

Le Roman au temps de Louis XIII. Sous la direction de FRANK GREINER. Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2019. Un vol. de 400 p.

Ce volume collectif, issu de deux journées d'étude organisées à l'Université Lille III en juin 2015 et juin 2016, constitue, après *Le Roman au temps d'Henri IV et de Marie de Médicis* paru en 2016, le deuxième jalon d'une enquête consacrée aux fictions narratives en prose de la première modernité. Le lecteur y retrouve l'ambition cartographique de Frank Greiner : l'objectif descriptif du *Répertoire analytique* est ici complété par une problématisation des enjeux formels, génériques et théoriques du « roman », au fil de parcours de lecture divers qui manifestent une attention fine au contexte de production et de réception des textes. La structure du livre correspond à trois régions de la Romancie : le « roman romanesque » (fictions héroïques et sentimentales), la « veine comique » (fictions de type picaresque, parodique ou satirique) et une catégorie hétérogène de proses à sujet moral ou de réflexions critiques (histoires tragiques et romans allégoriques). Les dix-huit études témoignent de la porosité des frontières entre les trois régions identifiées. Le renforcement du contrôle des lettres par le pouvoir fait alors prospérer une littérature de célébration et d'édification, comme peuvent l'être les histoires tragiques. Parallèlement, le roman d'aventures à thématique sentimentale prend le pas sur la fiction d'inspiration pastorale ; récits comiques et fictions allégoriques critiques se multiplient comme autant de façons de se démarquer ou de répliquer à ces deux grandes tendances.

Plusieurs contributions enrichissent la connaissance poétique du roman en renouvelant l'étude d'œuvres emblématiques (*L'Ariane* de Desmarets de Saint-Sorlin, *L'Ibrahim* des Scudéry) ou en rendant justice à des auteurs minorés par l'histoire critique (André Mareschal, Loubayssin de la Marque, du Bail). Étudiant le péri-texte de *Floridor et Dorise* (1633) de du Bail, C. Rolla met au jour une des premières « doctrines du roman » où sont affirmés les impératifs de vraisemblance et de variété. Pour A. Petit, la prose de du Bail constitue l'observatoire d'une évolution stylistique des années 1620 : l'effacement de la présence narrative signe le « tournant énonciatif » d'une prose où l'artifice rhétorique – en l'occurrence, l'apostrophe au lecteur – est lissé.

Plusieurs auteurs démontrent que la surprise, généralement associée à l'esthétique dramatique, oriente aussi la construction de l'intrigue des romans. Selon M.-G. Lallemand, Desmarets s'applique particulièrement à susciter la « tension narrative » dans *L'Ariane* (1632) : ainsi s'explique l'intrication du sort des héros à celui de personnages secondaires, dont les aventures retardent le dénouement de l'intrigue principale. Le ressort de la curiosité est étiré *ad libitum* dans *L'Ibrahim* (1641) des Scudéry où le procédé de l'*incipit* énigmatique des *Éthiopiennes* est repris et redoublé : pour G. Giorgi, la mise en place du suspens à l'orée du roman se veut aussi « mise en abyme » de sa construction. Et dans *Les Aventures du Comte Raymond de Thoulouze* (1619), Loubayssin de la Marque, étudié par É. Picherot, surprend en introduisant un nouveau type romanesque, le « Maure amoureux », et en ménageant, dans le décor bien connu du *romancero*, l'apparition inédite et *a priori* unique du prophète Mahomet.

L'écriture romanesque permet de réfléchir à la valeur des ornements du discours ainsi qu'à ses faux-semblants. Pour S. Duval, l'« ingéniosité » stylistique caractérise *La Chrysolite* de Mareschal (1627), fiction allégorique à dimension satirique. La langue des romans d'amour y est traitée comme foncièrement ambivalente : artificieuse et vaine, mais artificielle et brillante. S. Duval interprète ainsi le sous-titre de *La Chrysolite* : la langue de l'amour constitue « le secret des romans » dans la mesure où elle « sauve – provisoirement, dans un monde où tout lasse – le lecteur de l'ennui ». C. Fourquet-Gracieux analyse avec une grande précision les modalités du discours rapporté dans *Le Page disgracié* (1642) : au suffisant lecteur, les emplois du discours indirect, dans un jeu de double énonciation, signalent les usages retors d'une parole subtile.

L'intérêt pour le roman pastoral inachevé d'Urfé (1607-1624) ne faiblit pas : C. Esmein-Sarrazin apporte de nouveaux arguments démontrant le rôle fondateur de *L'Astrée* pour le premier XVII^e siècle en comparant les continuations concurrentes de Gomberville (1625-1626) et Baro (1627-1628) et les imitations. Tout en distinguant deux procédés (achever le récit/l'augmenter), elle décèle une commune logique d'appropriation, qui consiste en un dépassement de la paratopie pastorale, désormais traversée par la violence contemporaine.

