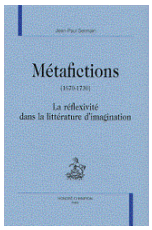
Acta fabula
Revue des parutions
vol. 3, n° 1, Printemps 2002
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.11104

Fabula rasa: le roman critique de la fiction sous l'Ancien Régime

Eloïse Lièvre



Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris : Honoré Champion, « Les Dix-huitièmes siècles », n° 65, 2002, 461 p., ISBN 978274530450X.

Pour citer cet article

Eloïse Lièvre, « Fabula rasa: le roman critique de la fiction sous l'Ancien Régime », Acta fabula, vol. 3, n° 1, , Printemps 2002, URL : https://www.fabula.org/revue/document11104.php, article mis en ligne le 01 Février 2002, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.11104

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Fabula rasa: le roman critique de la fiction sous l'Ancien Régime

Eloïse Lièvre

Le seigneur Géronimo ne se trompa point
dans l'idée avantageusequ'il avait eue des
effets prompts et singuliers de la Fumigation.
Au moyen de ce projet qui fut exécuté, Fatime
et Cliton se réveillèrent, le lendemain,
avec tout le bon sens qu'ils avaient,
avant qu'ils se fussent enrôlés dans la chevalerie.
Marivaux, Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques.

Dans la hiérarchie classique des genres, le roman a toujours été le bâtard et l'enfant terrible de sa mère Littérature. Le roman de l'Ancien Régime apparaît de fait comme un genre fuyant dont l'unité est loin d'être évidente puisqu'il est divisé par de multiples dénominations renvoyant à ce qui pourrait être différentes de ses espèces : histoire, nouvelle, poème épique en prose, lettres, dialogues, mémoires, journaux, contes, etc. C'est au départ à cette position marginale, qu'il compare d'emblée à celle du Persan de Montesquieu, à cet éclatement et à ce défaut d'identité qui rendent à la fois son existence et sa définition problématiques que s'intéresse Jean-Paul Sermain dans un ouvrage apparaissant comme la synthèse et le prolongement de travaux antérieurs, *Rhétorique et roman* (Oxford, 1985, 2e éd. 1999), *Cervantès, Don Quichotte* (Paris, 1988), *Le Singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantès et le roman postcritique* (Oxford, 1999). Il se propose de trouver dans l'idée et le fonctionnement de la métafiction l'élément qui permet d'appréhender comme un tout un ensemble de textes hétérogènes identifié jusqu'à présent par le terme trop vague de *roman*. La métafiction désigne ainsi conjointement le phénomène de réflexivité que Jean-Paul Sermain isole comme trait caractéristique du roman d'Ancien Régime, et qui renvoie à l'attitude critique de l'écrivain ou du lecteur à l'égard de la fiction, et ce corpus indéfinissable et problématique que l'on ne peut saisir grâce au terme de *roman*.

Le livre est organisé en quatre parties, qui partagent en fait la réflexion en deux grands temps. Dans un premier temps, Jean-Paul Sermain expose le cadre et les conditions intellectuels de développement du roman en métafiction : quelle pensée

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de la fiction le précède et l'accompagne ? quelles ressources propres issues de la tradition permettent au roman ce développement ? Dans un deuxième temps, composé des trois parties suivantes, sont présentés les différents « régimes » et « économies » de l'écriture métafictionnelle, recouvrant plus ou moins des genres ou des sous-genres romanesques. La seconde partie a ainsi pour objet la réflexion métafictionnelle du roman à l'égard de son propre discours et s'intéresse entre autre à l'écriture comique, à l'écriture de l'histoire, au roman libertin ; la troisième partie est consacrée à la réflexivité portant sur la nature de l'énoncé romanesque à travers la logique respective des antiromans, des utopies, des allégories ; la dernière partie enfin s'intéresse à une des réalisations les plus évidentes de la métafiction, la réécriture ou *recyclage* d'une fiction première, dont les exemples sont les romans au second degré et les contes. Ainsi Jean-Paul Sermain répond-il au constat du caractère problématique du roman d'Ancien Régime par un panorama relativement complet et orienté qui fait de son livre à la fois une théorie et une histoire du genre romanesque à cette époque.

Une analyse des analyses du roman

Le travail de Jean-Paul Sermain se définit d'abord par un positionnement à l'égard de la tradition critique dont il se propose de pallier les manques. En effet, selon lui, les deux principales perspectives d'analyse du roman n'ont pas réussi à surmonter la difficulté de définition du genre : la première, historiciste, escamote l'obstacle en ne considérant le roman des xviie et xviiie siècles qu'à la lumière des normes romanesques du xixe ; la seconde, poéticienne, s'intéresse aux seuls phénomènes de la narration, des éléments de l'univers diégétique ou de la structure, indépendamment de la dimension idéologique des romans, et ne cherche pas à saisir l'unité du genre sous l'Ancien Régime.

Dans le chapitre 3 de la première partie (p. 70-73), Jean-Paul Sermain revient sur la première de ces apories pour d'abord affirmer sa volonté de considérer l'histoire du roman comme « disloquée », discontinue et hétérogène, et la métafiction comme un « paradigme », parmi d'autres, après et avant d'autres, du roman d'Ancien Régime, paradigme qu'il s'agit de replacer dans l'histoire des idées et des esthétiques, de comprendre dans l'ensemble de la pensée de l'Ancien Régime. Dans la période qu'il s'est donné à étudier, 1670-1730, le roman se développe sur deux plans conjoints. Il crée un univers de fiction et en même temps fait en sorte que le lecteur prenne ses distances par rapport à lui, voit clair dans son fonctionnement : c'est en cela qu'il est métafictionnel. Or, cette lecture prend le contre-pied des analyses traditionnelles qui rattachent le roman d'Ancien Régime à celui du xix^e^

