



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 3, Mars 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5592>

Comment le roman s'invente au XVIII^e siècle

Antonia Zagamé

Jan Herman, *Le Récit génétique au XVIIIe siècle*, Oxford : Voltaire
Foundation, SVEC, 2009, 258 p.



Pour citer cet article

Antonia Zagamé, « Comment le roman s'invente au XVIII^e siècle »,
Acta fabula, vol. 11, n° 3, Essais critiques, Mars 2010, URL :
<https://www.fabula.org/revue/document5592.php>, article mis en
ligne le 24 Février 2010, consulté le 23 Juin 2024, DOI : 10.58282/
acta.5592

Comment le roman s'invente au XVIII^e siècle

Antonia Zagamé

« Toute œuvre, tout roman raconte, à travers la trame événementielle, l'histoire de sa propre création, sa propre histoire », écrit T. Todorov dans *Littérature et signification*¹. Si l'ouvrage de J. Herman peut être considéré comme une mise à l'épreuve de l'idée de T. Todorov dans le *corpus* des romans du XVIII^e siècle, défi que personne n'avait jusque là « sérieusement relevé » (p. 231), il se présente également, plus fondamentalement, comme une tentative pour en ressaisir l'enjeu : la question de la *mimesis* littéraire. À la *mimesis* classique inspirée d'Aristote, qui repose sur l'imitation par le texte d'une réalité, le roman du XVIII^e siècle substitue une autre *mimesis*, uniquement textuelle : le texte se présente comme la reproduction d'un autre texte, qu'on aperçoit en filigrane. L'armature conceptuelle élaborée par J. Herman dans son ouvrage autour de la notion de *récit génétique*, qu'il substitue à l'expression employée par T. Todorov d'« histoire racontante », lui permet également d'aller beaucoup plus loin dans l'analyse formelle (lieux, modalités d'inscription, formes, traces du *récit génétique* dans le texte). L'ouvrage déplace par ailleurs l'angle sous lequel cette question a auparavant pu être abordée en montrant le lien qui unit, dans de nombreux romans, histoire du texte et destin du héros. Commentant la récente acquisition du manuscrit des mémoires de Casanova par la Bibliothèque Nationale de France, M.-L. Prévost écrivait ce mois-ci dans *Chroniques*² : « à l'instar de son auteur, le manuscrit a vécu nombre de péripéties ». C'est précisément ce que cherche à ressaisir J. Herman : le reflet qui s'instaure entre les pérégrinations fictives d'un manuscrit séparé de son auteur, et les aventures d'un héros, que le roman du XVIII^e siècle montre par ailleurs souvent privé de filiation, à l'origine incertaine (Henriette-Sylvie, Marianne, Théophé...). Chez Platon, l'enfant séparé de son père est la figure du texte écrit : si l'on accepte de considérer que cette métaphore de l'enfant-livre structure l'imaginaire des Lumières, ces héros romanesques à l'origine incertaine cherchant leur place dans la société ne seraient-ils pas une métaphore du texte littéraire, et plus précisément romanesque ? À travers ces récits autosuffisants qui s'inventent une genèse, J. Herman nous invite dès lors à voir l'expression d'un nouveau paradigme romanesque qui s'émancipe de la *mimesis* classique et proclame le caractère

¹ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967.

² Il s'agit du numéro daté de mars-avril 2010 du magazine de la Bibliothèque Nationale de France.

autoreférentiel de la fiction : c'est ainsi la progressive autonomisation de la prose narrative que l'ouvrage nous retrace, entre le dernier quart du XVII^e siècle et les premières années du XIX^e siècle.

Introduction

Au fondement de l'enquête de J. Herman se trouve une image : l'enfant séparé de son père, figure du texte écrit. La métaphore trouve son origine dans le *Phèdre* de Platon, où elle exprime les dangers attachés à l'usage de l'écriture : à la différence de la parole orale, l'écriture est une parole privée « du secours de son père »³ puisque les discours écrits sont incapables de répondre aux questions qu'on leur pose, de s'adresser au bon destinataire ou de se défendre quand ils sont contestés. J. Herman suit la trace de cette métaphore de l'enfant trouvé ou abandonné figurant le texte écrit dans le roman du XVIII^e siècle. D'un côté, beaucoup de romans des Lumières confrontent leur lecteur à des héros dont l'origine est problématique : orphelins, enfants trouvés. De l'autre, le texte rapportant l'histoire des héros, souvent, a une origine incertaine : la préface le présente comme un manuscrit trouvé, ou abandonné par son auteur. Envisageant la métaphore platonicienne du texte-enfant sous ses deux dimensions (comparé et comparant), le livre s'intéresse à la fois à l'origine du texte et à celle du personnage romanesques. L'origine du texte est évoquée dans un *récit génétique* : l'une des spécificités du roman des Lumières est en effet qu'il s'invente fictivement une genèse, retracée dans la préface et dans maints lieux du récit. L'affirmation est notamment vraie pour les œuvres qui revêtent l'apparence de documents, comme le roman-mémoires ou le roman par lettres. Le recours au *topos* du manuscrit trouvé dans ces récits génétiques ravive l'image platonicienne de la parole écrite comme enfant privé de père : le manuscrit trouvé est un écrit séparé de son auteur, dont rien ne garantit la fiabilité et que personne ne légitime – de même que l'écriture, chez Platon, ne peut ni répondre ni se défendre sans le secours paternel. La reprise de la métaphore platonicienne dans la littérature narrative des Lumières permet de poser la question du discours et de sa reconnaissance à l'âge classique, et plus particulièrement celle de la reconnaissance de la fiction romanesque : l'abandon du manuscrit dans le récit génétique peut apparaître comme l'écho de l'abandon réel du roman au public par son véritable auteur, qui assez souvent ne signe pas son texte. Le roman pénètre ainsi dans le système littéraire de l'Ancien Régime sans l'aveu, sans le soutien de son père, et dans l'attente d'une autorité qui pourra lui apporter la légitimité (par exemple le public, si l'*opus* lui plaît). Cette réflexion sur la discursivité classique permise par le motif de l'abandon du manuscrit trouve un prolongement dans la manière dont s'inscrit, dans la structure narrative du roman, le thème de l'orphelin ou de l'enfant

