



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 2, Février 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5484>

« *Splendide mendax* ». Les procédés de légitimation de la fiction en Angleterre entre 1650 et 1750

Antonia Zagamé

Baudouin Millet, « *Ceci n'est pas un roman* ». *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*, Louvain : Peeters, coll. « La République des Lettres », 2007, 378 p., EAN 9789042918528.



Pour citer cet article

Antonia Zagamé, « « *Splendide mendax* ». Les procédés de légitimation de la fiction en Angleterre entre 1650 et 1750 », *Acta fabula*, vol. 11, n° 2, Notes de lecture, Février 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5484.php>, article mis en ligne le 31 Janvier 2010, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5484

« *Splendide mendax* ». Les procédés de légitimation de la fiction en Angleterre entre 1650 et 1750

Antonia Zagamé

Le livre de Baudouin Millet se propose de « mesurer l'évolution du statut de la fiction narrative en prose en Angleterre »¹ de 1650 à 1750, en s'intéressant aux discours sur la fiction énoncés à l'extérieur des œuvres romanesques, mais surtout à l'intérieur de celles-ci. Cette passionnante traversée de deux demi-siècles du roman anglais mène son lecteur des œuvres méconnues de John Bunyan, Aphra Behn et William Congreve à celles de Daniel Defoe, Samuel Richardson et Henry Fielding. Dans un livre fondateur pour l'histoire du roman (*The Rise of the Novel*, 1957), I. Watt avait décrit l'émergence dans l'Angleterre des années 1740 d'une nouvelle forme littéraire, *novel*, ancrée dans le monde contemporain des lecteurs, privilégiant la description réaliste des conditions sociales et de la psychologie et opposé au roman antique et médiéval, ainsi qu'au roman français et anglais du XVII^e siècle, rejetés dans la catégorie des *romance*. Le livre de B. Millet offre un nouvel éclairage sur l'entrée du roman dans la modernité en montrant l'importance qu'y prend, en Angleterre, la reconnaissance du statut fictionnel des œuvres. Un minutieux examen des discours tenus par les romans, entre 1650 et 1750, pour justifier leur fictionalité ou, au contraire, la dissimuler, fait apparaître le « lent mûrissement » par lequel la fiction anglaise « passe peu à peu de l'interdit moral à l'acceptation tacite » puis le « soudain basculement à la faveur duquel les auteurs de fiction se dotent d'un discours de légitimation cohérent et ambitieux »² : la rupture qui s'opère à partir des années 1740, moment où le *novel* est censé, selon I. Watt, se substituer au *romance*, est ainsi resituée dans un large mouvement de légitimation progressive de la fiction.

Trois types de textes sont mis à profit pour retracer ce mouvement : les péritextes, les textes romanesques, et, après 1720, les témoignages de réception critique. L'évolution repérée se fonde d'abord sur l'étude d'un nombre considérable de préfaces parues entre 1650 et 1750, restées pour une large part inexploitées jusqu'à présent. Le choix de s'intéresser à la « fiction » plutôt qu'au « roman » permet d'explorer un *corpus* hétérogène qui englobe l'ensemble de la fiction de langue

¹ p. 3.

² p. 27.

anglaise durant les deux demi-siècles envisagés, dont bon nombre de romans français traduits. Si le péri-texte se révèle un instrument privilégié pour déterminer la reconnaissance à laquelle a progressivement droit la fiction, l'étude s'appuie également sur les énoncés situés dans le texte romanesque qui engagent à une réflexion sur son statut fictionnel. Cette investigation du péri-texte et du texte romanesques est complétée par celle de l'accueil réservé par le public aux productions fictionnelles à partir de 1720, et particulièrement celle des débats dans lesquels la question du statut fictionnel de l'œuvre est en jeu.

