du censeur, l'abbé Terrasson, retrancha du roman : il la publia cependant sous le titre de *l'Andrographe*. Si ce projet de « réforme générale des mœurs » ne souleva guère d'intérêt lors de sa publication, André Lichtenberger n'en considérait pas moins l'auteur, à la fin du siècle dernier, comme « un des précurseurs de nos socialistes » ; Pierre Leroux déjà, au milieu du XIX^e siècle, n'hésitait pas à soutenir que Fourier avait puisé tout son système chez Rétif.

²⁰ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 8.

drissement à la représentation de scènes pathétiques²¹ qui peuvent comporter leur couplet de morale individuelle ou sociale et leur leçon de politique²².

Encore plus qu'à Balzac ou à Zola²³, qui veulent rivaliser avec la science de leur temps, c'est aux Goncourt que les théories romanesques de Rétif et de Mercier font penser. On se souvient des réflexions de Pommageot (c'est-à-dire Champfleury) dans *les Hommes de lettres* sur « le véritable roman, le roman de la Bretonne » qui a su présenter « le vrai tout cru et tout nu²⁴ ». Est-il nécessaire de rappeler encore certaines réflexions du *Journal* au sujet « des études à l'hôpital, sur le vrai, sur le vif, sur le saignant » (18 déc. 1860) ou sur « le roman actuel [qui] se fait avec des *documents* racontés ou relevés d'après nature²⁵ » (24 oct. 1864) ; faut-il relire la préface de *Germinie Lacerteux* (« ce livre [qui] vient de la rue ») que Mercier et Rétif auraient pu signer²⁶ ?

21 Dans *Un mot sur « la Mère coupable »*, Beaumarchais écrit : « Si vous trouvez quelque plaisir à mêler vos larmes aux douleurs, au pieux repentir de cette femme infortunée, si ses pleurs commandent les vôtres, laissez-les couler doucement. Les larmes qu'on verse au théâtre, sur des maux simulés, qui ne font pas le mal de la réalité cruelle, sont bien douces. On est meilleur quand on se sent pleurer. On se trouve si bon après la compassion » (*Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 459).

22 Qu'on pense à certains drames « engagés » de Mercier comme *la Mort de Louis XI* ou *Jean Hennuyer, évêque de Lizieux*.

23 Ce qui n'empêche pas de trouver dans les écrits théoriques de Balzac et de Zola nombre de formules rappelant Mercier et Rétif. Par exemple, cette affirmation de Balzac dans la préface des *Scènes de la vie privée* : « . . . L'auteur croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés *romans* » ; ou cette autre de Zola pour définir, dans les *Romanciers naturalistes*, « la formule littéraire » de *l'Éducation sentimentale* : « La négation du romanesque dans l'intrigue, le rapetissement des héros à la taille humaine, les proportions justes observées dans les moindres détails [. . .] ».

24 Pommageot lance encore cette affirmation que ne répudierait pas Rétif : « . . . Je pense que le génie est une mémoire sténographique ».

25 Cf. la préface aux *Frères Zemganno* : « Donc ces hommes, ces femmes et même les milieux dans lesquels ils vivent, ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasineurs d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amasement d'une collection de *documents humains*, semblables à ces montagnes de calepins de poche qui représentent, à la mort d'un peintre, tous les croquis de sa vie. Car seuls, disons-le bien haut, les documents humains font les bons livres : les livres où il y a de la vraie humanité sur ses jambes ».

26 « . . . Nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années

Si la phrase souvent débraillée de Rétif est aux antipodes de l'« écriture artiste » des Goncourt, le but poursuivi par l'auteur des *Contemporaines* n'est pas très éloigné de celui des deux frères romanciers.

Mais par-delà les théoriciens du XIX^e siècle, les réflexions de Rétif et de Mercier (surtout) rejoignent les dogmes du « réalisme socialiste »²⁷ qui se veut à la fois critique, optimiste et actif. Partant du principe qu'un « communiste » est « un homme pour qui le progrès humain est la base même de sa conception du monde »²⁸, l'écrivain socialiste mettra tout en œuvre pour intégrer dans ses romans la réalité ambiante. Les détails, *les faits* si chers à Rétif, ne sont pas plaqués sur le squelette du roman pour leur caractère pittoresque ou exotique, mais s'intègrent à la trame générale pour donner une représentation dynamique et pluridimensionnelle de l'époque. Mais à la différence du pur « naturalisme », le « réalisme socialiste » ne se contente pas de photographier banalement les êtres et les choses : il « tend aussi à les saisir dans leur devenir, dans leur mouvement »²⁹. Grâce à cette vision prospective, le « réalisme socialiste », qui fait déjà « œuvre de défricheur et de pionnier en détruisant les illusions et les préjugés, en aidant l'homme à prendre conscience des forces qui le ligotent »³⁰, devient un puissant levain de transformation sociale. Il incitera les hommes d'aujourd'hui à dépasser leur condition actuelle, à lutter pour que les « lendemains qui chantent » ne soient pas un rêve mais une réalité à conquérir de haute lutte³¹.