³ Platon, *Le Banquet-Phèdre*, éd. Emile Chambry, Paris 1964, p. 165.

trouvé. La question de l'origine du héros est abordée dans un *récit généalogique*, écho au *récit génétique* des origines de l'œuvre. J. Herman propose d'appréhender ces héros à l'origine incertaine comme des métaphores de l'écrit : le destin du personnage éclaire celui du texte, comme l'histoire du texte éclaire celle du personnage. Si l'on accepte cette hypothèse, c'est alors dans la fable même de l'œuvre que s'inscrit la question de la problématique *reconnaissance* des discours à l'âge classique. Les obstacles que rencontre l'enfant trouvé ou l'orphelin pour se faire accepter dans la société peuvent apparaître comme les équivalents de ceux que rencontre un texte pour se faire accepter dans le système discursif. L'origine incertaine expose à un manque de fiabilité, de *crédibilité* : comment un enfant dont les origines sont inconnues ou douteuses peut-il trouver sa place dans la société ? Quelle crédibilité possède un discours qui n'a pas d'origine avouée ? Pour se faire accepter sans filiation connue, il faut dès lors acquérir une *légitimité* : qui peut adopter l'enfant trouvé ou l'orphelin et ainsi lui donner statut et autorité ? Quelles sont les instances grâce auxquelles un discours conquiert sa légitimité et se fait reconnaître du système discursif de l'Ancien Régime ?

Genèse et généalogie

Une première partie intitulée « Genèse et généalogie » précise enjeux et méthodes, avant d'approfondir ces concepts en les appliquant à différents romans dans la deuxième partie de l'ouvrage.

L'étude du récit généalogique fait l'objet d'un premier chapitre. Après avoir évoqué la métaphore platonicienne en introduction, le livre se penche sur l'intertexte littéraire du *topos* de l'orphelin ou de l'enfant trouvé. En remontant à la tragédie antique et à la théorisation de ses principes de composition dans la *Poétique* d'Aristote, J. Herman identifie le scénario d'un autre roman familial. Dans la tragédie antique, la péripétie est très souvent le résultat d'une scène de reconnaissance (*anagnorisis*) qui a lieu au sein de la famille, comme la reconnaissance de l'identité du père et de la mère par le fils dans *Œdipe* de Sophocle. L'instrument de ce passage de l'ignorance au savoir est parfois un document qui atteste de l'origine des personnages : la reconnaissance réciproque d'Oreste et d'Iphigénie se fait chez Euripide par le moyen d'une lettre. Cette variante se révèle cruciale puisque elle fait se côtoyer explicitement un enfant trouvé et un manuscrit trouvé ou retrouvé qui atteste de ses origines. On retrouve cette belle « rencontre d'un enfant trouvé et d'un manuscrit trouvé sur une même page d'écriture » (p. 25) dans le roman antique. Dans *Les Ethiopiennes* d'Héliodore, l'héroïne Chariclée prouve sa naissance royale grâce à un manuscrit-ceinture, découvert auprès d'elle au moment où elle avait été exposée enfant. L'exhibition de cet objet qu'elle porte à la taille ne suffit pourtant pas à lever tous les doutes, le roi Hydaspes son père n'étant convaincu de l'identité de sa fille qu'en voyant la marque qu'elle porte au bras, un cercle d'ébène.

La reconnaissance n'est ainsi complète que lorsque l'écriture vient s'inscrire sur le corps lui-même, devenant ainsi « écriture incarnée » et réalisant à nouveau l'unité perdue entre la parole et le corps dissoute chez Platon par le texte écrit. Le deuxième roman familial antique, dû à Aristote, peut ainsi apparaître comme le « pendant » de la fable platonicienne de la séparation entre le père et l'enfant symbolisant les insuffisances et les dangers de la parole écrite. Chez Héliodore, après la séparation initiale de l'enfant et du père, réunion et reconnaissance sont permises par l'unité recouvrée de l'écriture et du corps : les deux romans familiaux antiques se joignent pour se compléter.

Le traitement que réserve le roman des Lumières au thème de l'orphelin ou de l'enfant trouvé à l'intérieur de sa diégèse montre l'influence sensible du roman grec, par delà l'héritage du roman baroque. Par exemple, dans *L'Histoire d'une Grecque Moderne* de Prévost, la reconnaissance de Théopbé est empêchée par l'absence d'un document sûr attestant son origine. Mais, à la différence de ce qu'on observe dans le roman antique, le document certifiant l'identité du personnage n'existe précisément pas : l'origine de Théopbé demeurera douteuse, contaminant par son incertitude le récit qui rapporte sa vie. En l'absence de ce document, le récit demeure privé de fiabilité et d'autorité, et son auteur sollicite l'aide de ses lecteurs pour parvenir à déchiffrer la vie de Théopbé. Est sensible ici tout à la fois l'influence qu'exercent le roman familial de Platon comme celui d'Aristote sur le traitement du thème de l'enfant trouvé dans le roman des Lumières, mais aussi le déplacement qui s'opère par rapport à cette double tradition telle qu'elle était reprise par Héliodore. Chez Prévost, Théopbé ne devra sa légitimité, si elle la conquiert, qu'à elle-même, et non à l'existence d'un manuscrit venant attester ses origines. Si l'on accepte de considérer le personnage de l'enfant trouvé comme une métaphore du texte littéraire, cette inflexion du scénario hérité du roman grec est peut-être le signe de l'autonomie que la fiction romanesque, et plus largement le champ littéraire, sont en passe d'acquérir au siècle des Lumières. Si le romancier abandonne sa création et la désavoue dans la préface, la diégèse romanesque offre l'image d'un enfant coupé de ses origines qui conquiert son indépendance sans l'appui d'une autorité extérieure à lui.

Un autre éclairage permet d'interpréter cette inflexion du motif romanesque à l'époque des Lumières et de proposer pour l'analyser une dernière piste de lecture. J. Herman rappelle que la fable de l'orphelin ou de l'enfant trouvé est par excellence celle que se forge le jeune enfant lorsque, au cours de son développement psychologique, il rompt avec l'image idéale de ses parents. Il peut alors s'inventer, selon ce qu'a montré Freud⁴, une filiation imaginaire, étrangère à la lignée familiale réelle. Les rapports qui lient cette fiction élémentaire au roman ont été étudiés par

⁴ Sigmund Freud, « Der Familienroman des Neurotiker », in Otto Rank, *Der Mythos des Geburt des Helden*, Leipzig et Vienne, 1909.