L'ouvrage se consacre tout d'abord à l'examen de la première stratégie utilisée par les auteurs de roman entre 1652 et 1691 pour se défendre contre les critiques adressées à la fiction (Première partie). Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, celle-ci est en effet accusée par les puritains d'obscurité, de vanité et de fausseté. Cette première stratégie consiste à riposter ouvertement aux attaques, par une réponse argumentée placée en tête de l'œuvre : il s'agit alors d'un dispositif « théorique » de légitimation de la fiction. Deux types de défense coexistent : la justification par le vraisemblable (chapitre 1) et la justification par l'allégorie (chapitre 2). Le chapitre 1 révèle les échos qu'a suscités en Angleterre la traduction de la préface d'*Ibrahim* de G. de Scudéry ainsi que celle d'autres préfaces de romans héroïques français : certains romanciers, comme John Davies ou Richard Loveday, se fondent sur les critères édictés par la *Poétique* pour faire valoir leur production fictionnelle. Mais la réflexion sur le vraisemblable décline en Angleterre dès les années 1670, essentiellement en raison de l'apparition d'un nouveau genre narratif, le récit bref (« *novel* » en anglais) qui fait l'économie des longs discours théoriques que l'on pouvait trouver en tête des romans précieux³. Le chapitre 2, consacré à la justification par l'allégorie, s'intéresse essentiellement à l'auteur de *The Pilgrim's progress* (1678), John Bunyan. Dans les œuvres de cet auteur, le recours à la fiction est justifié par le fait que celle-ci est mise au service d'une vérité plus haute. Le détour par l'allégorie doit en effet permettre d'atteindre une vérité supérieure : recourant lui-même à des images pour défendre le style imagé dans la préface de *The Pilgrim's progress*, Bunyan compare son roman à une huître « cachant sous une apparence rugueuse une perle magnifique »⁴. La défense de la fiction par l'allégorie n'aura pourtant pas de postérité immédiate. Bunyan lui-même, dans ses ouvrages suivants, hésite entre la légitimation de la fiction par l'allégorie et le recours à des procédés narratifs conférant à son histoire une feinte référentialité : c'est le cas dans *The Holy War* (1682), où l'imitation d'un témoignage historique fait concurrence

³ On observe toutefois une résurgence de ce discours sur le vraisemblable au tout début des années 1690 dans l'intéressant texte préfaciel dont William Congreve fait précéder son récit *Incognita* (1691), ambitieuse tentative de théorisation qui rapproche théâtre et roman.

⁴ p. 72.

au caractère allégorique du récit. Que les contradictions engendrées par cette hésitation relèvent de la maladresse ou de l'expérimentation ludique, B. Millet y voit la preuve que pèse sur la fiction un fort interdit moral : malgré le recours à une justification théorique qui pourrait dispenser l'auteur de simuler la référentialité des faits de son récit, celui-ci ne renonce pourtant pas à cet artifice.

La seconde stratégie employée par les romanciers consiste précisément à nier le caractère fictionnel de l'ouvrage pour se soustraire aux accusations portées contre les fictions : il s'agit alors d'un « dispositif rhétorique » de défense de la fiction. La deuxième partie de l'étude de B. Millet lui est consacrée, et montre qu'en Angleterre, jusqu'à une date fort tardive, les romanciers ont pu chercher à créer une ambiguïté concernant le statut du texte présenté, et y sont parfois parvenus, dans des circonstances qui sont examinées en détail. Le procédé est concomitant des justifications théoriques étudiées auparavant et est encore attesté au cours des années 1740. Ce deuxième temps de l'ouvrage consiste en une étude des *topoi* narratifs les plus couramment utilisés pour attester de l'authenticité des récits, dont on cherche à mesurer l'efficacité rhétorique : ces scénarios sont-ils crédibles et mis en œuvre sérieusement ? La question est à l'évidence primordiale pour déterminer à quelle visée répond la dissimulation de la fictionalité des œuvres. Deux principales techniques sont mises en œuvre, entre 1650 et 1750, pour authentifier le récit. La première consiste à recourir à un « narrateur témoin » (chapitre 1). On la retrouve dans des œuvres diverses des dernières décennies du XVII^e siècle (mémoires, anecdotes édifiantes, biographies criminelles, relations de faits de piraterie...). Le narrateur témoin, qui n'est pas le héros de son récit, atteste de l'authenticité de l'histoire tout au long de celle-ci, en prétendant la rapporter grâce aux événements auxquels il a pu assister ou aux informations qu'il a recueillies. Le recours à ce *topos* conservait-il toujours une crédibilité aux yeux des lecteurs ? Une étude de la réception contemporaine n'étant en l'état guère envisageable, puisqu'on ne possède pas de témoignage de lecture sur les œuvres romanesques avant la date de 1720, rien ne permet en l'état d'émettre un doute sur le sérieux avec lequel est mis en œuvre le *topos* dans les romans. L'examen de la réception historique des romans d'Aphra Benn se révèle de ce point de vue très significative : *The Fair Jilt* (1688) et *Oroonoko* (1688), aujourd'hui lus comme des romans, ont pourtant été considérés comme des documents historiques jusqu'au début du XX^e siècle. L'analyse d'*Oroonoko* montre toutefois que la manière dont est abordé dans l'histoire le thème du mensonge et de la tromperie peut être interprété comme un discret avertissement adressé au lecteur afin qu'il ne se fie pas trop aux assertions du narrateur. La deuxième technique utilisée pour attester de l'authenticité du récit consiste à recourir à la figure de l'« éditeur de manuscrit » (chapitre 2). Les premières années du XVIII^e siècle voient ce dispositif remplacer progressivement le