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

siècle au nom de sa recherche sans cesse accrue de vraisemblance, de sa volonté de construire un univers de plus en plus précis et cohérent, de doter ses personnages d'une psychologie convaincante, etc., autant d'éléments qui tendent à conforter la confiance du lecteur et dont on fait l'écho de la montée de la bourgeoisie dans la société en oubliant un peu vite que les spécificités de l'Ancien Régime sont toujours dominantes. La découverte du paradigme de la métafiction trouve sa source dans la remise en question de ce modèle qu'offrent les travaux de René Démoris sur le roman à la première personne (René Démoris, *Le Roman à la première personne, du classicisme aux Lumières*, Paris, 1975). R. Démoris tient compte des réalités sociales de l'époque et montre que la confiance n'est qu'un moment du roman, mise à mal par une interrogation sur les conditions de l'écriture du sujet, impliquant au contraire une lecture du soupçon et déplaçant la notion de vérité : elle n'est plus celle de l'énoncé mais celle du regard critique que le romancier invite à porter sur cet énoncé. Le travail de Jean-Paul Sermain s'appuie sur celui de René Démoris et en propose un double élargissement : d'une part, la reprise d'un discours vraisemblabilisant (par exemple l'imitation d'écritures légitimes comme les Mémoires) ne concerne pas seulement le roman à la première personne mais un corpus plus vaste et serait même une loi générale du roman ; d'autre part, un niveau supplémentaire, celui de l'esthétique romanesque, ou encore la réflexion sur la fabrication de l'oeuvre, doit être pris en compte dans l'expérience du lecteur.

Le critique & ses outils

La première partie de l'ouvrage a pour but de rendre compte des phénomènes culturels et littéraires qui ont annoncé, rendu possible et impliqué la dimension métafictionnelle du roman. Une telle présentation requiert au préalable un travail rigoureux de définition des notions et concepts qui permettent à Jean-Paul Sermain d'approcher son objet. Une des richesses de son livre est donc de proposer ce qui est à la fois une mise au point et une réflexion neuve sur les notions de fiction, de fable et de leurre, de simulacre, dont les analyses constituent autant de modèles pour la métafiction.

Fiction

La notion de *fiction* apparaît d'abord dans le terme de *métafictions* pour y remplacer celle de *roman*, et ce d'autant plus efficacement quil met en valeur un trait générique mais désigne également une « expérience anthropologique et sociale » (p. 12), un élément du monde. Plus précisément, le terme de fiction opère à quatre

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

niveaux que sont celui du monde représenté, celui du discours de ce monde, celui du discours du narrateur et celui du discours de l'écrivain. Au premier niveau, le roman a pour matière une réalité que, à la suite de Descartes étendant le doute à l'ensemble du réel, les hommes de lettres conçoivent comme infiltrée par la fiction. Au deuxième niveau, le roman trouve dans les discours qui présentent et constituent cette réalité des modèles de sa propre pratique discursive. Les troisième et quatrième niveaux concernent l'énoncé romanesque et ont pour base les deux premiers. Le troisième niveau, celui du discours du narrateur, a pour spécificité, et c'est en quoi il s'oppose à la narration du roman dix-neuviémiste, d'être une imitation de genres déjà constitués comme les lettres et les mémoires pour la narration à la première personne ou l'histoire et le conte pour la narration à la troisième personne. La métafiction consiste alors dans une mise en rapport de deux discours de la fiction, l'un appartenant à la diégèse, l'autre mis en place par le roman, qui invite le lecteur à soupçonner l'énoncé romanesque. La fiction peut enfin renvoyer à la production littéraire, au sein d'un quatrième niveau qui fait pénétrer le lecteur dans l'atelier de fabrication du roman.

Fable

Après avoir rappelé les différentes valeurs et positions de la *fiction* dans l'écriture romanesque et les phénomènes de métafictions qui leur correspondent, Jean-Paul Sermain s'attache à la première condition du développement du fonctionnement réflexif du roman, la réflexion du dernier xviie siècle sur la fiction. Celle-ci se cristallise dans les années 1680 autour d'un modèle critique s'appliquant à l'analyse des fables, mythologiques ou religieuses, mais aussi aux erreurs des sciences et de l'histoire. Aux xviie et xviiie siècles, le mot *fable* désigne les récits religieux de l'antiquité mais accompagne cette désignation d'une connotation de fausseté qui les prive de leur légitimité religieuse. Le substantif *fable*, de même que l'adjectif *fabuleux*, est donc un mot à double tranchant : « Le mot désigne une religion du point de vue de celui qui lui est étranger et lui dénie toute valeur. [...] il fonctionne comme un terme appréciatif qui n'a de sens que dans un acte d'appréciation : est " fable " ce que je m'arroge le droit, au nom d'un savoir supérieur ou d'une hostilité de principe, d'appeler " fable " (p. 27), ou encore " par *fable* on désigne le dispositif herméneutique qui articule autour d'un même énoncé deux interprétations divergentes, qui se succèdent ou entrent en concurrence " (p. 41).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Leurre

L'objet du dispositif critique de la fable n'est pas l'erreur, mais ce que Jean-Paul Sermain définit sous le terme de *leurre*, c'est-à-dire ce qui dissimule l'erreur, qui fait que l'on prend le faux pour le vrai, l'illusion pour la réalité. Pour illustrer le travail du leurre, Jean-Paul Sermain rappelle que Fontenelle, dans l'*Essai sur l'origine des fables* (1724) préconise de ne plus considérer les Fables antiques à travers le prisme de l'habitude qui empêche de percevoir toute leur étrangeté et tout leur ridicule. Il se tourne vers la mythologie antique pour révéler et dénoncer les formes modernes du leurre : replacer les fables dans leur contexte et leur fonctions religieuses et culturelles originelles permet de saisir le mécanisme d'élaboration des croyances et des religions de tous les temps.