Marthe Robert dans son ouvrage *Roman des origines et origine du roman*⁵. Elle y montre l'influence qu'exercent ces fictions enfantines sur le genre romanesque en repérant au sein de celui-ci deux types de scénarios privilégiés : celui de l'enfant trouvé qui s'imagine né d'une famille royale, celui du bâtard qui relègue le père dans un royaume de fantaisie (et ainsi l'éloigne). Au-delà du roman, le mythe, lui aussi, puise largement dans la fable autobiographique enfantine. *Le Mythe de la naissance du héros* d'Otto Rank montre « la ressemblance de la fiction élémentaire découverte par Freud dans la psyché enfantine et le matrice biographique du fond mythique » (p. 22) : le héros est très souvent l'enfant de parents distingués ; mais, sa naissance étant déclarée menaçante pour le père par prophétie, il est ensuite exposé ; devenu adulte il retrouve sa véritable famille et est reconnu comme l'héritier légitime. J. Herman met en avant le lien entre le fantasme infantin et le mythe, mais aussi la manière dont le roman antique, de ce point de vue, s'inspire du mythe et lui emprunte sa structure narrative. Si l'on revient au thème de l'enfant trouvé dans le roman des Lumières et particulièrement à l'usage qu'en fait Prévost dans *l'Histoire d'une Grecque Moderne*, on constate que l'œuvre, manuscrit trouvé coupé de son géniteur, met en scène une héroïne qui ne doit sa légitimité qu'à elle-même. Pour interpréter cette transformation, J. Herman esquisse un rapprochement avec la théorie du narcissisme formulée par Bela Grunberger, selon laquelle l'enfant « ne veut devoir la vie à personne ; né en dehors des voies naturelles, sans accouplement, il est celui qui s'engendre lui-même, le fils de Dieu (le divin enfant formant avec ses parents une triade narcissique) ou, à un niveau plus humain, le fils de ses oeuvres »⁶. L'autonomie du personnage romanesque qui se passe de ses ascendants et, en quelque sorte, s'engendre lui-même, peut alors apparaître comme une métaphore de l'autonomie que conquiert au XVIII^e siècle le roman, et plus largement, le champ littéraire.

Après avoir envisagé, à la façon d'un kaléidoscope, les figures variées du *récit généalogique* dans la tradition occidentale, l'ouvrage précise le cadre conceptuel dans lequel se déploie la notion de *récit génétique* (chapitre 2) et s'emploie à la définir (chapitre 3). Les remarques de G. Genette sur les phénomènes d'enchâssement servent de point de départ à la réflexion. Lorsque est introduit dans le récit un relais narratif, l'auteur de *Figures III* remarque que c'est très souvent le narrateur premier qui « devient au niveau second l'auditeur d'un autre personnage qui raconte sa propre histoire »⁷. C'est le cas de Renoncour, lorsqu'il écoute l'histoire d'amour du chevalier Des Grieux dans *Manon Lescaut*. Si cette configuration est la plus courante, elle n'est pourtant pas la seule, relève J. Herman.

⁵ Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, 1972.

⁶ Bela Grunberger, *Le Narcissisme*, Paris, 1971. Cité dans Marthe Robert, *Origines du roman*, p. 32, note 1.

⁷ G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 239, note 2.

Il arrive en effet qu'un seul et même personnage assume parfois ce rôle de narrateur à des niveaux différents, comme c'est le cas dans *Sarrasine* de Balzac, où le narrateur extradiégétique devient narrateur intradiégétique lorsqu'il raconte à sa compagne l'histoire de Zambinella. Si G. Genette considère le cas comme unique, J. Herman émet pour sa part l'hypothèse que les passages au cours desquels les héros-narrateurs des romans-mémoires ou des romans épistolaires du XVIII^e siècle se mettent en scène racontant, à l'oral ou à l'écrit, tout ou partie de leur histoire, avant d'en donner une ultime version écrite qui est celle que nous lisons, relèvent de cette seconde forme de relais narratif. Par exemple, le chevalier des Grieux, « narrateur prolifique », ne cesse, au cours de ses aventures, de raconter son histoire : à Tiberge, à Lescaut, au supérieur de Saint-Lazare, à M. de T.... Mais c'est aussi le cas de Renoncour, dont les mémoires sont le résultat « de la réécriture d'un journal de voyage, de lettres et de carnets de notes » (p. 36). La différence entre ces narrations orales ou écrites du héros-narrateur du roman-mémoires au cours de ses aventures et la narration orale à laquelle se livre le narrateur de *Sarrasine* au cours du bal dont il fait lui-même le récit, tient au fait que, dans les romans du XVIII^e siècle, ces narrations antérieures à l'écriture finale de sa vie par le héros ne sont que rarement reproduites (elles ne transparaissent le plus souvent « que sous la forme embryonnaire d'un discours narrativisé : "Je lui fis l'entière confiance de ma passion", etc. »), alors que le récit oral du narrateur de *Sarrasine* est entièrement retranscrit puisqu'il coïncide avec le texte que les lecteurs lisent. Une nouvelle catégorie naît de la redéfinition et de la réévaluation de cette variante du relais narratif regardée jusqu'ici comme mineure : le *filigrane*, c'est-à-dire l'« inscription dans le texte d'une image de ses versions antérieures, qui ne se lit que par transparence » (« transparence maximale » dans *Sarrasine* où cette version est entièrement apparente, « transparence minimale » dans les récits de l'histoire de des Grieux et de Renoncour, où les versions antérieures sont entièrement résumées).

