

Introduction

Que fait le roman au temps des questionnements qui touchent les croyances et les préjugés, les superstitions, les graves défauts de la réalité politico-sociale ; au temps de la promotion de la raison contre tout ce qui lui fait barrage ; au temps où le désir de réformes et la prospection animent prioritairement les sujets qui pensent ? Le roman doit-il lui aussi dénoncer les vices des sociétés et des hommes, servir des projets, soutenir des revendications, illustrer des programmes ? Le roman sera-t-il donc *philosophique*, à l'image des *Lettres persanes*, des contes de Voltaire ou de tous ces ouvrages qui se déclarent tels dans leur titre même, de *Thérèse philosophe* à la *Confidence philosophique*¹ ? Sous bien des aspects, c'est par l'affirmative que les auteurs ont répondu avec leurs œuvres et que l'on a été le plus souvent invité à répondre soi-même à la lecture de celles-ci. Certes, le roman des Lumières ne cesse d'interroger, mais ses questions portent à la fois sur le monde qu'il représente et sur lui-même en tant qu'il est roman. C'est cette propriété si remarquable qu'Henri Coulet avait qualifiée naguère de *distanciation*², qu'on reconnaît et examine aujourd'hui sous les notions de *réflexivité* ou de *métafiction*³.

1. Le récit pornographique attribué à Jean-Baptiste Boyer d'Argens (1748) et le roman épistolaire anti-matérialiste du pasteur genevois Jacob Vernes (1771) sont cités parmi tant d'autres titres analogues pour figurer l'amplitude du champ possiblement arpenté par le roman qui se dit *philosophique*.

2. « Nous appellerons *distanciation* l'ensemble des procédés par lesquels l'auteur d'une fiction en prose se détache de son œuvre et invite le lecteur à s'en détacher, par exemple en ironisant sur les personnages, en commentant leur comportement d'une façon qui lui ôte sa vraisemblance, en interrompant le récit par des digressions personnelles, ou encore en dévoilant la fabrication, en faisant participer le lecteur à l'élaboration de l'œuvre. », Henri Coulet, « La distanciation dans le roman et le conte philosophique », in *Roman et Lumières au 18^e siècle*, Paris, Éditions sociales, 1970, p. 438.

3. Quelques titres pour exemples : Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730)*. *La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré

Ce roman qui réfléchit, décrit, fait parler et critique le monde qualifié de réel, prend aussi pour objet cette qualification même : il ne cesse de figurer et de mettre en fables l'enjeu primordial de la vraisemblance ; il ne cesse de raconter l'aventure toujours identique et toujours renouvelée de la transaction entre le pourvoyeur d'une image du monde et l'instance qui la reçoit. Cette image est-elle un équivalent du monde ou un substitut artificiel ? Toute l'aventure est dans cette question avec les vertigineux corollaires qu'elle porte en elle. Ainsi ce roman s'autorise-t-il à devenir *philosophique* dans un sens plus général, s'interrogeant sur la nature respective de la réalité et de la fiction, sur les modalités de perception de la réalité, sur les moyens mis en œuvre pour la représenter comme sur les procédés spécifiquement investis quand il s'agit de produire de la fiction et d'assumer cette production.

Tout engagé qu'il peut être, ce roman ne saurait être porteur d'un seul discours. Parce qu'il fait retour, parce qu'il ose la *distanciation*, parce qu'en portant la parole – serait-elle la plus péremptoire – il ne peut s'empêcher d'examiner cette parole même, les contenus qu'elle véhicule, les effets qu'elle produit. À une logique binaire qui met en confrontation raison et superstition, connaissance et préjugés, « Lumières » et « Anti-Lumières », le roman répond par le régime du paradoxe qui n'est pas une dérobade. Il se cherche, louvoie entre les modèles hérités, les normes persistantes et les puissants appels

Champion, 2002 ; Michel Fournier, *Généalogie du roman. Émergence d'une formation intellectuelle au XVII^e siècle en France*, Laval, PUL, 2006 ; Jan Herman, *Le Récit génétique au XVIII^e siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2009 ; Jan Herman, Adrien Paschoud, Paul Pelckmans, François Rosset (dir.), *L'Assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque*, Louvain, Peeters, 2010 ; Franck Salaün, *Besoin de fiction*, Paris, Hermann, 2013 ; Marc Escola et Sophie Rabau, *Littérature seconde ou la Bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé, 2015 ; Jan Herman, *Essai de poétique historique du roman au dix-huitième siècle*, Louvain, Peeters, 2020 ; Jacques Berchtold, La Nouvelle Héloïse. *Le lieu et la mémoire*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 47-58 (« Aspects de la réflexivité dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau »).

