

Le style des longs romans à l'âge baroque

Delphine Denis

► **To cite this version:**

Delphine Denis. Le style des longs romans à l'âge baroque. Tiphaine Samoyault; Alexandre Gefen. La Taille des romans, Classiques Garnier, pp.63-80, 2013, Literary Theory, 978-2-8124-3930-8. 10.15122/isbn.978-2-8124-3930-8.p.0063 . hal-02503115

HAL Id: hal-02503115

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02503115>

Submitted on 1 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le style des longs romans à l'âge baroque

Delphine Denis (Université Paris-Sorbonne)

[Colloque *La Taille des romans* : Fondation des Treilles, 19-22 avril 2006, à paraître aux éd. Odile Jacob, 2008]

La Vis sans fin, ou le projet et dessein d'un roman universel, divisé en autant de volumes que le libraire en voudra payer : ce titre imaginé par Antoine Furetière dans le « Catalogue des livres de Mythophilacte » nous arrêtera brièvement au seuil de cette étude. Des indications qu'il fournit, retenons

- la date de son invention (1666, dans *Le Roman bourgeois*¹),
- la désignation satirique d'une œuvre à faire (ou plutôt... à éviter),
- la double disqualification enfin de l'ambition assignée à ce projet de « roman universel » : dégradation du poète en artisan par la métaphore mécanique, dénonciation des collusions d'intérêt mercantile entre libraires et auteurs.

Le procès est donc ouvert en ses thèmes majeurs, et clairement daté.

S'il était besoin de se convaincre qu'aucune question de théorie littéraire ne peut faire l'économie d'une mise en perspective historique, la réflexion ici engagée sur « la taille des romans » prendrait valeur de test. Loin d'apparaître en effet comme une option d'écriture librement choisie, paramètre ajustable selon les besoins de chaque « univers fictionnel » – à l'échelle d'un monde (le roman) ou d'un cas saisi dans son exemplaire singularité (la nouvelle) –, indifférente aux conceptions successives ou concurrentes de poétiques elles-mêmes héritières de traditions diverses, la préférence donnée au format monumental en regard des nombreuses alternatives possibles (conte, apologue, nouvelle, pour s'en tenir à quelques « formes simples » de la narration empiriquement attestées) ne prend sens qu'à la croisée de ces deux voies d'approche. De quelle « pensée du roman »² ce choix relève-t-il, quel « effet-monde » produit-il, quelles attentes vient-il combler, au prix de quels plaisirs, de quelles déceptions ? C'est d'emblée en termes d'histoire des formes et du goût que le débat s'est massivement ouvert au milieu du XVII^e siècle, en ce « tournant des années 1660 » qui marquerait la désaffection du public pour ces œuvres de longue haleine, au profit de la nouvelle-petit roman³.

Sans convoquer une fois de plus à la barre des témoins la longue file des critiques tour à tour entendus, à charge ou en défense, au tribunal des longs romans, il convient de rappeler avec quelle netteté ce procès semble s'être massivement instruit à la plume du siècle. Parmi les multiples raisons de ce questionnement nouveau, deux facteurs convergents méritent d'être signalés : d'une part, l'actualité éditoriale qui avait vu se succéder, après le succès de *L'Astrée*, les entreprises des Scudéry, de La Calprenède ou de Gomberville – ce dernier avec

¹ *Le Roman bourgeois*, éd. M. Roy-Garibal, Paris, GF, 2001, p. 231.

² Selon le titre de l'essai de T. Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2003.

³ Pour un réexamen de cette « théorie du tournant », voir C. Esmein, « Le tournant historique comme construction théorique : l'exemple du "tournant" de 1660 dans l'histoire du roman », dans *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°0, « Théorie et histoire littéraire », juin 2005, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/Esmein.html>.

un *Polexandre* sans cesse remis sur le métier ; d'autre part la progressive élaboration, en France, d'une poétique du roman⁴ dont l'Italie avait connu, dès le milieu du XVI^e siècle, ses propres déterminations et ses lieux de conflit⁵. Il fallait qu'un discours critique pût explicitement interroger, à ses propres frais, une pratique romanesque déjà ancienne. Bien avant *L'Astrée* en effet, la série des *Amadis de Gaule*, publiée en traduction française de 1540 à 1574⁶, aurait pu permettre de poser très tôt les termes du débat. C'est pourtant à bas bruit que l'on renoncera – inégalement, lentement, et non sans quelque mauvaise foi – aux séductions du romanesque exhibées sans fausse honte par les *Amadis*. *A contrario*, la récurrente allégation des mêmes œuvres au tournant du siècle dessine la silhouette d'une « famille » générique (au sens de Wittgenstein), celle du « roman héroïque » que Charles Sorel identifie précisément comme tel, en l'opposant notamment aux nouvelles et aux romans comiques⁷ ; elle partage sans ambiguïté les camps en présence, de part et d'autre d'une même référence épique peu à peu récusée, après avoir utilement servi d'étai aux premières poétiques françaises du roman, en quête d'autorités fondatrices. Tout cela est bien connu, la cause en semble entendue : dégoût du public au profit de la « nouvelle » promise à l'avenir romanesque que l'on sait⁸, disparition corollaire des œuvres monumentales à compter des années 1660. Il ne resterait guère, dans le dernier tiers du XVII^e siècle, que quelques témoignages d'un engouement révolu, cités à titre documentaire. Assez nombreux encore pour que Sorel persiste, en 1671, à charger de tous les maux auteurs et libraires coalisés pour « enfler les cahiers » des volumes sous la presse :

Pour l'Autheur nous ne le plaignons point, le méchant qu'il est ! c'est lui qui a causé tant de mal à ces pauvres creatures [les héros de romans], ou pour acquérir l'honneur d'avoir fait un Roman plus long qu'un autre, ou pour quelque raison qui est tenuë secrette entre le Libraire & luy. Combien faut-il adjoûter icy d'avantures diverses pour enfler les cahiers ?⁹

confirmant avec amertume le succès économique de ces publications, au détriment des « bons livres » :

[...] ces Livres là sont tellement recherchez, qu'il y a des Libraires qui en font gros trafic. un Volume n'est pas si tost achevé que l'on le devore, & l'on en attend la suite avec impatience, jusques là que l'on a veu des gens en acheter des feuilles un teston chacune, à mesure qu'elles s'imprimoient ; & quand de tels ouvrages sont achevez, si l'on donne un escu d'un Livre docte & serieux, l'on donnera une pistolle de ceux-cy, de telle sorte que les Autheurs ont crû avoir

⁴ Voir C. Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, à paraître en 2008.