Le pastiche est une autre voie de la réinvention du roman d'aventures : F. Poulet lit *Le Chevalier hypocondriaque* (1632) comme un « hommage parodique » aux romans de chevalerie. En mettant à distance les vieux romans suivant des modalités différentes de celles du roman comique canonique, G. S. du Verdier vise un public qui a retenu la leçon du *Quichotte* mais que fédère la nostalgie des histoires de chevalerie. Cet article éclaire un goût du public pour des objets datés mais toujours attrayants. De même, pour C. Nédelec, la quatrième partie des *Aventures du baron de Fæneste* (1630) d'Agrippa d'Aubigné témoigne d'une « esthétique grotesque », par ailleurs attestée dans les ballets et les arts graphiques du temps.

L'héritage de la nouvelle renaissance nourrit l'écriture comique dans les décennies 1620-1630. A. Boutet nous invite, dans un exercice de lecture à rebours, à la repenser à partir du livre I du *Francion* qu'elle aborde comme un « possible manuel de lecture ». Ce parcours interprétatif la conduit à remettre en question des traits longtemps retenus comme définitoires de la nouvelle (la vérité, l'exemplarité) pour mieux renouveler notre compréhension de la fiction comique et de ses effets. Si le roman comique assimile la nouvelle, c'est, comme A.-É. Spica l'explique dans une synthèse à propos du même *Francion*, en vertu de sa plasticité formelle, effet d'une poétique « libertaire » fondée sur de complexes dispositifs énonciatifs, au service d'une déconstruction du régime de la fiction propre au roman romanesque.

La liberté du récit comique accueille la truculence de la satire, non sans la faire résonner avec une parole satyrique qui s'est diffusée dans les décennies précédentes. J. Royé propose de lire *Les Jeux de l'Inconnu* d'A. de Montluc à partir du modèle de l'honnêteté qui s'affirme dans les années 1630 : les gentilshommes gascons constituent les figures repoussoirs de la civilité curiale. Cependant, le récit comique se résume rarement à une peinture des ridicules. Dans *Les Aventures du baron de Fæneste*, d'Aubigné brode dans un tissu d'anecdotes une fiction satirique mais C. Nédelec fait remarquer que l'auteur introduit le contre-point d'un personnage au nom suggestif, « Beaujeu », dont la verve « satyrique » décourage tout effort d'interprétation morale univoque.

L'évolution poétique de l'histoire tragique traduit les visées divergentes des auteurs. Deux contributions interrogent le lien entre les récits de violence et une pensée de l'absurde pour dévoiler des morales sans commune mesure. S. Ferrari pose la parenté fondamentale entre le traitement de l'histoire tragique par J.-P. Camus et l'histoire comique : c'est parce que le criminel (l'envieux ou le révolté) *dé-raisonne* qu'il s'expose à être tourné en ridicule. T. Catel traite de l'absurde chez C. Malingre, en le liant aux effets d'une Fortune qui n'entretient aucun rapport avec la Providence. Les *Histoires tragiques de notre temps* (1635) de Malingre, recyclant des pièces juridiques et des occasionnels de fraîche actualité, se laissent lire comme des chroniques du temps présent dénuées d'exemplarité. On perçoit la relation paradoxale qu'entretient cet « historien à gages » avec le pouvoir : tout en assurant la propagande de Richelieu et Louis XIII, le discours de Malingre trahit une nostalgie pour l'héroïsme nobiliaire, corollaire d'une défiance à l'égard des rois.

Le roman se prête aussi à une réflexion morale et politique sur la tyrannie : M. Lamy-Houdry le démontre à partir de plusieurs variations autour du motif du viol de femmes vertueuses. Allégorie de l'innocence persécutée, la fable de Lucrèce engage une réflexion juridique sur les abus du pouvoir monarchique. Le statut de ce crime, juridiquement inqualifiable sous l'Ancien régime, et qui condamne la victime, conduit les auteurs à trancher entre deux

destins pour elle : celui de la femme *honnête* ou celui, plus commun dans ces fictions, de la *femme forte*.

Enfin, l'ombre d'un pouvoir fort et prompt à sanctionner (la censure menace plus durement depuis le procès en libertinage de Théophile de Viau) conduit certains auteurs à inventer de savants dispositifs de cryptage pour envelopper une pensée hétérodoxe. V. Wampfler dévoile le secret de la *Peruviana* (1644) de C.-B. Morisot : dans ce roman latin à clé, cet érudit méconnu livre une pensée politique utopique qui mine les fondements de la monarchie de droit divin. Pour aborder l'*hapax* qu'est *La Solitude* (1640) de Sorel, O. Roux propose un parcours de lecture suivant une procédure d'anamorphose solidement étayée. Identifiant un contrat de lecture d'un nouveau genre, O. Roux postule que le dispositif textuel donne au lecteur une marge de liberté d'interprétation sans précédent dans les fictions d'Ancien régime.

La production narrative des années Louis XIII apparaît au terme de cette lecture comme le terrain de fertiles expérimentations formelles, poétiques et philosophiques. Les analyses rassemblées éclairent remarquablement les conceptions de la fiction ainsi que l'esthétique du « roman » propres à ces années. Le volume engage à poursuivre l'exploration de ce vaste *corpus*.

ELSA VERET