d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si [...] les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches ; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pour-raient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut. »

27 Pour ne pas éparpiller inutilement les citations, je me référerai uniquement au livre de Roger Garaudy : *l'itinéraire d'Aragon* (Paris, Gallimard, 1961) dont la troisième partie présente, en même temps que l'analyse d'œuvres d'Aragon, les grandes thèses du « réalisme socialiste ».

28 Aragon, « le Roman terrible », *Europe*, déc. 1938, p. 437. Cité par R. Garaudy, p. 279.

29 Aragon, dans *la Nouvelle Critique*, n° 8, juillet-août 1949, p. 78. Cité par R. Garaudy, p. 285.

30 R. Garaudy, *l'itinéraire d'Aragon*, p. 278.

31 Commentant la phrase célèbre de Lénine, « Il faut rêver », Aragon parle du « romantisme marxiste [...] basé sur les données scientifiques du marxisme et non sur les rêveries utopiques, [du] frisson qui accompagne le passage de l'utopie à la réalité scientifique ; ce frisson que nous avons plus tard ressenti quand Gabriel Péri parla des lendemains qui chantent » (« Adamov et nous », *les Lettres françaises*, 9 sept. 1948 ; cité par R. Garaudy, p. 278).

Il est assez surprenant de constater qu'au siècle même où le roman épistolaire allait acquérir ses lettres de noblesse, on trouve peu de réflexions sur une technique romanesque dont Montesquieu, Crébillon, Rousseau et Laclos surent exploiter toute la richesse³². Seuls Montesquieu, Marmontel et Françoise-Albine Benoist semblent avoir exprimé certaines virtualités du roman par lettres.

On connaît assez bien les *Quelques réflexions sur les « Lettres persanes »* (1754) où Montesquieu souligne le double intérêt du roman épistolaire : amener le lecteur du roman à épouser la vision et les sentiments des personnages qui racontent leur vie au moment même où ils la vivent et intégrer organiquement à la trame de l'œuvre « philosophie », « politique » et « morale » :

« ... Ces sortes de romans réussissent ordinairement, parce que l'on rend compte soi-même de sa situation actuelle; ce qui fait plus sentir les passions, que tous les récits qu'on en pourroit faire. [...] »

« Enfin, dans les romans ordinaires, les digressions ne peuvent être permises que lorsqu'elles forment elles-mêmes un nouveau roman. On n'y saurait mêler de raisonnemens, parce qu'aucuns des personnages n'y ayant été assemblés pour raisonner, cela choqueroit le dessein et la nature de l'ouvrage. Mais, dans la forme de lettres, où les acteurs ne sont pas choisis, et où les sujets qu'on traite ne sont dépendants d'aucun dessein ou d'aucun plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique & de la morale, à un roman; & de lier le tout par une chaîne secrète &, en quelque façon inconnue³³. »

En remplaçant le narrateur omniscient traditionnel par des narrateurs-acteurs³⁴, Montesquieu trouve une formule que plusieurs de

³² Se reporter au livre de Jean-Luc Seylaz : *« les Liaisons dangereuses » et la création romanesque chez Laclos*, Genève, Droz, 1958 ; à l'article de Pierre Testud : « les *Lettres persanes*, roman épistolaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, oct.-déc. 1966, pp. 642-656 ; et surtout aux études de Jean Rousset : l'une, « *la Monodie épistolaire : Crébillon fils* », publiée dans le présent numéro, et l'autre, « Une forme littéraire : le roman par lettres », parue dans *Forme et signification* (pp. 65-108), Paris, José Corti, 1962.

³³ *Œuvres de Monsieur Montesquieu*, nouvelle édition revue, corrigée, & considérablement augmentée par l'auteur, t. III, Amsterdam-Leipsick, Arkstée & Merkus, 1758.

³⁴ La *Préface de l'éditeur aux Lettres de la Duchesse de ...* témoigne de l'importance que Crébillon attachait au problème des intrusions d'auteur dans

ses contemporains cherchaient : « faire sentir » pour faire comprendre.