⁵ Voir G. Giorgi, *Romanzo e Poetische del romanzo nel Seicento francese*, Roma, Bulzoni Editore, 2005, ainsi que son anthologie, *Les Poétiques italiennes du « roman »*. Simon Fórnari, Jean-Baptiste Giraldo Cinzio, Jean-Baptiste Pigna, Paris, H. Champion, 2005.

⁶ Livres I à XIV pour la tradition espagnole. La série se prolonge, traduite de continuations italiennes puis allemandes, pour atteindre alors un total de vingt-quatre livres en 1615.

⁷ Dans la « Censure des Fables et des Romans », au chapitre II de son traité *De la Connoissance des bons livres, ou Examen de plusieurs Autheurs* (Paris, A. Pralard, 1671), p. 142.

⁸ Voir notamment *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, Actes du Colloque international de Louvain-La-Neuve (mai 1997), éd. V. Engel, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2001 et « L'invention du roman français au XVII^e siècle », *XVII^e Siècle*, n° 215, avril-juin 2002.

⁹ *Op. cit.*, p. 115.

droit de vendre leur travail fort cher aux Libraires, & de là les Libraires prennent sujet aussi d'encherir leur marchandise.¹⁰

À la fin du siècle, rares sont ceux qui prendront encore le parti des longs romans, au nom d'une poétique déjà sentie comme obsolète. C'est le cas de l'érudit Gilles Ménage, dont l'apologie du roman héroïque n'intervient d'ailleurs qu'en *excursus*, à l'occasion d'un éloge de Madeleine de Scudéry :

On peut lire ses ouvrages avec beaucoup de profit pour peu qu'on ait l'esprit bien fait et qu'on cherche dans la lecture de quoi s'instruire. Ceux qui en blâment la longueur, font voir par ce jugement la petitesse de leur esprit, comme si on devait mépriser Homère et Virgile, parce que leurs ouvrages contiennent plusieurs livres chargés de beaucoup d'épisodes et d'incidents qui en reculent nécessairement la conclusion. Il faut avoir bien peu de connaissance pour ne pas voir que le *Cyrus* et la *Clélie* sont dans le genre du poème épique. Le poème épique doit embrasser une certaine quantité d'événements pour suspendre le cours de la narration, qui ne comprenant qu'une partie de la vie du héros qu'on a choisi, irait trop tôt à sa fin sans cela. On n'y trouverait point sans cet artifice, cet agrément que produit l'espèce de spectacle formé à la fin par la réunion de la plupart des épisodes au sujet principal du roman. [...]

Ce qu'on a donné depuis dans ce genre d'écrire est une grande marque du mauvais goût de notre temps et du génie médiocre qui le produit : ce ne sont que de petites nouvelles tout au plus, qui ne font rien concevoir à notre idée ni d'utile ni de majestueux.¹¹

On le voit, la « taille des romans » aura ainsi tenu une place centrale dans la réflexion théorique conduite au XVII^e siècle à propos du récit en prose. Sur la trame d'une égale mise en cause, se sont tissés les motifs persistants de l'analyse de la fiction narrative : invraisemblance et répétition fastidieuse des épisodes, dynamique centrifuge des genres insérés, légitimité sous caution d'un genre que le modèle épique n'aura qu'un temps garanti, ambitions littéraires pourtant dont le style relèverait la gageure. C'est sur ce dernier point que je voudrais m'attarder ici, en essayant d'envisager la question du style sous l'angle de l'économie narrative propre aux longs romans : question parfois posée, mais souvent de biais, qu'il n'est peut-être pas inutile de reprendre en ces termes.

Le modèle épique à l'appui de la varietas

Soutenant une grande partie des options stylistiques du roman héroïque, le modèle du « poème épique » impose donc ses diverses déterminations, nouant en gerbe plusieurs « tendances stylistiques » naguère repérées par Alexandre Lorian pour le XVI^e siècle – mais alors partagées, voire dispersées, en de nombreux sous-genres narratifs :

Tout bien pesé, et abstraction faite de quelques courants souterrains, il n'y a dans cette prose que deux tendances majeures : l'*emphase*, provenant d'un désir d'amplifier et d'exagérer, d'impressionner et d'« ébahir » ; et l'*imbrication*, émanant du besoin de tout enchaîner, relier et réunir. La première correspond donc à une *intention impressive* ; l'autre plutôt – pas toujours – à une *intention expressive*.¹²

Au-delà de l'évidente conjonction entre morale héroïque et écriture du haut degré, explicitement assumée par le modèle épique, au-delà encore de la corrélation entre

¹⁰ *Ibid.*, p. 134. Sorel poursuit ce développement par l'ironique proposition d'un « Partisan de Paris » en faveur d'un impôt somptuaire sur les romans, pernicieux « effet du Luxe du Siecle » (p. 134-135).

¹¹ *Menagiana*, Paris, P. et F. Delaulne, 1694, t. I, p. 189-191.

¹² *Tendances stylistiques dans la prose narrative française au XVIème siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 9.