précédent, qui semble avoir épuisé sa capacité à créer l'illusion. Son remplaçant offre l'avantage de libérer le narrateur de la nécessité de justifier en permanence l'authenticité de l'histoire, puisque c'est essentiellement à la préface pseudo-éditoriale qu'est confié le soin de se prononcer sur le statut du texte. Le discours authentifiant, logé dans un espace périphérique et autonome, tend dès lors à se faire « moins catégorique et plus ambigu »⁵. A titre d'exemple, la préface précédant les *Adventures of Aovaai* (1736) d'Eliza Haywood semble moins viser à authentifier le récit qu'à dénoncer en creux sa fictionalité. Le passage de l'un à l'autre dispositif semble donc témoigner d'une évolution dans la manière dont on considère la fiction, qui n'est plus niée catégoriquement. Dans cette partie d'inspiration structurale, des références plus explicites à l'étude que G. Genette consacre au paratexte dans *Seuils* auraient sans doute été bienvenues : les analyses de B. Millet auraient certainement permis de prolonger ou d'enrichir en retour celles du poéticien.

La troisième partie de l'ouvrage quitte un point de vue uniquement structural pour s'intéresser également à la réception des œuvres romanesques (dont on peut enfin parler à partir des années 1720) et retrace l'histoire passionnante des débats critiques auxquels ont donné lieu en Angleterre certains textes de fiction de la première moitié du XVIII^e siècle. Après s'être intéressé aux timides reconnaissances des vertus de la fiction qui précèdent plusieurs romans entre 1700 et 1720 (chapitre 1), B. Millet se penche sur « l'affaire » Robinson (chapitre 2). L'examen des remous provoqués par la parution de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe montre que le regard porté sur la fiction est en train de changer. La préface dont Defoe dote *Robinson* en 1719 affirme l'authenticité du récit avec un sérieux et une sobriété qui ne décèlent en rien son véritable statut. Mais cette attitude consistant à refuser de reconnaître ouvertement la nature fictionnelle d'un texte va cette fois faire naître la controverse. Un critique du nom de Charles Gildon reproche en effet à Defoe, non d'avoir écrit un roman, mais de refuser de l'avouer et de chercher à tromper ses lecteurs. Il n'est pas question de reprocher à Defoe d'avoir écrit une fiction, mais bien de ne pas oser la reconnaître comme telle : avec la redécouverte de la *Poétique*, la fiction se découvre à cette période d'autres fondements épistémologiques et semble en passe d'accéder à une plus grande reconnaissance. Destinant prioritairement son texte à un public puritain, Defoe avait quant à lui visiblement jugé qu'il ne pouvait avouer explicitement recourir à un discours « que sa famille intellectuelle condamnait encore pour sa fausseté intrinsèque »⁶.

⁵ p. 147.

⁶ p. 202.

« Le "cas" Gulliver (chapitre 3) fait suite à l'"affaire Robinson" »⁷. Sept ans après Defoe, Swift recourt aux procédés d'authentification traditionnels de la fiction et présente les *Voyages de Gulliver* comme un véritable récit de voyage. Mais que peuvent signifier de telles protestations d'authenticité en tête d'un récit dans lequel apparaissent des Lilliputiens ? Swift vide en réalité de son sens la traditionnelle fiction de la non-fiction présente en tête des romans. L'édition de 1735 de ses œuvres est l'occasion d'une refonte de l'appareil péritextuel entourant les *Voyages*, qui accentue l'usage ironique et décalé que Swift y fait des *topoi* d'authentification. L'aveu explicite de la fictionalité de l'œuvre s'y glisse par exemple de manière inattendue dans la légende d'une image. Le portrait du Capitaine Gulliver ornaît déjà la première édition de l'œuvre en 1726. En 1735, Swift substitue à la légende anodine accompagnant le portrait de son héros deux mots empruntés à Horace qui mettent ironiquement à bas tout l'appareil de justification péritextuel environnant : le capitaine Gulliver y est qualifié de « *splendide mendax* », autrement dit de « menteur glorieux ».