L'élaboration de la catégorie du *filigrane* oblige à remettre en question les notions de *liminaire* et de *cadre*. L'empreinte du filigrane est en effet visible à différents emplacements que la tradition critique tend souvent à étudier de manière dissociée : la préface, l'*incipit*, le relais narratif. J. Herman montre la complémentarité de ces différents secteurs du texte, « points nodaux » de l'histoire de son devenir-livre. Il propose de regrouper dans la catégorie des *liminaires* ces éléments situés à des emplacements différents mais qui assurent souvent des fonctions identiques (imbrication d'un récit dans un autre, commentaires à consonance préfacielle...). C'est également la notion traditionnelle de *cadre*⁸ que la présence dans un récit d'un filigrane oblige à questionner. L'absorption dans

⁸ Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, 1973.

l'univers diégétique, c'est-à-dire dans l'espace-temps où se trouvent les personnages, de l'origine et de l'histoire du livre tend à brouiller la limite entre le texte et le hors-texte (c'est-à-dire l'espace dans lequel le livre est lu, reçu, apprécié...), mettant dès lors à mal les conceptualisations de *l'incipit* qui insistent sur sa fonction démarcative (Andrea Del Lungo, Raymond Jean). Dans *La Vie de Marianne*, le récit a d'abord existé sous une forme orale et fragmentaire (récit de Marianne à sa protectrice), puis sous une forme manuscrite (écriture du récit à la demande de celle-ci), enfin sous une forme imprimée (le récit que nous lisons, rendu public par un éditeur qui a retrouvé le manuscrit) : la motivation profonde du récit, son origine, le processus par lequel il est finalement donné à lire au lecteur dans une ultime version qui diffère des états antérieurs, appartiennent à la diégèse. La limite entre texte et hors-texte est ainsi mise en abyme à l'intérieur du récit lui-même.

Une fois ces bases posées, l'ouvrage peut dès lors définir le *récit génétique* comme « l'histoire du devenir-livre, lisible en filigrane, d'un matériau textuel » et préciser les enjeux que son étude soulève. La définition du *récit génétique* dépasse le cadre des recherches que G. Genette consacre à l'enchâssement narratif dans *Figures III* :

— Invitant à s'interroger sur les frontières du récit, le *récit génétique* intéresse l'étude des liminaires textuels⁹.

— En révélant la présence sous-jacente dans un texte de versions antérieures de lui-même, il concerne deuxièmement l'étude des relations transtextuelles¹⁰.

— Dans la mesure où il dévoile non un autre texte mais un état antérieur du récit, il fait également appel aux théories de la mise en abyme¹¹.

— Le filigrane n'étant pourtant pas réductible à une simple réduplication de l'œuvre à l'intérieur d'elle-même, puisque il est vestige, trace d'un état antérieur que l'on ne lit pas, il est légitime d'emprunter enfin des outils aux recherches en génétique textuelle pour l'étudier¹².

Avant de mettre la notion de *récit génétique* à l'épreuve des textes, l'ouvrage énumère quelques unes de ses hypothèses de travail. Pourquoi le roman du XVIII^e siècle laisse-t-il voir par transparence sa genèse (fictive) ? J. Herman fait l'hypothèse qu'on assiste ici à l'avènement d'une nouvelle conception de l'illusion romanesque. Le roman indique à son lecteur qu'il ne lit qu'une seule des nombreuses versions d'une histoire, que le narrateur choisit et privilégie par rapport à d'autres, orales,

⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹¹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

¹² Voir notamment *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles : genèses de textes littéraires et philosophiques*, éd. J.-L. Lebrave et Almuth Grésillon, Paris, 2000.

manuscrites ou écrites. Dès lors, le récit s'authentifie en se présentant comme la reprise de documents, de versions antérieures, qu'il copie, traduit, transcrit, corrige... Nous ne sommes plus dans le cadre de la *mimesis* classique, qui repose sur l'imitation vraisemblable d'une réalité, mais devant un texte qui s'origine et s'autorise de l'intérieur : en remontant l'histoire du devenir-livre, le lecteur retrouve la cellule génétique élémentaire qui y a donné lieu et peut en expliquer entièrement l'origine. Ce n'est pas seulement une autre conception de la *mimesis* littéraire qu'offre le roman du XVIII^e siècle, mais également une autre conception du texte narratif. Lorsque un *récit génétique* s'imprime à un récit premier pour en faire voir, en transparence, la genèse, l'acte créateur qui a motivé l'écriture du texte devient partie prenante de l'univers diégétique. Dès lors l'opposition traditionnelle de la narratologie entre narration et histoire est, selon J. Herman, mise à mal, puisque l'histoire englobe en définitive la narration et la subordonne à elle : dans le roman du XVIII^e siècle, le récit devient un univers autonome auquel la narration est elle-même intégrée.

Deux romans dans lesquels se met en place un très beau *récit génétique* permettent de vérifier immédiatement ces premières hypothèses. Ils se distinguent des récits analysés dans la deuxième partie de l'ouvrage par le fait que la présence d'un *récit génétique* n'y est pas corrélée à celle d'un *récit généalogique*. Dans les *Nuits de Paris* de Rétif de la Bretonne, une version privée du texte, réservée à deux interlocuteurs, la Marquise et le Hibou, existe avant la version publique, la seule à laquelle le lecteur ait accès. En faisant allusion à cette première version, le récit de Rétif s'authentifie « en réclamant un statut véridique qui repos[e] sur la reprise d'un document qui lui est antérieur » (p. 51). L'exhibition de ces vestiges est, plus particulièrement, une manière de montrer la censure qui s'est exercée sur la première version du texte, version complète et non expurgée des faits, et ainsi de présenter l'image d'un texte littéraire soumis à des interdits et des impératifs, qui ne peut tout dire, malgré la promesse qu'il en fait. Dans les *Mémoires de Mme la marquise de Fresne* (1700) de Courtiliz de Sandras, J. Herman s'emploie à découvrir la « cellule génétique », « cet élément ou événement dans la diégèse qui déclenche l'arborescence textuelle » (p. 56), c'est-à-dire la prolifération de différentes versions du même récit. C'est un désir de justification qui motive ici le texte que nous lisons : en écrivant son histoire, la marquise de Fresne veut faire barrage à un version concurrente du récit de sa vie délivrée par son mari, accusé de l'avoir vendue à un corsaire. Dans un roman de Courtiliz publié treize ans plus tôt, les *Mémoires de Mr L.C.D.R.*, l'histoire était au contraire racontée du point de vue du marquis de Fresne. Une relation est ainsi habilement introduite entre deux diégèses de deux ouvrages différents : de la sorte, le récit construit sa propre référentialité, puisque sa raison d'être découle de la diégèse, et même du résultat de la fusion de deux diégèses.