Simulacre

Pour le modèle critique de la fable, l'origine de l'illusion réside dans les sources orales des textes qu'il prend pour cibles, et le rapport du leurre à la fable, de l'illusion à sa critique peut se ramener à un rapport entre oral et écrit. Dans l'efficacité persuasive physique de la parole se trouve le modèle du leurre. C'est pourquoi les critiques de la fable s'intéressent à la rhétorique et en particulier aux « figures de pensées », dont la logique relève du *simulacre*, qui porte soit sur la fonction pragmatique de l'énoncé, soit sur le propos du discours. Dans le premier cas, celui de l'interrogation rhétorique, de l'éloge paradoxal, le *simulacre*, défini par B. Lamy dans l'*Art de parler* (1675-1711) comme « un détournement où le sujet investit ce qu'il y a de physique dans le langage (sa disposition énonciative, son rythme, son élan) pour le transformer en signe de sa volonté et de ses sentiments, de l'intériorité même de son corps », exprime la situation, l'état psychologique ou les passions du locuteur. Dans le second cas, auquel se rattache l'ironie et l'allégorie, le simulacre concerne l'intention du locuteur et c'est par rapport à elle que l'énoncé doit être considéré comme fiction. Cependant, si elle peut lui servir de modèle, la figure diffère de la critique de la fable en ce qu'elle ne se contente pas de tromper, elle superpose un énoncé et la façon dont il est entendu.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Les modèles romanesques : de Cervantès à Marivaux

En définissant quatre positions ou rôles répartis de part et d'autre du leurre (positions 1 et 2 : l'émetteur d'un sens premier qui est parfois aussi récepteur et se prend à l'illusion de son propre discours ; position 3 : l'émetteur du sens premier qui est aussi, conscient de l'illusion, un manipulateur ; position 4 : le critique de la fable qui en déconstruit l'illusion), le dispositif de la fable offre au roman une riche structure discursive dont il exploite plus volontiers les ressorts dramatiques que les enjeux idéologiques, un schéma narratif complet. Celui-ci prend son relais en insistant sur certains traits négatifs comme son schématisme, sa propension à la répétition et au lieu commun. La fable est pour le roman le moyen de dire et d'interroger « l'altérité des consciences et des moeurs, l'ambiguïté de l'illusion comme de sa dénonciation » (p. 49) mais également celui de mettre en question son propre discours et le genre dont il relève.

À ce stade de son étude, Jean-Paul Sermain se demande pourquoi le roman fait ainsi sien le dispositif de la fable. C'est tout simplement qu'il en était proche, en avait anticipé les mécanismes dans des textes dont le *Don Quichotte* de Cervantes, que l'analyse des fables éclaire d'une nouvelle lecture et qui joue un rôle majeur dans l'élaboration d'une nouvelle poétique du roman, constitue le couronnement. *Don Quichotte* rencontre la critique de la fable sur sept points. La critique que Cervantes fait de la fiction rejoint celle de la fable d'abord parce qu'elles reposent toutes deux sur l'association énonciative d'une forme assertive et d'un contenu fictif : l'erreur de don Quichotte est de croire que les énoncés fictionnels des romans sont des énoncés référentiels. Ensuite, le roman de Cervantes opère lui aussi un renversement entre réalité et imaginaire en faisant des textes et idées sérieuses des fictions. On peut alors dire qu'il conduit au même point que la fable, mais en suivant le chemin inverse : les histoires que le personnage tient pour réelles sont d'emblée des fictions tandis que la fable s'attaque à des savoirs censés rendre compte sérieusement de la réalité. Par ailleurs, la critique de Cervantes met en place un phénomène de réflexivité en prenant pour cible le roman lui-même : le rapport du roman à la réalité ne se situe pas seulement en amont mais aussi en aval dans la mesure où il informe la réalité en proposant une vision du monde, une morale, des modèles, etc. et c'est aussi à ce niveau qu'il se prête à l'analyse de la fable. *Don Quichotte* rejoint également la critique de la fable en ne dénonçant pas seulement l'influence du roman sur les langages et les valeurs de la société contemporaine mis en attaquant directement ces visions du monde archaïques. De plus, cette dénonciation ne passe pas par le canal direct d'un commentaire critique

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mais par la confrontation entre la conduite et les discours de don Quichotte et la réalité : les références mises en cause sont intégrées à l'histoire, c'est le personnage, non l'auteur, qui les cite, et le lecteur est ainsi invité à rire des textes par l'intermédiaire de citations ironiques. Enfin, le roman de Cervantes se présente comme un véritable « paradoxe pragmatique » engageant là encore une réflexivité puisqu'il reproduit le phénomène qu'il dénonce en plaçant son lecteur dans la même position que son héros, face à un roman susceptible d'influencer sa vision du monde.

Le deuxième élément déterminant l'appropriation romanesque du modèle herméneutique de la fable est l'orientation de la poétique du genre à partir de 1660. De cette dernière, Jean-Paul Sermain choisit de retenir les deux traits que sont la recherche de nouveaux effets de vraisemblance et la figure du visionnaire qui permet une intériorisation du leurre. Premièrement, le nouvel idéal du roman, qui se traduit par le désintérêt du public pour les romans « étendus » ou les pastorales du début du siècle, ne prolonge pas seulement les critiques du roman comique. Il revendique aussi des principes d'écriture (concentration et simplification du récit, précision référentielle, clarté, cohérence narrative et psychologique, etc.) qui s'accordent parfaitement au développement du goût et de l'esthétique classiques contemporain. Tous ces efforts tendent vers un seul but, escamoter le caractère fictif du roman, donner une impression de vérité en investissant deux domaines privilégiés, celui des moeurs et celui de l'histoire. Le roman met ainsi en question la perception et l'interprétation des textes de vérité qu'il imite en montrant qu'ils peuvent être frappés de fictivité. Jean-Paul Sermain s'intéresse dans un deuxième temps à un élément qui a survécu à la disparition du genre comique, le personnage du visionnaire. Le fonctionnement de ce type, dont Desmarets de Saint-Sorlin a fait une galerie de portraits dans sa pièce *Les Visionnaires*, est comparable à celui de la fable. L'étude des dictionnaires montre que le terme de *visionnaire* est, comme le mot *fable*,un instrument polémique qui permet de réduire des opinions ou des conduites à des hallucinations. Dans le roman, le *visionnaire* se confond avec l'*original* dont la folie consiste dans l'appropriation de « langages » au sens d'énoncés tout faits, figés par l'usage, travers que le théâtre ou le roman dénoncent en en offrant un *simulacre*, une simulation.