Une dernière « affaire » marque en Angleterre l'histoire des procédés d'authentification du roman dans les quatre premières décennies du XVIIIe siècle. En dépit de la remise en question progressive de ce mode de légitimation de la fiction, les trois grands romans épistolaires de Richardson qui paraissent entre 1740 et 1754 (*Pamela*, *Clarissa*, *Sir Charles Grandisson*) investissent massivement ce dispositif : ils représentent sa dernière tentative de mise en œuvre sérieuse au XVIIIe siècle. Une évolution se fait pourtant sentir par rapport à la pratique antérieure d'un Defoe, qui témoigne des changements intervenus dans le statut de la fiction. Tout d'abord, Richardson cherche plutôt à susciter le doute sur la question de la vérité factuelle de son récit, qu'à instaurer un véritable leurre : du reste le public ne s'y laissera pas réellement tromper, aidé en cela par les critiques narquoises de certains romanciers rivaux. La revendication de la vérité du récit va du reste, dans certains de ses péritextes, de pair avec une défense théorique d'inspiration néo-aristotélicienne, comme si Richardson recherchait un impossible compromis entre ces deux modes de légitimation. Enfin, l'adoption du masque de l'éditeur n'exclut pas chez l'auteur de *Pamela* la recherche d'une reconnaissance du public (ses romans portent très rapidement sa signature) et d'une action sur la lecture de ses œuvres (l'éditeur pouvant intervenir dans le texte romanesque par la voie des notes de bas de pages, qui encadrent partiellement la réception du texte).

Après « des décennies de lent mûrissement », la revendication éclatante par Fielding de l'appartenance de *Joseph Andrews* à la fiction en 1742 apparaît comme un « coup de force »⁸, dont la quatrième partie de l'ouvrage s'attache à rendre compte en

⁷ p. 205.

détail. A la suite de la parution de *Joseph Andrews* et de sa préface, on assiste en effet non seulement à l'abandon massif et subit de la posture topique de l'éditeur de manuscrit, mais également à la multiplication des manifestes en faveur du roman à l'intérieur des œuvres (par exemple chez Sarah Fielding, Smollett, Francis Coventry...). Le chapitre 1 met en avant la nouveauté de la préface de *Joseph Andrews*. Dès la première phrase, le récit est présenté comme « Romance », puis comme « comic Romance », et enfin comme « comic Epic-Poem in Prose ». Cet aveu de fictionalité s'accompagne d'une part d'un « discours entièrement nouveau sur le roman, qui met en lumière des généalogies, des paternités, des apparentements »⁹ : Fielding se place sous le patronage d'Homère, de Fénelon, mais également de Cervantès, de Lesage, de Marivaux, de Scarron... L'exhibition de la fictionalité de l'œuvre s'appuie d'autre part sur la mise en place d'un parallèle entre la fiction littéraire et les arts libéraux (peinture, sculpture, gravure) : la comparaison avec l'œuvre de William Hogarth offre à *Joseph Andrews* une caution prestigieuse. L'exhibition de la fictionalité de l'œuvre ne s'arrête pas à la préface et engage en réalité toute la conduite du récit : le texte romanesque s'emploie en permanence à briser l'illusion référentielle pour rappeler au lecteur qu'il a bien entre ses mains une fiction. Le chapitre 2 répertorie les procédés variés employés par Fielding à cet effet dans *Joseph Andrews* (et, plus tard, dans *Tom Jones*) : le recours à un narrateur extradiégétique envahissant qui s'adresse à ses lecteurs par dessus ses personnages, une division en chapitres et un titrage exubérant, l'emploi d'un style héroï-comique, la multiplication des récits interpolés et des emboîtements énonciatifs, la mise en place de jeux intertextuels explicites, enfin l'intégration dans la trame romanesque d'un discours critique sont autant de procédés de distanciation qui contribuent à la rupture éclatante avec les anciens procédés d'accréditation de la fiction par la revendication d'une feinte authenticité. Le chapitre 3 est consacré à une analyse des arguments avancés en faveur de la fiction dans *Joseph Andrews* et dans nombre de romans des années 1740-1750. Le discours théorique sur le roman fait en effet sa grande apparition dans le péri-texte romanesque de cette période, avant de conquérir son autonomie pour prendre place dans les revues critiques, puis, dans les années 1770-1780, dans les premiers traités et histoires de la fiction. Trois arguments sont mis en valeur : celui du plaisir du lecteur, celui de l'ancienneté de la fiction, « pratique attestée chez les anciens, chez les orientaux ou dans les littératures nationales » (330), enfin celui du renouvellement du genre, qui conduit les auteurs des années 1740 et 1750 à refuser les termes dévalués de « romance » et « novel ». Cette nouveauté est à relier à la naissance d'une poétique du roman et à un grand retour des règles dans le discours théorique de la période : le roman doit désormais satisfaire à l'exigence de

⁸ p. 239.