Les vies parallèles

Dans la deuxième partie de son ouvrage, J. Herman entreprend de relire à la lumière des concepts exposés une dizaine de romans majeurs du siècle des Lumières. La période envisagée est le long XVIII^e siècle, qui s'étend du dernier quart du dix-septième siècle au début du XIX^e siècle : l'itinéraire de cette deuxième partie nous mène ainsi des *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* de Mme de Villedieu, premier monument du roman-mémoires, au *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki, dernier grand roman-mémoires des Lumières.

Au sein des romans examinés à l'intérieur de cette dernière partie, un lien intime se tisse entre *récit génétique* et *récit généalogique*. Dans les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* de Mme de Villedieu, le *récit génétique* n'est pas sans ressemblance avec celui des *Mémoires de la marquise de Fresne*. Pressée par le besoin de se justifier, Henriette-Sylvie écrit le récit de sa vie pour contredire les rumeurs. L'origine du texte est liée à l'origine douteuse de l'héroïne : les romans qui circulent sur son compte sont suscités par sa mystérieuse naissance, et c'est pour les contredire et arrêter leur prolifération qu'elle livre le récit de sa vie. Celui-ci est présenté comme le seul véritable, et les autres dénoncés comme mensongers : le récit s'authentifie en se distinguant de versions romanesques antérieures. Mais quelle garantie de sa référentialité offre fondamentalement le texte ? Comment la narratrice pourrait-elle persuader le lecteur de la véridicité de ses dires, elle qui n'a de garant que sa propre parole ? A cette image d'une héroïne dépourvue de la crédibilité que pourrait lui conférer une filiation réelle, répond celle de la romancière qui abandonne dans la préface son livre comme un enfant exposé, censé contenir en lui-même sa propre légitimité.

Si Silvie, personnage des *Illustres Françaises*, est comme l'héroïne de Mme de Villedieu une enfant trouvée, l'œuvre de Robert Challe permet d'envisager sous un autre angle ce *topos* et sa portée argumentative. J. Herman relève le rôle joué dans ce roman par le corps de l'héroïne lorsqu'il s'agit de déterminer la vérité de son histoire, de ses propos ou de ses actes. Chez Platon, c'est l'unité entre le corps et la parole qui assure la fiabilité du discours oral : empruntant le concept d'*incorporation* à D. Maingueneau, J. Herman montre que la parole autobiographique, la parole performative, la parole judiciaire et la parole divine constituent des exemples de paroles incarnées. L'enfant trouvé est précisément « la métaphore du discours sans origine et donc invérifiable » (p. 85). Mais son corps semble pouvoir lui offrir un garant. Dans les *Illustres Françaises*, le corps de Silvie atteste de son origine car elle est le « vivant portrait » de son père. Les marques de son chagrin sont également des preuves de sa sincérité qui détournent Des Frans de la rupture projetée. Mais le corps peut aussi mener à une fausse vérité, par exemple lorsqu'il semble prouver l'adultère de l'héroïne : de même que le discours écrit peut donner lieu à de fausses

lectures, le corps de l'enfant séparé de son père ne se révèle en définitive pas un signe fiable.

Dans *La Vie de Marianne* de Marivaux s'accomplit ce qui était déjà en germe chez Mme de Villedieu, et J. Herman nous fait bien comprendre à l'occasion de ce roman pourquoi l'héroïne du roman au XVIII^e siècle est par essence une enfant trouvée. Marianne ne cesse dans le roman de raconter son histoire : à M. de Climal, à la prieure du couvent, à Valville, à Mlle Varthon, à Mlle de Tervire... De ces états antérieurs de la narration reste, dans le roman, plus que des souvenirs : le lecteur est conduit à lire à plusieurs reprises l'histoire de l'héroïne, notamment la manière dont elle perd ses parents à l'âge de deux ans. Le roman se présente dès lors comme un « arbre mal élagué » (p 93) puisque nous lisons dans le texte même des versions antérieures de celui-ci. À ces narrations répétées des débuts de sa vie par Marianne s'ajoutent les récits que font d'autres personnages sur son compte, de la même façon que chez Mme de Villedieu les aventures d'Henriette-Sylvie avaient elles aussi alimenté la chronique. Sur Marianne, enfant trouvée, on peut faire tous les contes du monde puisque sa véritable origine n'est connue de personne : l'héroïne ne raconte elle-même sa vie qu'à partir de ce que d'autres lui en ont raconté. Cette prolifération incontrôlée et incontrôlable de récits de la 'Vie' de Marianne donne le sentiment, écrit J. Herman, que « Marianne est toujours-déjà texte », qu'elle n'a pas de réalité extra-textuelle, qu'elle est par essence fictionnelle : son origine inconnue autorise tous les contes. Du reste, dans le roman, Marianne elle-même se perçoit progressivement comme l'héroïne d'un roman...

Après l'évocation de la « double vie » des héroïnes de Mme de Villedieu, Challe et Marivaux, trois chapitres sont consacrés à l'œuvre de Prévost. *L'Histoire d'une Grecque Moderne*, exemplaire à tous points de vue pour la problématique envisagée, permet d'évoquer plus particulièrement deux procédés. Le premier est un jeu de miroir : l'histoire de Théopé se reflète dans celle d'un personnage secondaire, Maria Rézati. Ainsi, non seulement le roman de Prévost comprend plusieurs versions concurrentes de l'histoire de l'héroïne, suscitées par l'origine douteuse de celle-ci, mais il en contient également des variantes, sur le thème de l'enlèvement au sérail. L'étude de *L'Histoire d'une Grecque Moderne* est également l'occasion d'une synthèse sur le recours au *topos* du manuscrit trouvé dans le péri-texte romanesque. La préface du roman de Prévost indique que le manuscrit a été trouvé dans les papiers d'un mort — désespéré, l'Ambassadeur a abandonné son livre à ses lecteurs afin qu'ils se prononcent eux-mêmes sur Théopé. Le texte est donc coupé de son géniteur et la préface exhibe cette fêlure, alors même que le propre de la préface assumptive est précisément de permettre à un auteur d'accompagner son ouvrage et de le présenter à ses lecteurs. On peut voir dans ce détournement de la préface

l'avènement d'une nouvelle poétique romanesque, placée sous le signe de l'autojustification textuelle et de la polysémie narrative.