« imbrication »¹³ et expansion narrative (nous y reviendrons), il convient de ne pas perdre de vue l'idéal de *varietas* auquel le poète épique, et le romancier à sa suite, prétendent se soumettre. Catégorie d'origine rhétorique¹⁴, cette notion est en effet depuis Macrobie¹⁵ le principal motif critique associé à la célébration du « prince des poètes » antiques, le divin Virgile : à l'époque humaniste, l'éloge de la *varietas*, prolongé par l'exégèse enthousiaste de *L'Enéide*, est ainsi étroitement arrimé au genre épique¹⁶. À partir du moment où le roman héroïque se voulut, un siècle plus tard, l'héritier direct de cette tradition, il ne restait plus qu'à lui en réserver l'apanage, et à reporter à son profit les formules autrefois consacrées à l'œuvre de Virgile. « Théâtre », « miroir » ou « tableau » du monde, les mêmes métaphores reviennent dans le discours critique pour caractériser l'ambition mimétique d'un roman à l'image de l'univers, tout à la fois saisi dans son infinie diversité et compris selon l'idée de sa parfaite unité¹⁷. Peletier du Mans l'avait affirmé de Virgile avant de l'appliquer aux romans de chevalerie¹⁸. De nombreux commentateurs ou traducteurs du poète poursuivent ces analyses au XVII^e siècle, mettant l'accent sur l'inimitable *varietas* du poète¹⁹. Les Scudéry placeront leur entreprise sous l'autorité d'Homère²⁰, en recourant à la même image : « tableau du monde, et du monde un peu embelli »²¹, le roman ainsi conçu tout à la fois cartographie l'univers des hommes et le miniaturise, offrant à son lecteur l'illusion délectable d'une vision « en raccourci » par laquelle on pourrait

[...] s'épargner la peine de voyager pour devenir honnêtes gens, puisqu'on pourrait faire un si beau tableau du monde, qu'on le verrait en raccourci sans sortir de son cabinet.²²

¹³ Intra- ou interphrastique, et même plus radicalement, visible au cœur du dispositif énonciatif de ces romans.

¹⁴ Notamment Cicéron, *De Inventione*, I, XIX, 27. Même analyse dans la *Rhétorique à Herennius*, I, 13.

¹⁵ *Saturnales*, livres IV à VI.

¹⁶ Voir Jean Lecointe, « Théorie du récit, aux marges de l'épopée et du roman, dans les paratextes des *Amadis* au XVI^e siècle en France », dans *Du roman courtois au roman baroque*, Actes du Colloque des 2-5 juillet 2002, éd. E. Bury et Fr. Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 367-381.

¹⁷ [De même que la nature est diverse], « et tout cela ne fait qu'un monde. De même dans un poème épique, on voit des armées rangées ou campées ; des batailles sur la terre ou sur la mer ; des prises de villes, des escarmouches, et des duels ; des descriptions de la faim, de la soif ; des tempêtes, et des embrasements, des séditions, des enchantements ; des actions cruelles, et des actions généreuses ; des événements d'amour, tantôt heureux et tantôt infortunés ; et cependant au milieu d'une si grande diversité de choses, l'unité ne laisse pas d'être en la fable comme au monde [...]. » (Georges de Scudéry, préface d'*Alaric ou Rome vaincue*, Leyde, J. Sambix, 1654).

¹⁸ Dans l'*Art poétique* (1555), II, 8, éd. Fr. Goyet (*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de poche classique, 1990), p. 310 : « Théâtre de ce monde, dont le Poème est le miroir ». Analyses également enthousiastes chez Scaliger.

¹⁹ Voir sur ce point Ludivine Goupillaud, *De l'or de Virgile aux ors de Versailles. Métamorphoses de l'épopée dans la seconde moitié du XVII^e siècle en France*, Genève, Droz, 2005, p. 100-105 ;

²⁰ « [...] il faut imiter cette admirable variété qu'on voit en tous les hommes, à l'exemple d'Homère, que je sais que deux des dames qui sont ici connaissent, car on voit une si grande diversité d'images, dans ses ouvrages, que c'est une des choses qui me le fait le plus admirer. » (Madeleine de Scudéry, *Clélie*, tome VIII [1658], éd. D. Denis, « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684)*, Paris, H. Champion, 1998, p. 173). Le texte en est repris en 1680 sous le titre « De la manière d'inventer une fable », au tome II des *Conversations morales*.

²¹ *Ibid.*, p. 176.

²² *Ibid.*, p. 179.

Variété des matières, des événements et des « naturels » représentés, mais plus encore, du point de vue qui nous occupe, diversité des genres discursifs²³, entraînant du même coup celle des styles exhibés :

[...] est-il sorte d'ouvrages où une si grande diversité soit nécessaire ? Car pour plaire continuellement au lecteur, il le faut continuellement réveiller ; et l'esprit, qui ne se divertit que par la variété, ne saurait souffrir la longueur dans aucune chose, quand même toutes les grâces auraient été employées pour la rendre agréable. Ainsi les narrations, les descriptions, les entretiens de pensée, ceux de conversation, les discours de politique ou de morale, la vive représentation des passions, les lettres, les harangues doivent adroitement succéder les unes aux autres ; et il n'y a point de genre d'écrire qui embrasse tant de matières différentes. [...] Mille divertissement s'y rencontrent à toute heure : tantôt on entend le récit d'une aventure merveilleuse ; tantôt les douces plaintes d'une passion raisonnable, qui a la vertu pour fondement et pour objet ; tantôt une agréable dispute entre deux personnes aimables ; et tantôt un entretien sérieux et passionné ; delà on trouve des descriptions plus belles que la nature même, des magnificences qui épuiserait la richesse de tous les rois [...].²⁴