⁹ p.251.

vraisemblance empirique (crédibilité des faits) et diégétique (unité de composition) afin d'accéder à la dignité d'une œuvre littéraire, le romancier s'affirme de manière concomitante comme un fin connaisseur de l'âme humaine.

Fondé sur le dépouillement quasi exhaustif des fictions, des péri-textes et des discours critiques consacrés au roman en Angleterre durant deux demi-siècles, et s'appuyant sur une remarquable synthèse de l'abondante littérature critique consacrée à l'histoire du roman anglais (dont l'influence sur celle du roman européen a été déterminante), le livre de B. Millet est une contribution précieuse à l'histoire des formes romanesques. L'ouvrage montre que si les années 1740-1750 représentent une rupture en Angleterre du point de vue de la prose narrative, celle-ci éclate également dans la reconnaissance nouvelle à laquelle accède alors la fiction (reconnaissance explicite de la fictionalité dans le péri-texte romanesque, naissance d'un discours sur le roman qui prend son autonomie). Si c'est habituellement la description réaliste des conditions sociales et de la psychologie de personnages proches des lecteurs qui retient l'attention des histoires de la littérature, B. Millet montre que la nouveauté du roman anglais au XVIII^e siècle consiste également à oser s'admettre enfin comme tel, au terme d'un long processus de maturation. L'une des plus belles réussites de l'ouvrage consiste à faire apparaître ce cheminement fait d'avancées, de ruptures qui conduit progressivement le roman à assumer sans honte son statut fictionnel : cette ligne « brisée » joint toute une série d'œuvres mineures ou majeures du point de vue de l'histoire littéraires, entre les stratégies desquelles B. Millet fait apparaître des rapports restés jusqu'alors imperceptibles. L'analyse des péri-textes préfaciels de ces deux demi-siècles montre tout l'intérêt qu'il y a, dès lors, à considérer le déni de fictionalité dans l'Angleterre des XVII^e et XVIII^e siècles comme une arme de défense dans un contexte d'hostilité à la fiction

De ce fait, c'est le rapport entre les manifestations péri-textuelles du déni de fictionalité et leur contexte d'apparition qui est privilégié, plutôt que le rapport entre celles-ci et le sous-genre dans lequel s'inscrit l'ouvrage. Cette question n'est pas négligée par B. Millet, mais n'est pas envisagée en général sous l'angle des contraintes qu'impose au péri-texte l'inscription du roman dans un genre ou dans un autre. Or, si le péri-texte des *Voyages de Gulliver* dévoile plus volontiers leur fictionalité que celui de *Robinson Crusoe*, n'est-ce pas aussi parce que cette œuvre s'inscrit dans la catégorie des récits de voyage merveilleux et satiriques, et que la recherche par Swift d'un effet de vraisemblance est de ce fait d'emblée feinte et ludique? L'inscription de *Joseph Andrews* dans le genre de l'anti-roman n'a-t-il pas une incidence sur le détachement que son auteur manifeste à l'égard de l'illusion référentielle dans le péri-texte, alors même que le genre épistolaire choisi par Richardson exige plus de ménagement à l'égard de celle-ci ? Envisager les postures

préfacielles investies en fonction des sous-genres narratifs auxquels les romans se rattachent aurait peut-être pour effet de brouiller le tracé que l'ouvrage fait apparaître, mais sans remettre en cause la manière dont les différents auteurs font peu à peu progresser en Angleterre la cause de la fiction. Ce n'est pas l'un des moindres mérites de l'ouvrage que de révéler cette particularité de l'histoire du roman anglais : on serait bien en peine à la même époque, en France, de retrouver une progression aussi lisible que celle qui se construit, d'œuvre en œuvre, en Angleterre. Le choix d'un angle spécifique sous lequel envisager les manifestations péritextuelles du déni de fictionalité se révèle en définitive nécessaire pour démêler les fils de l'écheveau et faire magistralement apparaître ce qui était jusqu'ici resté inaperçu.

PLAN

AUTEUR

Antonia Zagamé

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : antonia.zagame@laposte.net