Dans *Le Monde moral*, dernier roman de Prévost, s'entrecroisent un récit généalogique et un récit génétique tous deux hors normes. Mlle Tekely n'est pas comme Théophraste un enfant trouvée qui ignore ses origines, mais une orpheline qui descend d'une famille hongroise noble et célèbre. Elle et son protecteur, l'abbé Brenner, se mettent en quête des documents qui pourraient attester son origine et la faire rentrer dans ses droits. Mais lorsque ces documents sont enfin retrouvés, Mlle Tekely décide de les brûler pour devenir simple bergère en demandant à un paysan de l'adopter : nous sommes donc confrontés non à une héroïne à l'origine inconnue, mais à un personnage qui refuse de réintégrer la lignée familiale. Le roman offre ainsi une variante originale du *récit généalogique* et déploie une autre de ses virtualités sémantiques. Le *récit génétique* du *Monde moral* n'est pas moins étonnant. L'histoire de Mlle Tekely est en effet un long récit oral qu'un médecin fait à un marquis, après l'avoir entendu d'un autre de ses patients, qui n'est autre que l'abbé Brenner, emprisonné à la Bastille. La version écrite est le fait du marquis qui joint ce récit à celui de ses propres mémoires. Ce récit génétique, marqué, on le voit, par un enchaînement de relais narratifs, occupe à lui seul, ainsi que le souligne J. Herman, toute la première moitié du roman : il présente de manière originale une esquisse des thèmes, personnages et situations qu'abordera l'histoire de Brenner et de Mlle Tekely, comme s'il lui servait d'atelier.

L'étude de l'œuvre de Prévost se clôt par la lecture magistrale du *Cleveland*. Les événements de la vie du héros, comme le montre J. Herman, trouvent leur motivation profonde dans un roman familial particulièrement riche. C'est la révélation de l'identité de son père — le régicide Cromwell — qui imprime à la vie de *Cleveland* une destinée tragique, l'enfant héritant de la faute de son père : la vie apparaît au héros comme un roman, écrit par une divinité irritée qui lui ferait payer le crime paternel. Mais ce qui distingue Cleveland de son demi-frère Bridge, c'est que sa mère a été à la fois la maîtresse de Charles 1^{er} et de Cromwell, d'un roi et d'un régicide. La découverte de l'identité de son père par Cleveland vient ainsi briser le rêve enfantin où l'enfant se donne une ascendance royale : on retrouve ici des éléments de la fiction élémentaire freudienne dont Marthe Robert voit la trace dans le genre romanesque. Toute sa vie, le héros restera « obsédé par le fantasme de la fiction élémentaire » (p. 146). Après la mort de sa mère qui met fin à l'unité profonde trouvée dans la caverne de Rumney-Hole, le héros n'aura de cesse de chercher l'union avec un double, qu'il soit une épouse, un père d'adoption, un frère, une fille..., écho de l'union interdite avec la mère. La fiction élémentaire sous-jacente au roman a un lien avec le désir d'écriture du personnage, et le récit généalogique motive profondément le récit génétique : si les aventures du héros trouvent leur

motivation dans la recherche d'un double avec qui s'unir, J. Herman relève que le héros a le besoin de 'dire' le bonheur qu'il trouve dans cette union. L'écriture est pour Cleveland un moyen d'exprimer sa tristesse et, enfin, d'être consolé. La démonstration faite par J. Herman est l'occasion de relire des scènes clés de l'œuvre (comme l'*anagnorisis* initiale, la sortie de la caverne, ou encore l'épisode de l'île de Serrano) et de montrer la cohérence profonde du roman, liée à l'argument dont l'œuvre est le réceptacle : c'est l'occasion d'un fructueux dialogue critique avec d'autres lectures qui s'interrogent sur la cohérence du roman en montrant qu'il se soustrait à la loi de la « causalité régressive »¹³.

Les trois chapitres suivants sont consacrés au roman épistolaire. J. Herman fait tout d'abord apparaître le *filigrane* des *Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny pour observer le « jeu de motivation réciproque du fond et de la forme » (p. 178) : si la fin de l'œuvre, ainsi que le montre J. Herman, contrarie les attentes d'une partie du public du XVIII^e siècle (qui ne comprend pas pourquoi son premier amant ne revient pas finalement à l'héroïne), c'est parce que le contenu de l'histoire est moins soumis aux impératifs de vraisemblance, de respect de l'horizon d'attente, que déterminé par la forme que prend le texte, par l'histoire du devenir-livre. Le chapitre expose dans toute sa finesse le tracé de l'étonnant *récit génétique* des *Lettres d'une Péruvienne*. Zilia se présente comme la traductrice des dix-sept premières lettres du recueil, écrites sous forme de *quipos*, cordelettes dont les nœuds tiennent lieu d'écriture chez les Incas. Or cette traduction équivaut pour Zilia à une recomposition, à une réécriture : elle s'y livre après ses aventures, alors qu'elle connaît déjà la séparation irréparable à laquelle celles-ci vont aboutir. Les *quipos*, symbole d'un nœud indissoluble, offrent à Zilia un substitut à l'union qu'elle était destinée à vivre. Si la fin de roman ne pouvait être différente, c'est ainsi parce que le projet d'écriture, l'histoire du livre est inséparable de la volonté du personnage de faire revivre par l'écriture son union irrémédiablement détruite avec Aza. Cette motivation du contenu par la forme révèle une autre conception du texte littéraire : le roman de Mme de Graffigny n'est plus à considérer comme un *discours*, que le lecteur peut se croire autorisé à continuer, remanier, ou compléter, mais comme un *texte*, c'est-à-dire un objet fermé, à respecter, clos sur lui-même¹⁴.