Jean-Paul Sermain clôt cet examen des ressources du roman en attirant l'attention sur l'œuvre de jeunesse de Marivaux, exemple de la convergence du dispositif de la fable, du modèle de *Don Quichotte* et de la nouvelle esthétique du roman. Il reprend ici deux des résultats de son enquête précédente, *Le Singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantes & le roman postcritique*. Dans *La Voiture embourbée*, *Le Télémaque travesti* et *Pharsamon ou les nouvelles Folies romanesques*, Marivaux double le sujet du lecteur fou d'un simulacre d'un roman de romancier, faisant ainsi se rencontrer

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Don Quichotte et l'un des aspects métafictionnels du roman. Si ce qui fascine le personnage de Cervantes et constitue sa folie ce sont les idéaux archaïques exprimés par les romans de chevalerie, les fous de Marivaux, eux, se trompent sur l'usage pragmatique du roman, sur le statut de l'écrivain et de son activité, et ratent leur appropriation du texte romanesque. En second lieu, Jean-Paul Sermain identifie dans l'oeuvre de jeunesse marivaudienne une « manière de concevoir et d'utiliser le roman, non plus comme simple procédé critique détruisant les illusions, mais comme un moment vital et fécond où l'imagination se découvre elle-même dans un mouvement auto-réflexif » (p. 66). Dans ces romans en effet, l'univers de la fiction qui fascine les lecteurs n'est pas seulement objet de moquerie, il est aussi présenté positivement à la fois par le discours du narrateur et par des récits enchâssés qui en quelque sorte font se réaliser les rêves des lecteurs fous. La lecture romanesque retrouve une dimension positive en ce que l'imagination nourrit la formation du goût et sert la connaissance de soi.

Le paradigme de la métafiction dans la pensée de l'Ancien Régime

Là encore, Jean-Paul Sermain isole deux grands traits culturels et idéologiques auxquels se rattache le développement métafictionnel du roman.

La métafiction, parce qu'elle fait de la lecture un acte d'interprétation critique, s'inscrit d'abord dans une « culture générale du soupçon » (p. 73). La métafiction, on l'a vu, opère un renversement par rapport au dispositif de la fable : elle propose un univers et des énoncés romanesques contenant des erreurs et des illusions et ce de façon à éveiller le sens critique du lecteur, transformant ses énoncés en « programme interprétatif » (p. 74).

Le concept de leurre défini à l'occasion de l'analyse du dispositif de la fable qui sert de modèle à la métafiction, rattache celle-ci à la problématique morale et philosophique du xviie siècle qui considère toutes les formes de vie sociale ou individuelle en terme de signes suspects qu'il faut apprendre à décrypter. Cette conception du monde repose sur deux postulats : le signe est d'abord signal, il transmet des informations relevant d'une intention maîtrisée ; le signe est aussi symptôme, il signifie malgré lui et malgré celui qui l'a émis, révèle ce qui n'a pas été voulu ou pensé. Ainsi, parce qu'il trompe soit son destinataire, soit son émetteur, le signe fonctionne comme un leurre. C'est d'ailleurs comme tel que le roman l'utilise à des fins critiques (dévoiler la fausseté du monde), poétiques (créer le mystère ou le suspens) ou fonctionnelles (engager le lecteur dans sa démarche

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

herméneutique). Le leurre intéresse le roman en ce qu'il contient à la fois les principes de l'illusion et sa dénonciation mais présente aussi un problème : comment le percevoir ? comment ne pas percevoir en lui que la critique ? À travers l'exemple du témoignage fantaisiste du nègre dans le dix-neuvième chapitre de *Candide* et celui du *Don Carlos* de Saint Réal, Jean-Paul Sermain montre que le romancier fait apparaître le leurre en construisant un énoncé dont la difformité révèle la déformation que le leurre masquait, ou en d'autres termes, que la déformation de l'énoncé romanesque signale celle du leurre : la métafiction repose sur cette double déformation.

La métafiction qui inscrit le dispositif de la fable dans le roman prend également place dans un contexte rationaliste qui fait converger les mouvements de la clarté classique et des Lumières philosophiques, mais il détourne ces deux modèles. En effet, si le leurre éclaire, il le fait de manière originale et paradoxale en opérant un retour sur le signe et en en dévoilant la structure au lieu de laisser celui-ci s'effacer derrière son signifié, comme le réclame l'idéal classique : « le roman métafictionnel souscrit à cet idéal, veut y contribuer mais, en empruntant un détour, il le transforme en parodie » (p. 81). C’est cette analyse qui permet à Jean-Paul Sermain de conclure que la métafiction romanesque se développe « en marge des Lmières », sorte d'usine de recyclage des déchets de leurs frontières.