J'ai pu ailleurs proposer d'analyser comme *polygraphie* cette tentation du roman²⁵, qui favorise à l'évidence le choix d'un ample format narratif, transformant l'œuvre en un vaste répertoire de genres discursifs, qu'il est dès lors facile d'énumérer, voire d'isoler. Une fois de plus, les *Amadis* avaient montré la voie. Profitant du succès de la série, les éditeurs n'eurent plus qu'à compiler en *Trésors* ces *membra disjecta* des romans, dépouillés de leur fil narratif au profit d'une réorganisation tabulaire des pièces insérées²⁶. Au seuil du XVII^e siècle, une édition lyonnaise énumère encore ces morceaux d'éloquence où trouver non seulement matière à parler – ce sont autant de lieux communs de la conversation que retenait par exemple, à l'usage des étrangers, l'édition anversoise de Christian Plantin en 1560 – mais encore modèles de bien dire : *Thresor de tous les Livres d'Amadis de Gaule, contenant les Harangues, Epistres, Concions, Lettres missives, Demandes, Responses, Repliques, Sentences, Cartels, Complaintes, et autres choses plus excellentes, tres-utiles pour instruire la Noblesse Française à l'éloquence, grace, vertu et generosité*²⁷. De la même manière, si l'édition originale de la première partie de *L'Astrée*, parue en 1607, ne comprend qu'une table des histoires enchâssées, dès la deuxième partie (1610), celle-ci s'enrichit d'une table des lettres, puis des poésies, que complètera plus tard celle des harangues et des jugements prononcés, enfin des oracles contenus dans le roman.

Affirmée dans les discours théoriques, vérifiée dans les usages éditoriaux, cette désirable variété est cependant, il faut le préciser, inégalement partagée. On ne s'étonnera guère qu'elle soit surtout à porter au crédit des Scudéry – bien plus qu'à leurs contemporains La Calprenède ou Gomberville –, eux qui avaient su élaborer, dès 1641 dans la Préface d'*Ibrahim*, la première véritable poétique du roman héroïque, étayée sur leurs modèles

²³ Voir *Les Genres insérés dans le roman*. Actes du colloque international du 10 au 12 décembre 1992, éd. Cl. Lachet, Lyon, Centre d'études des interactions culturelles, 1995.

²⁴ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Préface de *Rosane, histoire tirée de celles des Romains et des Perses*, Paris, H. Le Gras, 1639.

²⁵ Je me permets de renvoyer à mon article, « Le roman, genre polygraphique ? », *De la polygraphie au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n°49 (automne 2003), p. 339-366.

²⁶ Pour une étude de cette tradition, voir Véronique Benhaïm, « Les *Thrésors* d'*Amadis* », dans *Les Amadis en France au XVI^e siècle, Cahiers V. L. Saulnier*, n°17, 2002, p. 157-181.

²⁷ Lyon, J.-A. Huguétan, 1606, 2 vol.

antique (Homère) et moderne (Urfé)²⁸. L'examen stylistique, qu'il est impossible de mener ici²⁹, confirmerait ce souci de modulation, distinguant des régimes de discours aux traits spécifiques : emphase oratoire des harangues, pathétiques des déplorations, aisance polie et agrément des conversations, « tendresse » des poésies à tonalité élégiaque, enjouement des pièces galantes, rhétorique élogieuse des portraits et descriptions, etc. Certains commentateurs s'en firent d'ailleurs l'écho jusqu'à la fin du siècle, invitant à lire les romans comme un manuel d'éloquence appliquée dont ces « précepteurs muets »³⁰ exemplifieraient la leçon :

[...] la lecture des romans peut être d'un grand secours pour se façonner à l'éloquence ; et pour apprendre à parler poliment, agréablement, et avec art sur toutes sortes de matières. On y trouve de belles descriptions [...] ; on y peint le cœur, et on en développe tous les replis [...]. On y trouve des conversations agréables, et en même tems tres-utiles ; des harangues, des discours publics, où toutes les figures de Rhetorique sont mises en œuvre. Le stile des Romans n'est ni sec, ni aride ; il est plein et nombreux : et je ne conseillerois jamais à ceux qui ne savent pas le secret d'écrire poliment, de se mêler de cette sorte d'ouvrages. Les Romans sont pleins de Lettres de toutes les especes, de galantes, d'amoureuses, de serieuses, et d'enjouées ; on y trouve des discours sérieux ou réjouissants selon que la matière l'exige, et même de cette raillerie fine et délicate, qui a je ne sais quoi de piquant. Les personnages y parlent d'une maniere civile et polie, ou avec force et fermeté, selon les occurrences, lors que les civilitez et les compliments passeroient pour des bassesses.³¹

Que d'autres, plus critiques, n'aient vu dans cet art de parler qu'une vaine dépense de style, parfaitement inutile dans les « rencontres de la vie »³² n'en ruine pas l'ambition pédagogique, argument toujours réversible dans les débats sur le genre.

Une « multiplicité » sans « diversité » ?

Cependant, rapporté à l'organisation d'ensemble des romans héroïques, cet effort de variété semble se diluer entièrement dans le principe de répétition qui préside, jusqu'au dénouement, à leur composition. Leur « peu d'invention », raillé avec une belle constance par Sorel³³, trouve un faible palliatif dans l'accumulation d'épisodes aussi aléatoires quant à leur apparition que structurellement prévisibles :

²⁸ Silence pudique valant condamnation pour les *Amadis*, dont la composition en entrelacs, au rythme des rencontres merveilleuses, ne répond pas en effet au critère d'organicité propre au poème épique.

²⁹ Conversations (D. Denis), poésies (R. Kroll) et lettres (M.-G. Lallemand) de Madeleine de Scudéry ont notamment fait l'objet d'études spécifiques.

³⁰ Selon le mot de Pierre-Daniel Huet, dans la *Lettre-traité de l'origine des romans* (1670), *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, éd. C. Esmein, Paris, H. Champion, 2004, p. 531. La même fonction avait été reconnue aux *Amadis*, qui « servaient de pédagogues, de jouet et d'entretien à beaucoup de personnes, dont aucunes après avoir appris à amadiser de paroles, l'eau leur venait à la bouche, tant elles désiraient de tâter seulement un petit morceau des friandises qui y sont si naïvement et naturellement représentées » (François de La Noue, *Discours politiques et militaires* [1587], éd. F. E. Sutcliffe, Genève, Droz, 1967, p. 162).