Les *Lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière* de Mme Riccoboni entrecroisent de manière éclatante, en différentes occurrences, le motif de l'enfant et du manuscrit trouvé. A la mort de la mère adoptive de Sophie, un cahier et une correspondance trouvés dans ses tiroirs révèlent l'origine problématique de l'héroïne, fille de parents sans doute nobles mais inconnus, morts dans des circonstances violentes. Sophie sort

¹³ G. Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

¹⁴ L'opposition entre texte et discours est empruntée par Jan Herman à Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, 1995, p. 40.

alors du sein d'une famille adorée et ne peut plus épouser l'homme qu'elle aime, son cousin Germeuil. Mais un nouveau coup de théâtre provoqué par un deuxième manuscrit annule le premier : la lecture des cahiers de Milord Lindsey, l'infortuné auteur du meurtre de deux nobles malheureux qui s'avèrent être les parents de Sophie, légitime Sophie et rend dès lors à nouveau possible son mariage. Cette conclusion dénoue heureusement un roman familial qui se déroule sur trois générations. La mère de Sophie, Emma, a vu sa vie brisée par l'impossible expiation d'une faute commise par son père, qui a tué un homme en duel. Mais Sophie et Germeuil réussissent à renverser l'emprise qu'exerce sur eux une destinée tragique par leur clairvoyance et leur générosité désintéressée.

Le dernier chapitre consacré au roman épistolaire explore son chef-d'œuvre, *Les Liaisons dangereuses*. Si les *Lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière* de Mme Riccoboni s'arrêtent avant la dernière étape du récit génétique en n'expliquant pas comment le recueil de lettres a été publié, en revanche, dans le roman de Laclos, « l'univers diégétique est entièrement auto-explicatif, intégrant le processus de la narration, de la lecture, de la composition du texte, prêt à être publié » (p. 197). Or, un lien peut être établi entre la manière dont le récit de Laclos se génère ainsi de l'intérieur, et celle dont sa principale héroïne, Mme de Merteuil, prétend s'être créée elle-même : « je suis mon propre ouvrage », ainsi qu'elle le déclare dans sa fameuse lettre autobiographique. Pas d'orphelin donc, ni d'enfant trouvé dans *Les Liaisons dangereuses*, mais une héroïne qui se coupe de toute filiation et se prétend fille de ses œuvres. Reste que cet être qui se pense parfaitement autonome a une faille : le besoin de dire cette liberté et cette autonomie, qui, lui faisant oublier la précaution de ne jamais écrire, est à l'origine de toute sa correspondance avec Valmont, et, plus généralement, de la genèse du récit. La lettre 81 manifeste ce besoin de se dire, « d'exister dans et par l'écriture ». Or, en écrivant, Mme de Merteuil provoque — c'est le danger de l'écriture auquel faisait allusion Socrate — une rupture entre elle-même et sa parole : elle s'expose au risque d'être lue par ceux auxquels elle ne s'adressait pas, interprétée de la mauvaise manière ou encore contestée sans pouvoir se défendre. Dès qu'elle écrit, Mme de Merteuil n'est plus tout à fait, en un sens, son propre ouvrage : l'écriture ouvre une brèche, en l'exposant aux autres. Un examen des suites données aux *Liaisons dangereuses* au XX^e siècle montre que les continuateurs modernes de Laclos, conscients du paradoxe intrinsèque au projet de la marquise, ont tenté de le résoudre en imaginant qu'elle écrive un journal intime ou des lettres-journaux (Laurent De Graeve, Halla Haasse), ou ont tenté de le réexplorer en faisant de Cécile un double de la marquise (Lucas de Peslouan).

La partie se clôt sur le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki, dernier grand roman des Lumières européennes. Le roman de Potocki mérite par sa portée cette place conclusive. Entre la version de 1804 et celle de 1810, les éléments narratifs

pertinents au regard de la problématique abordée tendent à disparaître, comme si l'on assistait à sa liquidation. Dans la version explorée, celle de 1804, J. Herman remarque que c'est la transgression explosive de la parole paternelle, la violation de l'interdit posé par le père, qui génère tous les récits : aux différents niveaux de l'œuvre, la parole une et indivisible du père est battue en brèche par un fils rebelle. Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est un chant du cygne, ultime déploiement de la métaphore platonicienne de l'enfant-livre autour de laquelle s'articule le volet génétique et généalogique de l'enquête de J. Herman. L'allusion que fait Potocki à Toth, le dieu inventeur de l'écriture dont parle Socrate dans le *Phèdre*, confirme que le dialogue platonicien est l'un des intertextes du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. C'est en retrouvant Toth que le voyage s'achève, ainsi qu'il avait commencé.

La conclusion de l'ouvrage revient sur la fameuse phrase de T. Todorov dans *Littérature et signification*. Son commentaire permet de situer l'entreprise de J. Herman par rapport à celle de T. Todorov en montrant en quoi elle la prolonge, mais aussi l'infléchit, l'enrichit et la dépasse, tant par l'analyse des enjeux qui lui sont sous-jacents (la question de la *mimesis* littéraire) que par l'armature conceptuelle élaborée. La précision des outils destinés à ressaisir le *filigrane* d'un texte permet de faire ressortir ses apories et donc de mieux identifier ses visées. Alors que, pour T. Todorov, le recueil de lettres dont on voit la constitution au sein de la diégèse des *Liaisons dangereuses* est celui que le lecteur a entre les mains, J. Herman montre que l'histoire racontante est en réalité lacunaire, puisque elle ne dit pas comment Mme de Rosemonde a pu obtenir les lettres de Cécile à Sophie Carnay. On peut dès lors se demander si, « au lieu de raconter la création du recueil que nous lisons », l'histoire racontante « ne nous raconte pas plutôt ici son impossibilité » (p. 233). Il n'y a donc pas réellement de métalepse, c'est-à-dire de glissement entre le niveau de la diégèse et celui de la production réelle du texte. La véritable métalepse préfacielle, qui « fait exister le texte tel qu'il apparaît dans la diégèse dans la réalité du lecteur » (p. 238) et dont on peut observer une illustration dans les *Mémoires de la marquise de Fresne* est en réalité assez rare dans le roman du XVIII^e siècle, ainsi que le montre J. Herman. Une typologie finale du récit génétique permet de différencier clairement entre les deux cas de figures les plus fréquents, qui tous deux s'écartent d'une pratique simplement métaleptique. Le récit génétique *conjonctif* « couvre deux univers ontologiques distincts, il continue la genèse textuelle pour la catapulte dans la réalité du lecteur » (p. 237), mais il est généralement discontinu, interrompu, coupé (par exemple : les *Mémoires d'Henriette-Sylvie de Molière*). Le récit génétique *disjonctif*, au contraire, « limite la genèse textuelle à la diégèse même » et peut dès lors présenter un tracé continu, ininterrompu (exemple : *l'Histoire de Miss Jenny* de Mme Riccoboni). La conclusion

s'achève en évoquant les nouvelles prémisses herméneutiques qu'implique la lecture d'un *filigrane* textuel. Un rapprochement est établi avec la théorie du texte élaborée par l'herméneutique, selon laquelle les parties éclairent le tout et le tout est éclairé par les différentes parties, et plus particulièrement avec la conception schlegelienne de la littérature comme « fragment »¹⁵. On peut définir le « fragment » comme la partie d'un tout qui n'est pas lisible mais qu'il faut supposer lui être sous-jacent et indispensable. Dans le roman du XVIII^e siècle, on lit ce tout « en filigrane, comme l'ensemble des versions et possibles du texte dont une seule a été appelée à la surface du 'récit', qui est donc nécessairement un 'fragment', une partie du tout qu'il fait miroiter en surface » (p. 243).