Une typologie romanesque

Les trois parties suivantes offrent une sorte de typologie, illustrée par de nombreux exemples, textes « rares », sortant des sentiers battus, du paradigme romanesque de la métafiction. Le principe d'organisation de cette typologie obéit à l’analyse de son objet. La métafiction repose sur l'originalité du roman postclassique qui tient dans ce qu'il se construit comme une imitation ou une reprise de discours déjà constitués qu'il soumet au soupçon du lecteur en nourrissant la réflexion de la mise en rapport des modalités de l'énoncé narratif avec les discours qui font sa matière et prennent place dans l'univers de la fiction. Les trois grands « régimes » métafictionnels étudiés par Jean-Paul Sermain correspondent aux différentes modalités de ce rapport. La seconde partie examine ainsi la relation interne de l'énoncé romanesque avec l'univers représenté ; la troisième partie s'attache à la face externe de l'énoncé romanesque qui n'est plus considéré comme créateur d'un univers fictionnel mais comme mise en oeuvre du travail de l'écrivain, de ses choix idéologiques et poétiques ; la quatrième partie enfin porte sur une combinaison de ces deux modalités puisqu'elle traite des énoncés romanesques qui créent un univers de fiction en reprenant non plus un discours de vérité mais un discours déjà fictionnel.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Jean-Paul Sermain désigne le premier type de métafiction grâce à la notion déjà définie de *simulacre* qui renvoie à une réalité perçue à travers des « constructions sémiotiques et discursives qui ne possèdent en elles-mêmes aucun critère permettant d'évaluer leur vérité ou leur authenticité » (p. 88) : le roman du classicisme et des Lumières représente ainsi des univers envahis par les phénomènes d'illusions, de tromperie, de manipulation et les énoncés romanesques sont eux-mêmes des simulacres de discours réels qui jouent de leur vérité pour éveiller le jugement du lecteur. Il faut ensuite distinguer au sein de cette première catégorie de métafiction deux types de relation entre l'énoncé romanesque et ses discours.

La première est celle du *paradoxe* et repose sur la contradiction entre l'énoncé romanesque et son effet : *Don Quichotte* en est le modèle, roman qui met en garde contre les romans et du même coup contre lui-même. Poursuivant son parcours minutieusement analytique et binaire, Jean-Paul Sermain distingue encore deux configurations du *paradoxe*, symétriquement opposées par la place qu'elles donnent respectivement au simulacre et par le sens du parcours entre l'énoncé romanesque et le doute qu'elles induisent, les *impostures* et les *trompe-l'oeil*. Le terme d'*impostures* renvoie à celles que le roman dénonce en intégrant croyances et discours dans un récit comique. Ce genre de construction opère de façon privilégiée dans les domaines de la religion et de l'histoire et repose sur la polémique. Si elle appartient à la catégorie des paradoxes, c'est parce que n'expliquant pas, de même que ses cibles, rationnellement sa démarche, elle passe aussi pour une imposture. La seule solution qu'a alors ce type de roman pour sortir de cette contradiction est d'abandonner toute volonté d'autorité pour suspendre son sens, s'engager dans la voie du scepticisme. Le *trompe-l'oeil*, lui, désigne l'effet du roman, que son contenu met en question. Il concerne des domaines de la vie privée, les mœurs, l'identité, les sentiments et traite ces derniers comme des leurres. Ce paradoxe rebrousse, en quelque sorte, le chemin du précédent. L'illusion ne porte pas sur un discours, un comportement mais sur la croyance aveugle que celui-ci pourrait être autre chose que le produit d'un déterminisme socio-culturel. Alors que l'*imposture* dénonce un contenu qui a l'apparence d'une vérité grâce au discours romanesque, le *trompe-l'oeil* prête cette apparence de vérité au discours romanesque (c'est, on l'aura reconnu, le principe des romans-mémoires) et le dote d'un contenu qui la dénonce.

Le second type de relation logique entre l'énoncé romanesque et les discours qu'il contient est analogique et consiste dans le *détournement ironique* des discours et des langages. Ce type de métafiction ne repose plus sur l'appropriation de la critique du leurre par déformation des discours et de ceux qui les tiennent mais par la reproduction directe du discours et des idées de la victime du leurre dans un

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

contexte permettant de révéler le caractère illusoire de ses croyances. Les romans ciblés ici sont ceux qui tentent de reconstituer une « scène idéologique » (p. 138) où s'expriment à la fois la parole du leurré et sa contestation et qui invitent le lecteur à s'interroger sur cette confrontation et à mettre à distance les propos aberrants. Deux variantes de ces *détournements ironiques* sont principalement à distinguer. Les *dramaturgies* ou *scénographies* du leurre reproduisent la scène idéologique sur un mode théâtral et définissent une nouvelle poétique romanesque dans laquelle la matière narrative n'est plus constituée par des actions mais par des discours et des positions d'énonciation. L'exemple analysé par Jean-Paul Sermain est celui du *Comte de Gabalis, ou entretiens sur les sciences secrètes* de Montfaucon de Villars (1670), dans lequel Gabalis réfute l'existence de la superstition à l'aide des arguments rationalistes de son interlocuteur mais pour lui substituer une autre croyance irrationnelle. Cet exemple est significatif et presque limite puisque dans sa référence au genre des entretiens, il fait des deux idéologies qui s'affrontent ses véritables protagonistes mais se situe du même coup, peut-on penser, au-delà des frontières du roman. Or le grand intérêt de cet exemple est précisément qu'il permet à Jean-Paul Sermain de redéfinir – c'est un des buts de l'ouvrage – ces frontières : il montre en effet que les paratextes qui entourent la discussion, une épigraphe et une lettre postface, soulignent que l'auteur du texte n'est pas son narrateur (l'interlocuteur de Gabalis) et invitent ainsi le lecteur à mettre à distance la critique intervenant dans la confrontation représentée et à lire les entretiens comme un roman dont le but est autant, sinon plus, la démonstration de la vanité de la lutte contre les discours vides de la cabale que le combat lui-même. La deuxième variante, les *polyphonies*, fait toujours entendre une pluralité de voix mais mises en rapport sur un autre mode que précédemment : ce sont deux scènes idéologiques et non plus une seule qui sont développées symétriquement par les deux protagonistes dont les discours sont intégrés dans le récit d'une action, dans un conflit. Les deux exemples analysés sont celui du *roman libertin* et celui du *roman fantastique*. Dans le premier, dont la sous-catégorie du roman par lettres réalise le plus nettement la polyphonie, chaque personnage emprunte le discours de l'autre pour mieux le faire céder, au risque même de perdre son propre discours dans ce dédoublement stratégique. Le détournement ironique libertin dénonce l'imposture du discours du sentiment et de la vertu en le tenant et amène le lecteur à se faire à la fois complice et voyeur, mais il n'échappe pas pour autant au paradoxe du leurre. L'équivoque n'agit pas seulement sur le discours de la séduction ou de la résistance mais aussi sur le sens de l'action libertine et de son récit : et si le leurre révélé avait sa propre valeur ? Et si sa dénonciation était une imposture ? La *polyphonie* du roman fantastique, elle, ne concerne pas les personnages mais le narrateur et consiste dans l'alternance des discours et non plus dans leur interpénétration. Le dédoublement s'opère par présentations successives de deux mondes parallèles