de nouveauté. On l'observe en état de crise interne ou alors vilipendé comme un nouveau riche; l'*Encyclopédie* n'en dit rien de saillant dans son article confié à Jaucourt, comme s'il ne représentait pas un enjeu digne d'approfondissement; et pourtant tout le monde s'en abreuve, l'industrie du livre en fait son beurre, les autorités s'émeuvent de son succès. Mais le double registre est aussi permanent à l'intérieur même du genre : les modèles convenus y sont à la fois réinvestis et mis en cause, les doctrines – quand elles sont évoquées – sont confrontées à une réalité qui les défie ou à d'autres doctrines qui ne semblent pas moins légitimes, les idées générales se frottent à l'expérience individuelle, les certitudes assénées renvoient des échos dubitatifs ou angoissés, les conventions de vraisemblance sont exhibées comme des déguisements, les auteurs jouent à se montrer en se cachant. Quant au public, toujours plus nombreux et différencié, il semble bien se reconnaître dans ces univers fictionnels instables, polymorphes et polysémiques, tissés de contradictions, qui concordent davantage avec son expérience de la vie que les systèmes, les thèses et les dogmes.

Il demeure cependant que le postulat de la vraisemblance persiste et qu'il est censé régir le roman comme les autres genres. Au temps où il s'agit prioritairement de penser ou de repenser les relations des sujets humains avec les structures politico-sociales, les conditionnements légaux, matériels et moraux, les codes qui régissent aussi bien les parcours de vie, les croyances et les positionnements dans l'espace social, le roman s'impose en effet comme un champ ouvert à l'examen critique de cette pesante réalité. Il raconte alors, de préférence dans une perspective subjective, les expériences singulières d'individus jetés dans le monde sur les chemins sinueux que tracent à la fois leurs propres aspirations, désirs et passions, les déterminations sociales qui leur sont imposées, les accidents de fortune et d'infortune orchestrés par le hasard qu'on appelle aussi destin ou Providence. Chaque fois, c'est une nouvelle déclinaison de l'aventure humaine qui est orientée par cette boussole propre à l'époque où ce sont principalement la raison, la volonté et

l'esprit de réforme qui indiquent le cap et qui dessinent par là même le périmètre de vraisemblance imposé au récit.

C'est pourquoi tant de ces romans adoptent des formes qui leur permettent de mimer au plus près la transmission de l'expérience humaine dans le monde réel : narrations à la première personne, mémoires ou témoignages fictifs, dialogues, échanges épistolaires. Or il se trouve que prolifèrent en même temps – et souvent sous ce même régime discursif d'une subjectivité singularisée – des récits qui, adoptant crânement le registre de l'extraordinaire, du merveilleux, de l'irrationnel, reposent sur un socle de vraisemblance élargi où les images, les fantasmes, les illusions, ainsi que leurs mises en récit que sont les fables font pour ainsi dire partie intégrante de cette réalité humaine dont il s'agit de rendre compte. Car tel est peut-être le postulat tacite du roman au siècle de la raison : les produits de l'imagination, les erreurs des sens et les étranges interprétations qu'elles génèrent, les bizarreries issues de nos mondes intérieurs incontrôlés ne sont pas moins réels que les objets définissables, commensurables, compréhensibles et peut-être réformables de la réalité positive.

D'ailleurs, postuler que les produits de l'imagination font partie de la réalité humaine n'est sans doute pas inadmissible pour les philosophes d'un point de vue anthropologique. Après tout, même l'arbre des connaissances repris de Bacon par d'Alembert à l'ouverture de l'*Encyclopédie* ménage une belle place pour l'imagination comme l'une des trois composantes (avec la mémoire et la raison) de l'entendement humain dont le champ d'expression est la poésie au sens le plus large qui inclut la poésie narrative (poésie épique, madrigal, épigramme, roman – à ce dernier étant ajouté un significatif, etc.), la poésie dramatique (tragédie, comédie, opéra, pastorale) et la poésie dite curieusement *parabolique* (l'allégorie). Le tableau comporte encore, comme en marge et à côté des productions verbales, la musique, la peinture, la sculpture et la gravure ; voilà tout le champ d'exercice de l'imagination ou tout au moins celui de ses manifestations reconnues comme telles.