D'un battement d'aile, c'est toute notre conception du roman au XVIII^e siècle que *Le Récit génétique* ébranle, grâce à la redécouverte de cette catégorie narratologique que J. Herman baptise « filigrane ». L'ouvrage fournit un remarquable outil pour analyser l'inscription dans le texte de son histoire et montre l'intérêt évident qu'il y a à ne plus se contenter, comme on l'avait fait jusqu'ici, d'un repérage incomplet qui ne remonterait pas jusqu'aux origines, ne s'arrêterait pas aux vestiges laissés par les étapes antérieures ou ne se prolongerait pas jusqu'au processus qui apporte le livre sur la table du lecteur. Catégorie fascinante entre le relais narratif et la mise en abyme, le filigrane renforce l'illusion en même temps qu'il incite au soupçon : le texte se construit sur un feuilletage de versions antérieures qui tout à la fois l'authentifient (il est présenté comme la seule véritable) et produisent un effet de brouillage des critères du vrai et du faux (*La Vie de Marianne* nous montre comment s'invente un roman, comment un individu devient un personnage de fiction). En lisant dans le roman le procès même de sa production, le lecteur de filigrane peut éprouver l'impression, éphémère, que le roman du XVIIIe siècle n'a rien à envier au Nouveau Roman : mais la genèse textuelle est toujours fictive, et la mise en abîme incomplète, plutôt réminiscence de réduplication du texte, que réduplication réelle, ainsi que l'explique J. Herman. Grâce à cette avancée méthodologique essentielle, le critique nous invite à redécouvrir des textes majeurs du XVIII^e siècle et l'ouvrage connaît de véritables moments de grâce avec des œuvres pourtant aussi connues que *La Vie de Marianne*, *l'Histoire d'une Grecque Moderne*, *les Lettres d'une Péruvienne* ou encore *Les Liaisons dangereuses*.

Pour fournir ces nouvelles clés de lecture à la littérature des Lumières, l'ouvrage tresse entre elles différentes traditions d'étude critique. *Le Récit génétique* fait œuvre de construction théorique, mais il représente également une passionnante tentative de dépassement de l'analyse structurale traditionnelle. L'étude thématique et l'analyse de l'intertexte (pour scruter le motif de l'orphelin ou de l'enfant trouvé

¹⁵ Friedrich Schlegel, *Fragments de l'Athénée*, 1798.

dans le roman) y voient leurs codes entièrement révisés par leur articulation à l'approche formelle (qui étudie la manière dont s'inscrit dans le roman l'histoire de sa genèse). L'ouvrage intègre un point de vue historique (il s'agit de cerner la spécificité d'une époque particulière du genre romanesque, lorsque celui-ci cherche tout à la fois son autonomie et une place dans le système littéraire) mais aussi, plus largement, philosophique et culturel (l'interrogation sur la figure de l'enfant trouvé, révélatrice d'un système de pensée et de discursivité). La méthode de J. Herman est également digne de remarque par le style employé. Pour nommer les outils créés, comme les opérations textuelles qu'ils servent à décrire, J. Herman recourt à des métaphores qui assurent un constant bonheur de lecture. Il en est ainsi de la métaphore centrale du *filigrane*. Le filigrane du papier raconte l'histoire de son origine, et son empreinte reste visible par transparence : l'image permet de nommer de manière suggestive la trace que laisse dans le récit l'histoire de son devenir-livre. D'autres emprunts complètent celui-ci : à la généalogie (l'arbre, la branche, le rameau, les racines, les ramifications ...), à la musique (le chant, la partition, le chœur, les voix...), à la géologie (la stratification, les couches...), à la biologie (l'embryon, la cellule...).

Ce travail sur le style n'enlève rien à la rigueur de l'analyse : l'ouvrage cherche en permanence à préciser à quelle conception du texte il se rattache, à quelles traditions critiques il emprunte, à quels modes de lecture il s'oppose, et à définir les prémisses herméneutiques sur lesquelles se fonde la nouvelle lecture qu'il propose. L'ouvrage de J. Herman se situe dans un cadre de pensée qui n'est pas sans affinités avec celui de *Métafictions* de J.-P. Sermain¹⁶. La dédicace à l'auteur en témoigne. Il s'agit d'analyser les spécificités d'un roman classique et postclassique qui se construit sur l'imitation de genres référentiels. En approfondissant la question du roman-document, qui n'est pas le principal objet de *Métafictions*, l'ouvrage de J. Herman complète de manière puissante ce premier ouvrage critique, tout en ouvrant une voie propre : on aurait pu souhaiter que soit approfondie la manière dont s'articulent dans le détail les deux ouvrages. La manière dont *Le Récit génétique* utilise la théorie des textes possibles aurait peut-être elle aussi gagnée à être davantage élucidée (les traces laissées dans le roman-mémoires ou le roman épistolaire par des versions antérieures de l'histoire étant parfois considérées comme des esquisses de possibles narratifs). Les précisions complémentaires que pourrait désirer le lecteur de ce beau livre ne sont pourtant que le corollaire de l'ambition qui l'anime : en apportant une contribution essentielle à l'histoire de la fiction autant qu'à la poétique du récit, l'ouvrage de J. Herman ouvre la voie à un renouvellement de l'approche du roman au XVIII^e siècle.

¹⁶ Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Honoré Champion, 2002.

PLAN

AUTEUR

Antonia Zagamé

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : antonia.zagame@laposte.net