³¹ Morvan de Bellegarde, *Modèles de conversations pour les personnes polies*, Paris, J. Guignard, 1697, p. 267-269.

³² Selon l'analyse de Charles Sorel : « Pour l'éloquence de tels livres, elle ne consiste qu'en un langage fardé et enflé qui n'est point à imiter : ce serait le moyen de se rendre ridicule, si on voulait parler de même en de semblables rencontres de la vie. » (*op. cit.*, p. 126).

³³ C'est le titre donné, en manchette, à l'une des sous-sections du chapitre II (« Censure des Fables et des Romans ») du traité cité plus haut.

Ils [les auteurs] entassent aventure sur aventure ; il ne leur importe si l'on les trouve régulières, pourvu qu'elles suffisent à remplir plusieurs Volumes [...].³⁴

symptôme même d'une pratique de rédaction industrielle, voire industrielle :

[...] non seulement leurs Auteurs se dérobent les uns les autres, mais ils se dérobent eux-mêmes, pource qu'ils s'y servent quantité de fois d'une mesme sorte d'aventures. Ils mettent dans leurs derniers Volumes des incidens qui ont déjà servy aux premiers, dequoy possible ils ne se souviennent pas à cause de la longueur de l'Ouvrage. Ce n'est donc pas sans raison qu'on leur reproche qu'ils sont fort sujets à la repetition, & qu'ils n'ont garde d'oublier les choses en les recommençant si souvent.³⁵

On l'a vu, une dégradation continue transforme ainsi l'artisan en mécanicien, l'artiste en technicien. Si la métaphore du *cardage*, à laquelle recourt encore le même Sorel³⁶, ne nous dit rien d'autre que la logique d'expansion *ad libitum* qui régit selon lui la structure accumulative des romans, cette analyse d'une « multiplicité » sans « diversité », exprimée par l'analogie musicale, conduit de surcroît au soupçon d'une uniformité esthétique, que nulle variété stylistique ne viendrait égayer :

Il y a souvent de la multiplicité dans leurs evenemens sans y avoir de la diversité. Ce sont de pauvres Musiciens qui ne savent qu'une Note, & ne chantent que sur un mesme ton.³⁷

Comment ne pas en convenir ? Les longs romans de l'âge baroque se déploient en effet selon un principe d'expansion fondé sur la répétition non seulement structurelle (d'épisodes et de récits enchâssés) mais aussi formulaire (des différents régimes discursifs). En assurant l'identification des séquences précisément par cette reconnaissance d'un *déjà-lu*, l'une et l'autre ménagent dès lors un certain type de lecture sur lequel il faudra revenir. Le témoignage de Mme de Sévigné, grande consommatrice de romans – ce que sa pieuse et sage fille lui reproche souvent – mérite d'être rappelé :

Je reviens à nos lectures. [...] Je songe quelquefois d'où vient la folie que j'ai pour ces sottises-là ; j'ai peine à le comprendre. Vous vous souvenez peut-être assez de moi pour savoir que je suis blessée des méchants styles ; j'ai quelque lumière pour les bons, et personne n'est plus touchée que moi des charmes de l'éloquence. Le style de La Calprenède est maudit en mille endroits : de grandes périodes de roman, de méchants mots, je sens tout cela. [...] Je trouve donc qu'il est détestable, et je ne laisse pas de m'y prendre comme à de la glu. La beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements, et le succès miraculeux de leurs redoutables épées, tout cela m'entraîne comme une petite fille ; j'entre dans leurs desseins.³⁸

On le voit, le plaisir tiré de ces lectures ne tient pas à la séduction d'un « méchant style », qualifié de « détestable », mais bien à la fascination pour la force d'attraction du

³⁴ *Op. cit.*, p. 111.

³⁵ *Ibid.*, p. 112.

³⁶ « Cela fait que les Romans sont si longs que l'on veut, attachant des incidens les uns avec les autres : C'est comme la corde ou la natte qu'on peut allonger sans fin, y adjouçant toujours de la filasse ou de la paille. » (p. 119)

³⁷ *Ibid.*, p. 111.

³⁸ Lettre du 12 juillet 1671 (*Correspondance*, éd. R. Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985-1987, t. I, p. 294).

romanesque de l'intrigue³⁹. Ces « grandes périodes de roman » raillées par notre fine marquise caractérisent de fait la double tendance à l'expansion et à l'imbrication déjà signalée pour le XVI^e siècle. La « filasse » et la « paille » où Sorel voyait le matériau de composition des longs romans, se traduisent sur le plan de l'organisation phrastique par le recours à des structures de concaténation de divers niveaux. À défaut de pouvoir les analyser systématiquement, on pourra en prendre la mesure à partir d'une page presque choisie au hasard, tant les procédés se retrouvent aisément d'un roman à l'autre s'agissant de séquences narratives :

Cependant il se passait peu de jours que Porsenna n'écrivît à Nicéale, et à Galerite, pour prier la première de se souvenir de ses promesses, et pour donner mille marques d'amour à la dernière. Mais à la fin après une assez longue négociation, la paix fut conclue, et le mariage de Porsenna et de Galerite résolu, à condition que Porsenna demeurerait à Pérouse, tant que le roi son père vivrait, Mézence s'imaginant que ce roi lui referait la guerre malgré leur alliance, s'il ne retenait le prince son fils auprès de lui comme en otage. Il est vrai que cet article fut aisé à accorder ; car encore que le Roi de Clusium aimât fort le prince son fils, il ne fut pas marri de cette avantageuse absence, qui réunissait en sa personne toute l'obéissance de ses sujets ; de sorte que ce mariage fut heureusement accompli, malgré toutes les brigues de Bianor, et la propre aversion de Mézence.