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dont les logiques s'opposent, l'une servant à faire la critique de l'autre. Jean-Paul Sermain clôt ce chapitre en concluant que *dramaturgies* et *polyphonies* partagent la même conséquence : elles créent un texte instable donnant lieu à des interprétations multiples qui au lieu de s'opposer et de s'annuler comme dans la suspension de sens sceptique se superposent pour former autant de *romans virtuels*.

La catégorie examinée dans la partie suivante est celle des romans conscients de leur statut romanesque, tendant « à se prendre eux-mêmes comme objets de réflexion en tant que producteurs de fictions » (p. 195) et mettant en oeuvre une réflexivité permettant de comprendre l'effet de fascination qu'ils exercent sur le lecteur tout en essayant de l'en protéger. C'est d'ailleurs en cela que ce type de romans s'inscrit aussi dans la catégorie des *paradoxes* : il est, comme *Don Quichotte*, l'instrument d'une dénonciation de lui-même. On distingue trois sortes de réalisations de ces *envers de la fiction* ou *démontages* : l'utopie, l'allégorie et, plus banalement, l'antiroman.

L'utopie consiste à dénoncer les formes du leurre qui règnent en Europe par la représentation d'un monde qui s'en démarque par sa rationalité. Sa dimension métafictionnelle vient d'abord du fait que la fiction romanesque est présentée comme le symbole des leurres qui sévissent en Europe et qu'en revanche le discours théorique et philosophique de l'utopie est capable de dénoncer le roman dans lequel il s'énonce : un écart se creuse entre le texte utopique et le monde utopique. Une deuxième composante de la métafiction utopique consiste dans sa réflexion sur les rapports entre raison et fiction qui passe par le domaine de la langue, domaine commun mais pouvant être divisé entre langue de fiction et langue de raison. Les deux premiers exemples analysés, *Histoire des Sévarambes* (1677-1679) de Denis Veiras, et *La Terre australe connue* (1677) de Gabriel de Foigny, sont construits sur cette « guerre des langues » et transforment la structure caractéristique de l'utopie en un dispositif herméneutique dual : le mouvement par lequel la rationalité utopique dénonce les erreurs européennes est contrecarré par un mouvement contre cette rationalité, envahie chez Veiras par la « rouerie politique », chez Foigny par le « délire métaphysique » (p. 224), et redonne ses droits à la fiction. Ce double mouvement se retrouve dans une série de texte du premier tiers du XVIIIe siècle et de façon privilégiée dans *Les Lettres persanes*, accomplissement d'une « déconstruction linguistique analogue à ce qu'Aristote attribue au procès de la métaphore » qui nourrit le savoir de la fiction. Les Persans de Montesquieu sont insensibles au leurre et ce détachement apparaît notamment dans un écart linguistique : ignorant les désignations « propres » de ce qu'ils voient, ils utilisent des figures, des métaphores (le pape est un « magicien »). Or, ce langage est une façon d'établir une analogie qui renverse le rapport entre réalité et fiction :

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la langage propre apparaît comme un leurre que révèle le langage figuré et par conséquent c'est le langage figuré qui devient « propre » et inversement. Mais les Persans sont incapables d'appliquer ce renversement linguistique à leur propre culture et c'est ce qui amène Jean-Paul Sermain à conclure que « *Les Lettres persanes* constituent la raison en *utopie* dans la mesure où elles ne la situent en aucun lieu : elle n'est liée ni à l'Europe, ni à la Perse, ni à des acteurs privilégiés, ni à une langue, ni au roman. » (p. 243).

L'allégorie est un mode de figuration présentant un énoncé possédant un sens premier à interpréter comme le matériau d'un sens second. Pour qu'elle soit métafiction, il faut que le sens second que le détachement du lecteur de l'histoire racontée permet de découvrir concerne les propriétés romanesques de l'énoncé. La lecture « à plus haut sens » peut être prévue par le texte ou inventée après coup par les lecteurs et dans ce cas, l'interprétation allégorique est perçue comme une nouvelle fiction et nourrit la méfiance à l'égard de l'allégorie. Le roman utilise donc celle-ci en quelque sorte « au second degré » : la première interprétation qui met en rapport sens second et sens premier est complétée par une seconde interprétation portant non plus sur ce que dit le texte mais sur ses particularités, et avant tout son statut de fiction : « le roman allégorique fait de son énoncé un simulacre de roman et donne à interpréter ses caractéristiques. » (p. 253). L'allégorie peut alors utiliser le récit comme un déguisement, le genre romanesque particulier qu'il adopte opérant comme « un costume qui révélerait la personnalité cachée du sujet visé » (p. 253) ; ce travestissement peut aussi viser un sujet qui n'est autre que le genre romanesque dans son ensemble : c'est l'interprétation allégorique qui devient le sujet du roman et le sens second a pour tâche de présenter les raisons du détachement du lecteur vis-à-vis du sens premier et de le mettre en garde contre les dangers du roman. *Les Aventures de Télémaque* présentent ce mouvement négatif propre au roman allégorique mais ne s'arrêtent pas là, et c'est ce qui les distinguent des autres « dépouillements antiromanesques ». Si l'allégorie pratiquée par Fénelon dénonce le roman, celui-ci défend l'art, qu'il assimile à l'éloquence qui n'est capable de transmettre un message que par ses qualités esthétiques, pour ses vertus de représentation et ses effets d'identification. Le sens symbolique dégagé par l'allégorie permet alors au lecteur de dépasser son émotion et de considérer l'œuvre d'art dans le roman : ce détachement ne se fait pas contre la fiction mais pour découvrir dans les propriétés formelles et esthétique de l'énoncé romanesque l'expression de valeurs morales, politiques et religieuses.

