

Revue publiée et éditée par le  
CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SOCIOCRIQUES  
sous la direction de M. Edmond CROS

**Secrétariat général :**

C. E. R. S. (U. E. R. II)  
Université Paul Valéry - B. P. 5043  
34032 - MONTPELLIER CEDEX

**Comité de lecture :**

J. L. Alonso (Groningen), E. Cros (Montpellier), A. Gómez-Moriana (Montréal), R. Heyndels (Bruxelles), J. Leenhardt (HESS), J. C. Mainer (Barcelone), J. A. Maravall (Madrid), J. Proust (Montpellier), R. Robin (Montréal), A. Roggiano (Pittsburgh), T. Zahareas (Minneapolis).

**Conseil de rédaction :**

A. Bryce-Echenique, Monique Carcaud-Macaire, Edmond Cros, Jean Francó, Jacques Soubeyroux, Christiane Tarrow, Jean Tena.

**Responsable de la coordination :**

Monique Carcaud-Macaire.

---

**ABONNEMENT**

1 an (2 numéros)

France : 80.00 F.

Étranger : 90.00 F.

**VENTE AU NUMÉRO**

France: 72.00 F.

Étranger : + frais de port

Dépôt légal : 4ème trimestre 1984

ACTES III

**Opérativité des méthodes sociocritiques**

Symposium de Bruxelles 1980

Copyright C.E.R.S. Université P. Valéry

Montpellier - France

**UNE RECHERCHE EN SEMIOTIQUE DE LA CULTURE :  
ALLEGORIE vs CONTEXTUALITE**

**L'émergence d'un genre narratif.**

Les historiens de la littérature décrivent, dans la deuxième moitié du XVIIème siècle français, l'apparition d'une forme narrative nouvelle qui trouvera sa pleine expression au cours du siècle suivant. Les contours en sont flous, les critères de définition restent vagues : elle participe du roman, de l'histoire, des mémoires, voire du fait divers. On la nomme selon les cas *histoire*, *histoire véritable*, *nouvelle*, *nouvelle réaliste*, *petit roman*.

De cette forme nouvelle, on peut dire surtout qu'elle s'oppose au *grand roman* du XVIIème siècle : au roman prolifique des Gomberville, La Calprenède, Scudéry (*L'Exil de Poléxandre*, *Pharamond*, *Cléopâtre* ou *Le Grand Cyrus*) qui raconte, au long de dizaines de volumes, la poursuite passionnée d'une amante, conquise au prix de combats héroïques, enlèvements, trahisons, naufrages, secrets arrachés... C'est tout un arsenal de stéréotypes, un personnel romanesque figé dans sa grandeur, sa vertu ou sa noirceur, une intrigue à la fois exubérante et plate, qui se trouvent mis en cause par le récit nouveau.

L'histoire littéraire reconstitue donc une mutation dans la réception d'un genre. Quelque chose s'est cassé dans la continuité du *gout*, l'imaginaire n'est plus fasciné par les mêmes objets. Le grand roman, "héroïque", "galant" ou "précieux", comme on l'appelle selon les besoins, et sans véritable pertinence, est soudain refusé par les lecteurs, et partiellement à cause de l'appareil stylistique et narratif pompeux qu'il avait développé, et qui était censé le porter au niveau d'une "épopée en prose". En fait, seule la partie la plus cultivée du public témoigne de ce rejet ; d'une manière sociologiquement très intéressante, diverses formes abâtardies des grands romans, et même des romans de chevalerie médiévaux, continuent d'être diffusées, tout au long du XVIII<sup>ème</sup> siècle, par la librairie de colportage. Mais ce sont là des formes non productives, toutes empreintes d'une idéologie ressassée, et qui sortent de notre propos.

Les écrivains contemporains perçoivent la mutation: Segrain, le premier, dans ses *Nouvelles françaises* (1656), oppose les deux formes narratives ; Madame de Lafayette, écrivant *La Princesse de Clèves*, se montre consciente des désirs nouveaux du public, et y répond partiellement. En 1683, Du Plaisir, dans ses *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*, affirme que "les petites histoires ont entièrement détruit les grands romans". On assiste là à la naissance d'un nouveau cliché, puisque pendant des décennies, de Challe à Diderot, en passant par Lesage, Marivaux ou Prévost, tous les romanciers lanceront leurs pointes contre l'imagination fantasque et le manque de vraisemblance des "romans".

### Combinatoire et topique.

Sans chercher à élaborer une théorie, ni à retracer l'histoire du nouveau genre, je voudrais proposer

quelques réflexions sur les problèmes soulevés par son émergence. Qu'est-ce qui la détermine ? Quels rapports entretient-elle avec d'autres caractéristiques socio-culturelles de l'époque ? On sait que la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle est un moment de crise : il peut être intéressant de mettre en lumière, sur un point précis, une transformation des valeurs qui affecte toutes les formes symboliques : esthétique, philosophie, mœurs, mais aussi organisation sociale.