Mais à peine Porsenna et Galerite eurent-ils le loisir de connaître leur bonheur, qu'ils eurent une douleur extrême ; car la sage et prudente Nicéale mourut peu de temps après cette grande fête ; et elle mourut avec d'autant plus de regret, qu'elle connaissait bien que la soeur de Bianor entretenait dans le coeur du Prince de Pérouse une secrète aversion pour Porsenna, et qu'il l'avait principalement parce qu'il le voyait adoré de toute la cour, et fort aimé de tout le peuple. Cependant la mort de Nicéale mit une si grande consternation dans toute sa maison, et dans celle de la princesse sa fille, qu'il y eut peu de personnes dans l'une ni dans l'autre, qui ne s'abandonnassent à la douleur ; si bien que dans ce grand désordre, il arriva malheureusement qu'une des femmes de cette reine, qui avait toujours été favorable au rival de Porsenna, trouva toutes les lettres que ce prince avait écrites à Nicéale durant qu'il était à Cère, par où il la conjurait de lui tenir exactement la parole qu'elle lui avait donnée, et d'obliger la princesse sa fille, à lui tenir la promesse qu'elle lui avait faite, de ne se marier jamais qu'à lui. Si bien que cette personne se saisit de ces lettres, pour faire voir à Bianor que si elle n'avait pu autrefois le servir utilement auprès de Galerite, ce n'avait pas été manque d'adresse, mais parce qu'il s'était rencontré un obstacle invincible, qui s'était opposé à ses soins. Et en effet, elle exécuta son dessein ; mais en montrant toutes ces lettres à Bianor, elle excita un trouble fort grand dans son esprit, qui y fit naître ensuite la résolution de se venger et de Porsenna, et de Galerite. Car comme il connaissait que Mézence était jaloux de son autorité, qu'il était violent et vindicatif, et qu'il avait remarqué qu'il n'aimait pas trop Porsenna, il crut bien que lorsqu'il saurait le commerce qui avait été entre lui et la princesse sa fille, il en aurait l'esprit fort irrité. Joint qu'ayant consulté sa soeur là-dessus, elle le confirma dans le dessein qu'il avait ; car ne voyant plus alors qu'il fût impossible que Mézence l'épousât, puisqu'il était veuf, et qu'il était toujours fort amoureux d'elle, elle s'imagina qu'il lui serait très avantageux, pour faire réussir son mariage avec ce prince, qu'il haït et Porsenna, et la princesse Galerite. Si bien que cette fille raisonnant comme une personne ambitieuse, et Bianor comme un amant vindicatif, et un rival ambitieux tout ensemble, ils résolurent qu'il fallait absolument que le Prince de Pérouse vît toutes les lettres de Porsenna.⁴⁰

Sur le plan intra-phrastique, le régime de subordination domine sans hésitation. Il se développe tantôt selon un principe de rebondissement proche de l'hyperbate, chaque

³⁹ Voir *Le Romanesque*, éd. G. Declercq et M. Murat, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

⁴⁰ Madeleine de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, Première partie, livre I (Paris, A. Courbé, 1654), éd. Ch. Morlet-Chantalat, Paris, H. Champion, 2001, p. 83-84.

subordonnant venant préciser ou corriger l'ensemble précédent (« la paix fut conclue, et le mariage de Porsenna et de Galerite résolu, à condition que Porsenna demeurerait à Pérouse, tant que le roi son père vivrait, Mézence s'imaginant que ce roi lui referait la guerre malgré leur alliance, s'il ne retenait le prince son fils auprès de lui comme en otage » ; « elle mourut avec d'autant plus de regret, qu'elle connaissait bien que la soeur de Bianor entretenait dans le coeur du Prince de Pérouse une secrète aversion pour Porsenna, et qu'il l'avait principalement parce qu'il le voyait adoré de toute la cour, et fort aimé de tout le peuple »), tantôt sur le mode de l'enchâssement, la subordonnée retardant alors l'achèvement syntaxique de la période (« Car comme il connaissait que Mézence était jaloux de son autorité, qu'il était violent et vindicatif, et qu'il avait remarqué qu'il n'aimait pas trop Porsenna, il crut bien que lorsqu'il saurait le commerce qui avait été entre lui et la princesse sa fille, il en aurait l'esprit fort irrité »). Outils de subordination corrélatifs lorsqu'il s'agit d'assurer fortement la progression linéaire⁴¹, simples conjonctifs ailleurs, alternent avec les propositions participiales auxquelles leur mobilité confère de nombreuses valeurs logiques. Du côté de la liaison inter-propositionnelle, on note un même souci manifeste de cohésion/progression : pour rythmer les épisodes et suggérer l'effet de « contage » propre à ces histoires prises en charge par un narrateur fictif, qui en assure la thématization (attaques par « cependant » ou « mais », avec sa variante conclusive « mais à la fin »⁴²) ; pour élucider l'arrière-plan des événements racontés (coordination par « car », qui ouvre discrètement sur un autre espace d'énonciation) ; pour en assurer la concaténation, au moyen d'outils d'origine conjonctive utilisés comme coordonnants en vertu de leur puissance cohésive (« de sorte que » entre deux ponctuations moyennes ; « si bien que », ou « joint que », à l'ouverture de phrase). Sur le fond de ce ciment bien pris, de rares respirations confiées à quelques phrases brèves, aussitôt relancées dans le rythme périodique. À la lecture, et même pour des yeux exercés au murmure d'un écrit encore pensé comme « oralité latente » – celle alors d'une quasi rumination intérieure –, se dégage cette impression de facilité coulante appelée à se prolonger indéfiniment, sans autre point d'arrêt que la libre volonté du narrateur. Une petite musique en effet discrète, voire monotone, qui ne se livre plus aux injonctions pathétiques propres à la première moitié du siècle⁴³, s'efforce de contenir dans le maillage étroit de la syntaxe l'expression de l'emphase, et permet de glisser avec fluidité de phrase en phrase, de paragraphe en paragraphe... Aisance, facilité, fluidité, on aura reconnu là quelques-unes des caractéristiques du style coulant, tôt associé à l'éloge de la prose narrative française : une certaine *douceur*, entendue en termes rhétoriques⁴⁴. Dans le cas particulier de Madeleine de Scudéry, c'est cette modulation de l'écriture, combinée aux inflexions élégiaques des lettres et des poésies, qu'avait bien perçue Marguerite Buffet, auteur de *Nouvelles Observations sur la langue française* :