Lorsque Jean-Paul Sermain considère dans le dernier chapitre de cette troisième partie l'antiroman, il s'agit de celui qui ne se propose qu'une fin littéraire et vise le pouvoir de la fiction c'est-à-dire la dissimulation derrière l'assurance de sa fictivité de l'inscription et de la légitimation dans la réalité des modèles de pensée et de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

comportement que le roman véhicule. Jean-Paul Sermain illustre ce type de métafictions par l'œuvre de l'abbé Bordelon, entièrement consacrée à la dénonciation des fictions. Bordelon renouvelle l'antiroman de deux manières : d'une part, il le radicalise en remplaçant le récit romanesque par un collage d'emprunts provenant essentiellement non de fictions mais de textes sérieux ; d'autre part, l'annulation du récit laisse également place à la manifestation de l'écriture qui consisterait, par exemple à travers l'usage de la liste et du jeu de mots, à saisir le langage dans toute sa matérialité.

Le troisième type d'articulation entre la fiction cible et l'énoncé romanesque, définissant une métafiction positive, consiste dans la reprise d'un discours déjà fictionnel, ou du moins déjà littéraire (ce qu'annonçait l'exemple de Bordelon). Ces *recyclages* ne révèlent plus des leurres en faisant de discours passant pour vérités des discours de fiction, mais utilisent des fictions déjà existantes à d'autres fins que celles qui étaient les leurs. Les deux grands types de cette réécriture de la fiction concernent respectivement des énoncés de nature littéraire et d'autres qui se sont développés en marge des belles-lettres, et ils donnent lieu à deux genres différents dans lesquels on reconnaît le modèle de *Don Quichotte* et le modèle de la fable, le roman de l'écrivain, s'intéressant aux rapports entre la littérature et l'existence, et le conte, concernant la croyance au merveilleux.

La première de ces deux réalisations du *recyclage* littéraire rassemble des textes mettant en scène la production de textes selon deux modalités. La première consiste à représenter l'activité littéraire de personnages et à reproduire leurs œuvres, soit par l'intermédiaire d'un narrateur jouant le rôle de l'auteur confronté aux exigences des choix narratifs, soit à travers la forme du *roman-recueil* de nouvelles non autonomes dont le cadre inspiré de celui du *Décaméron* créé un espace commun permettant de les comparer et de les considérer comme autant d'exercices littéraires. Ils constituent alors des *romans au second degré* ou des *romans indirects*. La deuxième modalité consiste à montrer de quelle façon les personnages font de la littérature une manière d'être, de quelle façon ils l'intègrent à leur existence, réussissant là où don Quichotte échouait. Ces *transpositions mondaines*, essentiellement pratiquées par les femmes en quête d'une culture et d'un rôle dans la société, prolongement de la préciosité, utilisent les deux formes précédentes pour en faire un instrument de distinction sociale et sentimentale.

Le deuxième genre des *recyclages* est le conte de fées qui prend pour matière non la fiction littéraire mais une tradition populaire. Alors que le roman cherche à tout prix à dissimuler son caractère fictionnel, le conte, au contraire, n'a de cesse de l'exhiber et constitue de ce fait une figure de l'imagination, qu'il donne à explorer, comme les précédentes *scénographies* de la superstition, sur un mode dramatique. Il constitue également une sorte d' « anthropologie historique » : « c'est à partir des traces

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

laissées par différents moments de son action que le lecteur est invité à réfléchir sur les modes et les valeurs de cette faculté » (p. 359) présentée par le conte selon trois perspectives qui organisent l'analyse, celle du conteur, celle du lecteur, et celle de l'énoncé. Forme postcritique, le conte entend renouer après avoir reçu les leçons de la rationalité avec la « fiction des origines », « esprit de l'enfance », « candeur de l'Orient », « naïveté médiévale » (p. 364) dans tout ce qu'elle a de positif. L'« aventure anthropologique » qu'est le mouvement qui conduit du merveilleux à son rejet puis à son retour passe par la mise en place d'un « théâtre énonciatif qui réfère le récit à deux scènes corrélées [...] d'où il est censé avoir pu émaner successivement et contradictoirement » (p. 367), la scène archaïque de l'oralité et la scène de la transmission moderne. Cette mise en perspective de l'écriture moderne avec les pratiques anciennes débouche sur une révélation ironique d'un « fantasme de l'écrivain », rêve de pouvoir et de gloire qui demanderait précisément pour se réaliser d'appartenir à l'univers des fées. Le conte est aussi le lieu d'une réflexion sur la lecture en trois principaux points : en insistant sur son lien avec les anciens romans, le conte offre au lecteur une sorte d'« archéologie de son goût » (p. 379) ; il jette les bases d'une nouvelle appréciation et d'une nouvelle utilisation du Moyen Âge ; grâce aux *Mille et une nuits* d'Antoine Galland, il montre le rôle de la fiction dans la formation du lien social, de la communauté et de la culture. Enfin, l'énoncé du conte participe à la métafiction en attirant l'attention sur son mode de composition original dont le modèle est l'ouvrage de marqueterie et qui consiste à amener le lecteur à rassembler les éléments épars et hétérogènes du récit pour en construire le sens. Pour Jean-Paul Sermain, c'est ce procédé qui fait du conte de fées « une matrice du roman des Lumières ».