Marmontel poursuivra les réflexions de Montesquieu en notant que le roman épistolaire intensifie l'illusion de la réalité : le lecteur, débarrassé de l'intermédiaire du narrateur traditionnel, « ne voit, il n'entend que les personnages qui sont en scène ». La relation narrateur-lecteur se trouve donc totalement changée : l'on n'est plus en présence d'un narrateur anonyme qui s'adresse à un lecteur tout aussi anonyme, mais de deux personnages dialoguant en présence d'un tiers, qui, en s'identifiant à chacun des deux protagonistes, devient à son tour impliqué dans la trame romanesque :

« L'avantage de ces romans (épistolaires) est de donner, [. . .] pour auditeurs à celui qui raconte, des personnages intéressés. La narration en est plus vive et plus touchante, l'effusion des sentimens plus naturelle, le lecteur plus attentif, plus impatient, plus ému : car il se met tour à tour à la place de l'acteur qui parle et de celui qui écoute ; il oublie l'auteur, il s'oublie lui-même ; il ne voit, il n'entend que les personnages qui sont en scène ; ce qui fait le charme de l'illusion ³⁵. »

La préface d'*Agathe et Isidore* (1768) de la romancière Françoise-Albine Benoist rappelle à son tour l'identification du lecteur aux narrateurs-acteurs du roman épistolaire :

« Nous pensons qu'à mérite égal, il y a autant de différence pour l'air de vérité & l'intérêt de deux Romans, l'un en lettres, l'autre en récit [. . .], qu'entre entendre un inconnu raconter des faits dont on est sûr qu'il n'a pu être témoin, ou écouter la confidence des malheurs & de la félicité d'un ami » (doc., p. 303).

le roman : « . . . Jamais, dans les livres du genre de celui-ci, l'auteur ne se décèle, que l'intérêt n'y perde considérablement ». Un peu plus loin, le romancier s'excuse de n'avoir « point purgé » les lettres de tous leurs « défauts », car, explique-t-il, « toutes nécessaires que nous ayons cru ces corrections, la crainte de ne pouvoir donner au style plus de régularité, sans lui ôter de son naturel, ne nous a point permis de les tenter ».

³⁵ Marmontel, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, A. Belin, 1819, p. 586. *L'Essai sur les romans* date de 1787, mais ce paragraphe avait déjà paru en août 1758 dans un article du *Mercur de France* sur *Clarissa* de Richardson.

La romancière entrevoit même l'importance que revêt l'emploi fréquent de la deuxième personne dans le roman :

« Un Roman en lettres, pour peu qu'il soit naturellement écrit & pensé, fait plus d'illusion, parce qu'il semble qu'on s'entretient avec le personnage qui vous adresse tout ce qu'il dit: il vous nécessite à réfléchir avec lui, à descendre en vous-même, à gémir de ses propres foiblesses, à vous tenir en garde contre les vôtres, par la créance que vous donnez à des aveux qu'il ne semble faire que malgré lui; il vous presse, il vous interroge, il vous demande vos conseils: en vous confiant le trouble de son cœur, il émeut le vôtre, il vous apprend à vous défier des passions qui l'agitent; mais s'il vous rend personnel son désespoir, il vous fait partager délicieusement son bonheur, il vous y intéresse comme au vôtre » (doc., p. 303).

Pour emprunter une comparaison à Nathalie Sarraute³⁶, le lecteur du roman épistolaire n'est plus le spectateur passif et béat d'un match de tennis où le romancier-arbitre distribue les points et rend des décisions irrévocables: il est forcé de prendre part au match, de dialoguer avec les personnages. Michel Butor, qui publia lui-même un roman entier à la deuxième personne du pluriel, exprime clairement l'importance et la conséquence d'un tel emploi. Dans une interview accordée au *Figaro littéraire* et publiée le 7 décembre 1957, l'auteur de *la Modification* s'exprime ainsi :

« Il fallait absolument que le récit soit fait du point de vue d'un personnage. Comme il s'agissait d'une prise de conscience, il ne fallait pas que le personnage dise « je ». Il [. . .] fallait un monologue intérieur au-dessous du niveau du langage du personnage lui-même, dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième. Le vous [. . .] permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui. »

Si la deuxième personne du roman épistolaire n'a pas la fréquence du *vous* insistant de *la Modification*, elle n'en garde pas moins toutes les vertus. Car, dans la vie de tous les jours comme dans le

³⁶ *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, Coll. *Idées*, 1956, pp. 128-129.

roman par lettres, pour qu'on rappelle un événement à quelqu'un, pour qu'on lui raconte son histoire, il faut qu'il l'ait oubliée, qu'il ne puisse la raconter par le langage ou qu'il refuse de la raconter :

« Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconter ou se la raconter, la première personne s'imposerait; il donnerait son témoignage. Mais il s'agit de le lui arracher, soit parce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement. Les paroles prononcées par le témoin se présenteront comme des îlots à la première personne à l'intérieur d'un récit fait à la seconde, qui provoque leur émergence³⁷. »

Par ce va-et-vient continu entre le « je » et le « vous », le roman épistolaire amène le lecteur à épouser toutes les phases du dévoilement progressif des consciences plongées dans l'action du roman, et, dans la mesure où il s'identifie tour à tour à chacun des personnages, à se révéler aussi à lui-même.