⁴¹ C'est alors aux consécutives, qui permettent également d'opérer la mise en relief emphatique du récit, que ce rôle est surtout dévolu (par exemple : « elle mourut avec *d'autant plus* de regret, qu'elle connaissait bien que... » ; « la mort de Nicéale mit une *si* grande consternation dans toute sa maison, et dans celle de la princesse sa fille, qu'il y eut peu de personnes... »). On notera aussi le recours à la structure improprement nommée *subordination inverse*, lui aussi outil de réorganisation expressive (« *à peine* Porsenna et Galerite eurent-ils le loisir de connaître leur bonheur, qu'ils eurent une douleur extrême »).

⁴² Ailleurs dans le roman, on rencontre de nombreux « néanmoins », « ainsi », avec la même valeur de connecteurs interphrastiques.

⁴³ Parmi de très nombreux exemples à citer, cette exclamation du narrateur premier au livre 3 de la Première partie de *L'Astrée* : « Escholier d'Amour ; qui ne sçavoit pas qu'Amour ne meurt jamais en un cœur genereux, que la racine n'en soit entierement arrachée ».

⁴⁴ Voir *Le doux aux XVI^e et XVII^e siècle. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*, Actes du colloque des 28-29 mars 2003, éd. M.-H. Prat et P. Servet, Lyon, *Cahiers du GADGES*, n°1, 2003 : je me permets de renvoyer notamment à ma contribution, dans l'article « La douceur, une catégorie critique au XVII^e siècle », p. 239-260.

Pour moi quand je vois écrire d'une manière si tendre, je dis qu'elle ne peut pas manquer de persuader l'esprit ; puisqu'elle sait si bien toucher le cœur.⁴⁵

Plus d'un siècle après, la *Bibliothèque universelle des romans* fait la même analyse, mais la verse au dossier des multiples défauts de ces romans, emboîtant le pas aux critiques de Boileau. Car si l'« Ouvrage [est] écrit du style le plus mielleux, le plus tendre, le plus amoureux »⁴⁶, c'est pour avoir « défiguré », et même « avili », son admirable héros – en l'occurrence Cyrus⁴⁷. Un tel discrédit emportera, plus tard encore, tout à la fois la poétique du roman héroïque aux longueurs « assommantes », et ce style narratif dont la facilité viendrait à la lettre *dégoûter* le lecteur :

Encore si ce style n'était que tendre ! Mais ce que je lui reproche surtout, c'est qu'il a l'air léger, et qu'il ne l'est pas. La phrase y succède à la phrase avec aisance, sans embarras ; c'est coulant, c'est limpide, et à la longue c'est étouffant. On dirait des flocons de neige ; chaque flocon pèse moins qu'une plume ; mais les flocons tombent si bien qu'on finit par être enseveli.⁴⁸

Douceur disqualifiée en fadeur mielleuse, ambitions démodées d'une prose de plus en plus jugée « languissante », ces analyses ne sont pas sans fondement. Non certes du côté du jugement de valeur qu'elles formulent (peut-être moins affaire de goût que d'*histoire* du goût...), mais en ce qu'elles repèrent un certain nombre de propriétés constitutives de ce style. D'une part, comme on l'a signalé, un marquage paradoxalement opéré « en creux » par cette apparente fluidité : la comparaison avec l'ostentation rhétorique des « romans sentimentaux » du premier XVII^e siècle, identifiée au « style Nervèze » à des fins évidemment polémiques⁴⁹, ne peut que faire ressortir par contraste la relative discrétion de la manière propre au roman héroïque. C'est donc le mode d'enchaînement des séquences qui produit cet effet « languissant », envers noir des qualités du style coulant. Du même coup, on comprend mieux pourquoi la *varietas* tant valorisée dans l'esthétique du roman héroïque ne se laisse plus percevoir : assujettie au principe de composition nécessairement cumulatif qui seul peut en différer le dénouement, garantissant par là même l'organicité de la fable (concaténation et enchâssement résolu dans la convergence des fils narratifs), cette écriture est vouée à l'infinie répétition non seulement des mêmes motifs, mais encore des mêmes ressources

⁴⁵ *Nouvelles Observations sur la langue françoise, où il est traité des termes anciens et inusitez, et du bel usage des mots nouveaux. Avec les Eloges des Illustres Sçavantes, tant Anciennes que Modernes*, Paris, J. Cusson, 1668, p. 246-247.

⁴⁶ *Bibliothèque universelle des romans, ouvrage periodique dans lequel on donne l'analyse raisonnée des romans anciens et modernes*, novembre 1775, p. 87.

⁴⁷ En contrepoint, on lira ce jugement plus nuancé de l'abbé A. Sabatier de Castres sur Madeleine de Scudéry, dans *Les trois Siècles de notre littérature, ou Tableau de l'esprit de nos écrivains, Depuis François I, jusqu'en 1772 : par ordre alphabétique*, Amsterdam/Paris, Gueffier et Dehansi, 1772, p. 339-340 : « Le malheur d'avoir trop écrit, comme son frère, lui attire aujourd'hui un mépris injuste. Il est certain qu'il y a des longueurs assommantes dans ses Romans, qui forment une quarantaine de volumes énormes. Si on considère cependant que le goût n'étoit pas encore formé lorsqu'elle écrivoit ; que tel de ses Romans annonce lui seul, plus d'esprit, d'imagination & de connoissances, que le très-grand nombre de ceux dont on a inondé le Public depuis quelques années ; qu'on trouve dans *Clelie* & dans *Artamene* des traits d'une délicatesse et d'une supériorité qui feroient honneur à nos plus sensibles Ecrivains, on conviendra que les défauts ne doivent pas rendre aveugle sur ses bonnes qualités. »

⁴⁸ Victor Cherbuliez, « L'honnête homme et la précieuse. *Le Grand Cyrus* et la *Clelie* », *L'Idéal romanesque en France de 1610 à 1816*, Paris, Hachette, 1911, p. 51.