L'imagination n'est donc pas disqualifiée pour elle-même, mais il convient d'en régenter les productions, de lui imposer les limites définies par les capacités de l'entendement humain ou encore par les gardiens de la morale. Au-delà de cette limite on est, comme sur les anciennes cartes de géographie, *ubi leones*. La fiction est en mesure, évidemment, d'arpenter ces territoires inconnus, mais ces excursions ne sont pas souhaitables sans précautions : « La *fiction* qui produit le monstrueux – dit Marmontel – semble avoir la superstition pour principe, les écarts de la nature pour exemple, et l'allégorie pour objet⁴ », soit tout ce qui est à combattre. Ce *monstrueux* qui dérange tant, c'est ce qui échappe à la maîtrise de l'esprit sans qu'il soit cantonné et régenté dans une forme établie qui le rendrait acceptable ; le monstrueux, en d'autres termes, c'est le prodigieux ou le merveilleux qui ne seraient pas régulés et contenus par la convention d'un genre constitué, tels la fable, le conte de fées, le conte philosophique ou l'apologue. Or le monstrueux est tentateur, il attire comme tous les interdits, mais aussi pour cette raison qu'il surgit lorsque l'interrogation sur le réel et sa perception vient toucher, voire franchir les limites de la compréhension ou transgresser les règles imposées ; en un mot, lorsque le roman fait bravement son œuvre et qu'en face des philosophes qui questionnent les préjugés, il met en jeu les présupposés qui fondent les processus de connaissance du réel.

C'est à certaines manifestations de cette bravoure du roman des Lumières que sont consacrées les pages qui suivent. Ce roman toujours plus « réaliste » dans les procédés qu'il met en œuvre pour mimer au plus près la transmission de l'expérience humaine

4. Article « Fiction » de l'*Encyclopédie* (tome 6), écrit par Marmontel ; cet article important vient pour ainsi dire compenser la pauvreté de l'article « Roman ». Marmontel le reprendra dans ses *Éléments de littérature* (1787). Sur les théories du roman au XVIII^e siècle, voir la thèse soutenue à l'Université de Neuchâtel par Arthur Friedli, sous la direction de Claire Jaquier, *Aux marges du roman. Théoriser le genre au XVIII^e siècle* (2021). Ici comme partout ci-après, il est renvoyé, pour les articles de l'*Encyclopédie* à l'édition en ligne <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie>>.

du réel explore dans le même temps ces déterminants essentiels de la perception que sont les sens dans leur instabilité même (du fait qu'ils sont exposés aux erreurs ou à la tromperie), les présupposés et les croyances en tant qu'ils sont acquis tout en pouvant être questionnés, les modèles culturels et langagiers ainsi que les images qui conditionnent l'expérience et surtout nourrissent la mise en forme de son rendu.

Sans qu'elle soit l'objet central de ce livre, la collection des *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* constituée par Charles-Thomas Garnier pourrait lui servir d'emblème. L'histoire de cette entreprise se déroule en plusieurs étapes. En 1784, le libraire Gaspard Louis Cuchet

demande la permission d'ouvrir une souscription pour une collection de contes fabuleux, romans de féerie, voyages imaginaires et obtient en 1786 un privilège pour faire paraître une *Collection choisie de romans de chevalerie*. Il fait paraître plusieurs recueils de contes, notamment, de 1785 à 1793, *Les Mille et une nuits* augmenté d'autres contes arabes « traduits littéralement en françois par dom Denis Chavis » et rédigés par Cazotte, en neuf volumes in-12. Selon un principe de publication similaire, il édite, à partir de 1785, la *Bibliothèque universelle des dames*⁵.

À partir de cette idée initiale où l'on voyait se mélanger tout ce qui pouvait entrer dans la catégorie des fictions avérées, plusieurs séries distinctes seront finalement constituées. Outre les contes arabes augmentés par Cazotte et l'immense publication périodique de la *Bibliothèque universelle des dames* (156 volumes, 1785-1797), parurent encore dans le même temps *Le Cabinet des fées* (31 volumes annoncés en 1785), les *Œuvres choisies du comte de Tressan* (12 volumes, 1787-1793) et les *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*

5. Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Annick Mellerio (dir.), *Dictionnaire des imprimeurs libraires et des gens du livre à Paris (1701-1789)*, Genève, Droz, 2007, t. 1, p. 589.

(36 volumes, 1787-1789)⁶. Ainsi, ce qui n'était encore, en 1784, qu'un programme assez vague où se mélangeaient contes, féeries et voyages imaginaires prit rapidement une forme plus précise et différenciée avec la réalisation de séries spécifiques.

En associant les *voyages imaginaires*, les *songes* ou récits de rêves, les *visions* fantastiques et les *romans cabalistiques* pour constituer le titre d'une série qui avait d'abord pour mission de séduire les souscripteurs, les éditeurs confirment qu'à la veille de la Révolution ces catégories génériques marquées par l'irrationnel sont parfaitement reconnaissables par le public et même attendues, désirées par lui. Elles offrent des excursions licites dans ces parages soustraits au règne de la raison, mais contenus dans le champ de la fiction déclarée.