Le tableau suivant, composé à partir des trois dernières parties de l'ouvrage, tente de proposer une synthèse des différents régimes du paradigme romanesque de la métafiction sous l'Ancien Régime. Il fait notamment apparaître, malgré les difficultés de la schématisation, les trois grands niveaux auxquels la métafiction saisit la fiction (première colonne) et les deux grands modes de relation logique entre l'énoncé romanesque et sa matière (deuxième ligne).

<table>
<tr><td></td><td colspan="4">simulacres</td></tr>
<tr><td>Face interne de la fiction</td><td colspan="2">paradoxes</td><td colspan="2">détournements ironiques</td></tr>
<tr><td></td><td>impostures</td><td>trompe-l'oeil</td><td>dramaturgies</td><td>polyphonies</td></tr>
<tr><td>Face externe de la fiction</td><td colspan="2">démontages</td><td colspan="2"></td></tr>
</table>

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

	utopies	allégories	antiromans	Ø		
				recyclages		
Combinaison des deux faces				romans		
	Ø			romans au second degré	transpositions mondaines	contes de fées

---

* * *

Ce compte rendu suit pas à pas le cheminement de la pensée de Jean-Paul Sermain et ce pour deux raisons. D'abord, *Métafictions* constitue un apport évidentà la fois à l'histoire du genre romanesque et aux théories de la fiction. En forgeant, ou du moins en précisant et perfectionnant, les outils critiques, notions et concepts, permettant d'appréhender et de décrire les phénomènes fictionnels, et en nommant les différents régimes de la métafiction, cet ouvrage ne se contente pas de faire l'histoire des théories de la fiction (à laquelle il contribue de manière originale puisque cette histoire a pour sources des fictions et non des textes *sur* la fiction), mais fait véritablement œuvre de construction théorique ; c'est aussi la méthode mise en œuvre par J.-P. Sermain qu'a aussi voulu saisir cette lecture *rapprochée*. Cette méthode combine deux mouvements divergents sans être contradictoires. En effet, l'ouvrage ne se présente pas seulement comme une entreprise de synthèse des divers textes de fictions formant une partie de l'informe corpus des *romans*, mais aussi comme convergence de plusieurs domaines des sciences humaines – littéraire, socio-historique, linguistique, philosophique, religieux, moral – dans lesquels Jean-Paul Sermain puise pour éclairer son objet et considérer celui-ci comme un élément d'un moment cohérent de l'histoire des idées et plus largement de l'histoire de la société occidentale. Cette volonté d'embrasser synthétiquement le champ de plusieurs savoirs obéit d'ailleurs à une caractéristique du roman qui intègre discours et savoirs de tous bords pour les critiquer comme fictions. Complémentaire de ce mouvement de synthèse, c'est aussi un mouvement d'analyse, au sens premier de décomposition, du genre romanesque sous l'Ancien Régime, qui entraîne le lecteur. De catégories en sous-catégories, de genres en

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sous-genres, de régimes en modalités, de modalités en variantes, la réflexion géométrique de Jean-Paul Sermain, tantôt binaire, tantôt ternaire, nous fait parcourir minutieusement les moindres ramifications de cette typologie de la métafiction. Conscient du vertige analytique que ce travail de classification est susceptible de provoquer à la lecture, et que les épigraphes placées en tête des différents chapitres renforcent parfois au lieu de limiter, telle celle de Jean-Philippe Toussaint en exergue des « Polyphonies » (« Sans se retourner, elle déboutonna sa blouse. J'ôtai mon pantalon pour lui être agréable. »), Jean-Paul Sermain est aussi exemplairement méthodique en ce qu'il scande régulièrement son travail de bilans, de récapitulatifs, de résumés qui permettent au lecteur se situer dans cette méticuleuse taxinomie des fictions, et de s'y retrouver. Cette conscience va même jusqu'à l'insertion à la fin de l'introduction d'une sorte de guide de lecture *économique* de l'ouvrage, qui, comme un guide de voyage indique les visites à ne pas manquer et offre un choix d'itinéraires tout faits, trace un parcours rapide à travers les étapes de la démonstration et autorise le lecteur à ne lire que certains chapitres, de façon isolée et dans un ordre aléatoire.

Cette insistance pédagogique me suggère pour finir une fiction : curieusement, ce mode d'emploi de l'ouvrage pourrait presque, de loin, faire penser, déguisé, *a contrario* ou comme une excuse, au programme herméneutique que les métafictions inscrivent dans l'énoncé romanesque pour permettre au lecteur de repérer et lever les leurres des discours qui composent sa matière. Le retour régulier de l'ouvrage sur ce qu'il est en train de dire, forme de réflexivité, contrastant avec le vertige de l'analyse, pourrait presque, de loin, au lieu de réduire ce dernier, l'étendre, et avec lui le soupçon, à ce que l'on est en train de lire. Le livre de Jean-Paul Sermain offrirait donc à son tour un exemple des *paradoxes* qu'il décrit. Il pourrait, presque, de loin – mais là s’arrête la comparaison, car il n'est rien moins que roman, rien moins que fiction, et ce vacillement n’est que la dernière preuve de l’efficacité de sa démonstration.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Une analyse des analyses du roman
- Le critique & ses outils
  - Fiction
  - Fable
  - Leurre
  - Simulacre
  - Les modèles romanesques : de Cervantès à Marivaux
- Le paradigme de la métafiction dans la pensée de l'Ancien Régime
- Une typologie romanesque

AUTEUR

Eloïse Lièvre
Voir ses autres contributions
Université de Paris-Sorbonne

Courriel : lievre@fabula.org

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.