⁴⁹ Voir Roger Zuber, « Grandeur et misère du style Nervèze », dans *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, dir. J. Lafond et A. Stegmann, Paris, Vrin, 1981, p. 53-64, repris dans *Les Émerveillements de la raison*, p. 83-95.

langagières. D'où cette « monotonie » dénoncée par Sorel, et ce sentiment d'illisibilité, paradoxal s'agissant d'une prose dont tout lecteur moderne peut éprouver la facilité intrinsèque.

Que cette économie du discours romanesque obéisse à une nécessité interne ne fait pas le moindre doute : réaffirmation d'une « idée unificatrice » inlassablement modulée à travers la multitude des épisodes, « caractère duratif » et « nature panoramique » de l'intrigue ainsi déployée, dimension allégorique propre au fonctionnement « idéographique » de ces œuvres ont été rappelés avec une grande netteté par T. Pavel⁵⁰. Au-delà du cadre régulateur imposé par le modèle épique, des inflexions spécifiques à chaque auteur peuvent être identifiées, susceptibles d'interprétations plus fines qui ne méconnaîtraient pas le « dessein »⁵¹ de ces monuments narratifs. Dans l'univers scudérien, le retrait des corps – au contraire si présents dans *L'Astrée* – qui garantit la « gloire » féminine, est aussitôt compensé par une inflation du discours amoureux, lui-même à comprendre comme *amour du discours*, confiance en ses vertus civilisatrices au profit d'un modèle social d'où tensions et conflits, notamment entre les sexes, seraient tenus à distance au moins l'espace d'une conversation⁵². Une telle dépense de discours, versée dans le temps du récit et de la lecture, serait ainsi le prix à payer pour faire advenir dans et par l'énonciation ce monde idéal dont la fiction construit le modèle : monde plein, voire trop plein, que son épaisseur langagière fragilise en proportion inverse.

Reste à savoir, pour terminer, s'il faut donner congé à une appréhension esthétique de ce style. Et plus radicalement lui dénier toute consistance, soit en raison de sa complète soumission aux exigences rhétorique de la *convenance* (à tel sous-genre, telles marques attendues), soit en ce qu'il ne ferait que banaliser, à grande échelle, ces tendances générales relevant de la « précellence du style moyen » analysée par Bernard Beugnot pour la prose des années 1625-1650⁵³. Quelques suggestions voudraient esquisser ici un prolongement à cette double interrogation.

En premier lieu, peut-être convient-il de concevoir cette pratique stylistique sous l'angle de *régimes* différentiels, perceptibles à la lecture en autant de moments, de « saisies », que de séquences identifiables. La discontinuité qu'imposent les longs romans dans le temps très concret de la lecture, structurellement appuyée par l'organisation « en feuilleté » d'histoires enchâssées, se prête à une telle appréhension du matériau verbal. D'où ces « beaux endroits » où l'on s'arrête à loisir, que l'on relit à satiété, seul ou dans le cercle amical⁵⁴, détachés d'un tissu narratif appelé pour son compte à combiner au contraire cohésion et discrétion.

Ma seconde proposition voudrait quant à elle défendre une possible analyse de cette écriture en termes d'esthétique, au-delà donc de sa seule interprétation « idéographique ». Elle semble pensable selon une logique non plus de *varietas*, mais de variation. Tout se passe en effet comme si l'inévitable répétition des motifs, « monotone » sur le plan de l'*inventio*, permettait alors de faire jouer – pour filer la métaphore musicale inaugurée par Sorel – la variation des thèmes, selon au moins deux modalités. Celle, paradigmatique, de la mise en

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 111-112.

⁵¹ Au double sens du terme, que la graphie du XVII^e siècle donne encore à lire : à la fois idée ou projet, et représentation linéaire.

⁵² Voir Éric Méchoulan, *Le Corps imprimé. Essai sur le silence en littérature*, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1999, p. 84-110.

⁵³ Dans le chapitre ainsi intitulé de l'*Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, dir. M. Fumaroli, Paris, P.U.F., 1999, p. 539-599.

⁵⁴ Voir Pierre Dumonceaux (« La lecture à haute voix des œuvres littéraires au XVII^e siècle : modalités et valeurs », p.117-126) et Roger Chartier (« Loisir et sociabilité : lire à haute voix dans l'Europe moderne », p. 127-147), dans *Littératures Classiques*, n°12 (janvier 1990), dir. P. Dandrey.

série (adieux ou retrouvailles par exemple, déclinés au gré des épisodes, des personnages en jeu, des situations narratives). Celle, plus subtile, de la réécriture d'un même motif au cours d'une unique séquence. J'ai pu, dans le cas de *L'Astrée*, le mettre en évidence à propos du registre élégiaque⁵⁵, à l'expression duquel Honoré d'Urfé fait concourir prose et poésie pour mieux en moduler les inflexions tantôt oratoires, tantôt lyriques – jusqu'à brouiller les frontières.

La question du style, dans le cas du roman de l'âge baroque, ne saurait donc être disjointe d'une approche de poétique générale, elle-même comprise dans le moment historique de sa formulation théorique, puis de sa contestation. C'est dans ce cadre fermement délimité qu'une réflexion sur les pratiques d'écriture et de lecture peut alors s'exercer – histoire du goût inséparable d'une histoire des formes, et de leur réception : il s'agit bien d'*esthétique*.

⁵⁵ « L'élégiaque, entre prose et poésie dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », dans *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, éd. H. Baby, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 97-109.