Ces considérations disent certes déjà beaucoup, mais elles sont loin d'exprimer toutes les possibilités du roman épistolaire. À peine percevait-on, au XVIII^e siècle, l'extrême richesse du roman par lettres qui emprunte à la fois au Journal intime, aux Mémoires et au théâtre. Du Journal intime, il a le caractère subjectif et limité par la perspective étroite d'une expérience individuelle, décrite au jour le jour, et qui se remet perpétuellement en question : des Mémoires, le roman épistolaire peut emprunter le survol de toute une période de la vie, le recul de l'observateur, du témoin de soi-même qui se juge comme un autre. Mais il ne faut pas s'y tromper : le Journal emprunte souvent aux Mémoires comme les Mémoires peuvent facilement devenir Journal intime. Raconter sa vie passée, c'est aussi se raconter aujourd'hui, de façon fort subtile, sous prétexte de faire revivre un homme qu'on n'est plus. Rousseau l'avait bien vu, qui écrivait dans les *Ébauches des Confessions* :

« En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de

³⁷ Michel Butor, « L'Usage des pronoms personnels dans le roman », *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, pp. 66-67.

mon ame, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit [. . .]³⁸.»

Car pourquoi revient-on sur son passé, sinon pour le revivre aujourd'hui, mieux ou différemment? Inversement, se raconter aujourd'hui, c'est souvent se laisser entraîner vers l'autrefois par l'appel de la mémoire. Dans les deux cas, les événements mémorés sont déformés — ou plutôt recréés — par une conscience immergée dans le présent. Le même événement rapporté par le même personnage à des moments différents de sa vie n'est plus reconnaissable parce que le point de repère du narrateur bouge continuellement: la mise en perspective du passé est continuellement remise en cause. Dans le roman épistolaire, chaque lettre complètera et corrigera les précédentes, la dernière pouvant changer toute la perspective du roman³⁹. On pense alors à cette continue variation de la perspective qui caractérise les romans de Robbe-Grillet ou de Hubert Aquin.

Comme au théâtre, enfin, le personnage du roman épistolaire tente de se définir lui-même, de se découvrir (ou de se cacher) par ses propres mots. La parole est action, le mot est geste: semblable à la réplique, la lettre est une arme pour frapper ou un filet pour attraper⁴⁰. Consciemment ou non, l'auteur de la lettre veut faire naître chez le personnage-lecteur un sentiment de crainte, d'amour, de jalousie . . . Mais dans ce dialogue ralenti à l'extrême, le geste ne prend jamais le relais des mots: la parole demeure souveraine.

Par sa ressemblance avec le théâtre, par la multiplicité des points de vue qu'il met en œuvre, le roman épistolaire tend à faire disparaître la narration — tout au moins au sens traditionnel du terme. En effet, l'unité du roman n'est plus constituée par la trame événementielle qu'un narrateur omniscient a bien soin de distribuer logiquement dans une structure linéaire: l'auteur laisse au lecteur le soin d'élaborer cette unité de l'œuvre en la recréant par sa lecture. Le roman par lettres, comme les œuvres d'art les plus importantes de notre temps est, pour emprunter le titre d'un

³⁸ Rousseau, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 1154.

³⁹ Notamment dans les *Lettres persanes*, la *Nouvelle Héloïse* et surtout les *Lettres de la Duchesse* de Crébillon.

⁴⁰ Cf. le chapitre sur le dialogue théâtral dans le livre d'Étienne Souriau, *les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, C. D. U., 1962.

livre d'Umberto Eco, une « œuvre ouverte » : il exige du lecteur qu'il se fasse à son tour créateur, qu'il enfante l'œuvre à son tour.