Mais qu'est-ce, au juste, qu'une *fiction déclarée*? Au moins deux ordres de réponses s'imposent. D'une part, il y a la fiction labellisée comme telle, rangée dans une catégorie générique explicite tel le conte de fées, le conte philosophique ou l'utopie. Mais il y a aussi la fiction déclarée ou avouée comme *a contrario* par les divers procédés censés consolider la vraisemblance « réaliste » de ce qui est raconté, attester l'authenticité des expériences narrées et du monde représenté. Fausses traductions, lettres simulées, manuscrits trouvés, témoignages personnalisés sont autant de moyens utilisés pour signifier au lecteur qu'on a pris soin de lui laisser croire, s'il le souhaite, à la vérité de l'histoire qu'on va lui raconter. C'est ainsi que les romans finissent par esquiver la question même de la vérité pour exposer tour à tour : les procédés qui structurent et légitiment l'univers représenté, la dynamique de transfert, de réappropriation et de transformation qui fait du patrimoine du roman dans son ensemble un espace d'interactions constantes, la force d'interrogation critique acquise par la fiction face aux expériences décevantes du monde réel ainsi que les conditionnements externes (culturels) et intérieurs (intimes) de la lecture.

6. Sur cette édition, voir les précisions données ci-après au chapitre I.

Les modèles de romans abordés dans ce livre se ressemblent en ceci qu'ils explorent les limites de la connaissance humaine du monde comme celles qui entravent les sujets engagés dans le processus de connaissance. Ils examinent tout à la fois les composantes positivement avérées du réel, l'univers régenté des croyances et des usages, la force déviante des préjugés et des présupposés, les ressources de l'imagination qu'appellent l'inconnu ou l'incompris, les biais qu'impose la transposition de l'expérience dans l'univers convenu des formes du langage et de la topique. Cette pérégrination tâtonnante peut avoir pour but plus ou moins avoué de défendre telle conviction traduite ou non en dogme ou en système, mais elle peut tout aussi bien renvoyer les convaincus dos à dos en constatant l'inconfortable domination de l'incertain. D'où la tentation d'aller prospecter dans les zones qui dérangent, comme lorsqu'on s'avance vers les sombres univers qui échappent aux flambeaux éclairants des Lumières : obscurités médiévales, grotesques fantaisies, envolées illisibles du rêve, jusqu'aux impostures de la fiction qui colonisent les descriptions d'un monde physique dont on n'a pas encore pleinement fait le tour. Ces fictions qui dérangent n'ont pourtant pas forcément pour vocation de déranger ; elles se présentent plutôt comme un instrument subsidiaire de connaissance qui vient servir lorsque faillissent la raison et le savoir, non pas pour promouvoir une approche épistémologique alternative, mais pour mesurer les écarts entre le su et l'insu, pour inciter à l'exploration des taches blanches (ou noires), pour faire l'inventaire des ressources dont disposent les hommes en plus de l'appareil cognitif qu'ils maîtrisent. Mais on est averti tout de suite que ces ressources peuvent être confondantes, voire retorses, comme peut s'avérer l'être toute mise en discours.

Pour autant, les voyages imaginaires ne doivent pas être perçus comme des obstacles à la découverte objective du monde, ni les utopies comme des substituts imposés aux modèles politiques en place, ni le fantastique comme une vérité plus vraie tapie dans la face cachée de notre monde, ni le roman médiéval comme le retour postulé de temps mal

jugés parce que mal connus, ni le récit de rêve comme un protocole d'explication de ce qui échapperait à l'entendement, ni le roman cabalistique comme la promotion, au temps de Mesmer et du *decorum* maçonnique, d'un nouvel ésotérisme. Toutes ces déclinaisons du roman, en un mot, ne sont pas à ranger du côté d'un clan de contre-Lumières. Ce sont des espaces de liberté et aussi de jeu (on néglige trop souvent la charge ludique de ces productions) qui exhibent la fiction en tant qu'elle se positionne à la lisière, en relation constante, complexe et paradoxale avec le réel (ou ce qui est tenu pour tel), son examen, sa compréhension et ses représentations, en relation constante avec elle-même⁷.

7. On aura compris que ce livre s'engage dans un dialogue avec les nombreuses études parues ces dernières décennies qui ont sensiblement élargi le champ de perception des Lumières en explorant ce qui a longtemps été pris pour leur envers, qu'il soit appelé folie (R. Démoris & H. Lafon), déraison (C. Spector), monstrueux et désordre (M. Brunet), informe (P. Frantz), dissonant (C. Jacot-Grapa), décousu (B.L. Abrams), bizarre (P. Brasart & P. Wald Lasowski, M. Delon), fantastique (E. Sempère), merveilleux (la revue *Féeries*, J.-P. Sermain), indéterminé (G. Poulet), culture populaire (J. Revel), ombre (M. Milner), dissidence (S. Genand & C. Poulouin), ambivalence (A. Lilti) ou encore altermodernité (Y. Citton). Voir la bibliographie en fin de volume.