□ □ □

Le roman « bourgeois » et le roman épistolaire me semblent traduire les deux grandes démarches intellectuelles des « philosophes » du XVIII^e siècle, pour qui l'homme a remplacé Dieu au centre de l'univers :

« Pourquoi, se demande Diderot dans l'article *Encyclopédie*, n'introduisons-nous pas l'homme dans notre ouvrage, comme il est placé dans l'univers ? Pourquoi n'en ferons-nous pas un centre commun ? Est-il dans l'espace infini quelque point d'où nous puissions, avec plus d'avantage, faire partir les lignes immenses que nous nous proposons d'étendre à tous les autres points ? Quelle vive et douce réaction n'en résultera-t-il pas des êtres vers l'homme, de l'homme vers les êtres ? »

Une première démarche se fonde sur la confiance dans les possibilités illimitées de l'homme. Qu'il croit ou non à la survie d'une partie de son être après la dissolution de son corps, ce penseur optimiste veut d'abord être heureux ici-bas. Pour assurer la félicité des individus et de la communauté, il faut en premier lieu connaître l'homme individuel et social, il faut explorer systématiquement le monde pour apprendre à se maîtriser par ce qu'on appellera plus tard la psychologie et à maîtriser le monde par la science et les techniques. Décrire le monde, le « nommer », c'est déjà avoir prise sur lui, c'est déjà, d'une certaine façon, le dominer. Les relations établies avec le monde sont des relations de bourgeois, des relations de domination, de possession. Car si l'on en croit Bernard Grothuisen⁴¹, le bourgeois se caractérise par sa volonté d'*avoir* quelque chose plutôt que d'*être* quelqu'un.

Face à ce « bourgeois conquérant », qui croit à la raison et au progrès comme le chrétien à la Révélation, le créateur du roman épistolaire nous apparaît beaucoup moins sûr de ses vérités et de sa maîtrise de l'univers. Devant le monde à déchiffrer et à construire,

⁴¹ En 1844, Marx écrivait : « À la place de *tous* les sens physiques et intellectuels est donc apparu le sens de *l'avoir*, qui n'est que l'aliénation de *tous* ces sens. L'être humain devait être réduit à cette pauvreté absolue, afin d'engendrer sa richesse intérieure en partant de lui-même » (*Œuvres choisies*, t. I, Paris, Gallimard, Coll. *Idées*, 1963, p. 50).

l'homme se sent faible, désarmé ; il sait que son angle de prise de vue déformera la réalité et que ses découvertes demeureront fragmentaires. Aussi cherche-t-il à obtenir le plus grand nombre de points de vue possible sur l'univers. À défaut de la vision englobante de « Dieu-le-Père », il essayera de trouver, par le seul dynamisme de ses facultés intellectuelles, une synthèse, ou plutôt une approximation unificatrice de tous les points de vue recueillis. Le roman épistolaire, on le voit facilement, épouse cette démarche.

Avec la montée de la bourgeoisie, on aura l'impression, au dire de Robbe-Grillet⁴², que l'homme a domestiqué l'univers, qu'il l'a apprivoisé. Aussi le romancier aura-t-il recours à une intrigue linéaire, à des personnages sculptés d'un bloc et acharnés à dominer le monde. La vision du romancier se faisant unificatrice, on voit alors fleurir le roman à la troisième personne, le roman au passé simple qui décrit un monde pétrifié, connu, arpenté, possédé, à la surface duquel s'escriment quelques insectes humains qui se nomment Vautrin, Goriot, Rastignac, Lucien de Rubempré.

Mais après deux guerres mondiales, à l'époque de la relativité et des vols interplanétaires, le point de référence, le centre du monde se déplace à nouveau. Le romancier n'est plus aussi sûr de sa vision unificatrice. Il empruntera donc la démarche des hommes du XVIII^e siècle pour qui rien d'essentiel, rien de stable n'est acquis au départ. De là la disparition de l'intrigue linéaire, de la galerie de portraits qui appartient aux musées de l'histoire. De là cette écriture qui évite le passé simple pour utiliser *le présent de l'indicatif*⁴³, le temps de l'immédiat, du provisoire, de l'incertain, le temps de l'humain, du vivant, par opposition au temps du figé, de l'histoire que constitue le passé simple.

En définitive, le roman épistolaire et le roman « bourgeois » constituent les deux pôles entre lesquels oscille la production romanesque actuelle : d'un côté, ce qu'il est convenu d'appeler le « nouveau roman » ; de l'autre, la majorité des derniers prix Goncourt et les produits du « réalisme socialiste ». Entre ces deux pôles, la foisonnante richesse des œuvres, qui, d'Aragon à Sollers, dépasse l'académisme figé et le rigorisme des théories.

Université Laval

⁴² Cette idée revient fréquemment dans les textes théoriques recueillis sous le titre de *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, Coll. *Idées*, 1963.

⁴³ C'est le titre même d'un essai sur le « nouveau roman » que Jean Bloch-Michel publia chez Gallimard en 1963.