Partons des objections faites par Du Plaisir aux grands romans, dans l'ouvrage mentionné ci-dessus. Elles sont au nombre de sept :

1. longueur excessive
2. mélange d'histoires diverses
3. nombre d'acteurs trop élevé
4. antiquité des sujets
5. embarras de la construction
6. peu de vraisemblance
7. excès dans les caractères.

Elles sont assorties, symétriquement, de sept conseils donnés par l'auteur à qui voudrait écrire une histoire moderne :

1. brièveté
2. anecdote unique (caractère *centré* du récit)
3. peu de personnages, tous liés à l'intrigue principale
4. sujets contemporains ou proches
5. construction simple et chronologique
6. recherche de la véracité
7. caractère des personnages proportionné à la réalité quotidienne.

On peut réduire cette diversité à deux types de critères. Le premier groupe, composé des points 1, 2, 3 et 5, concerne la combinatoire du récit, l'agencement des unités narratives (personnages, épisodes, niveaux, temporalité) dans la continuité

du texte, tout ce que Robert Challe appellera, dans la préface des *Illustres Françaises*, "une économie de roman", d'un ton quelque peu méprisant. La *dispositio* des grands romans est déficiente : l'arbitraire, le délayage, la juxtaposition, la répétition remplacent un véritable jeu de relations réglées et orientées. C'est toute la syntagmatique des romans anciens qui est en cause, à travers cette accusation de manque d'unité : une articulation inopérante, posant les parties du récit l'une à côté de l'autre ou les emboîtant (les fameux *tiroids*), ne parvient pas à communiquer l'impression d'un tout.

Cette critique sera souvent renouvelée ultérieurement, par les romanciers, de Crébillon à Sade, aussi bien que par les essayistes. Donnons pour seul exemple l'ouvrage de Lenglet-Dufresnoy, paru en 1734, *De l'usage des romans* :

Les aventures des grands romans, tant pour le fond que pour les épisodes, étaient si coupées et si embarrassées les unes avec les autres, que l'attention se partageait trop : il en fallait beaucoup plus qu'[on en a] ordinairement, pour pouvoir rassembler et rejoindre toutes les pièces décousues et dispersées de chaque histoire particulière.

Mais en fait le reproche, et même la moquerie, n'ont pas attendu la naissance de la "nouvelle" pour être formulés. Contemporains des grands romans eux-mêmes, ils s'expriment, par exemple chez Scarron, sous la forme d'une construction parodique, multipliant les interventions et les digressions, et plus explicitement encore chez Furetière, qui plaisante, dans *Le Roman bourgeois*, aux frais des "poèmes héroïques et fabuleux" :

Il est aisé de les farcir d'épisodes, et de les coudre ensemble avec du fil de roman, suivant le caprice ou le génie de celui qui les invente.

Le second groupe des objections soulevées par Du Plaisir vise non l'agencement, mais ce que la rhétorique a nommé les "lieux" (*loci communi, topoi*) de l'*inventio* narrative : les points 4, 6 et 7 concernent la topique romanesque et dénoncent les éléments que la poétique des grands romans tenait pour garants de l'exemplarité d'un récit, de son caractère didactique. Leur signification n'est plus reçue, les conventions de la noblesse, du courage et de l'amour passent pour de l'emphase, et l'on ne perçoit plus que l'enflure dans les signes anciens de la grandeur. Là encore, les exemples de textes qui attaquent cette topique grandiloquente sont légion. Les plus connus sont probablement les préfaces de Challe (*Les Illustres Françaises*) et de Crébillon (*Les Egarements du coeur et de l'esprit*), qui lient explicitement la critique des stéréotypes romanesques à la nécessité d'assurer la véracité du récit par son adéquation à la vie quotidienne.

Au-delà des questions de "métier", c'est une conception du rôle de la fiction qui est en jeu, des rapports que le récit entretient avec l'expérience de chacun, et finalement la définition même de l'expérience, dont la réalité ne répond plus aux modèles proposés par les grands romans. La naissance de l'"histoire véritable" doit donc être rattachée à une modification survenue dans le domaine des valeurs individuelles et collectives. On s'attaque à des conventions narratives, à des clichés longtemps admirés : mais ce que l'on ne comprend plus, c'est l'*univers des significations* que met en scène le roman ancien.

#### Le choix du *bas*.

Le petit livre de Du Plaisir, prenant acte de la mort d'un genre, tentait aussi de présenter les traits caractéristiques du successeur et définissait,

en symétrie, la spécificité formelle et les marques thématiques du " petit roman ".

Le récit nouveau doit chercher à articuler les éléments de l'histoire entre eux et avec la réalité historique, sociale et psychologique. Non seulement il noue une intrigue serrée, mais il *contextualise* cette intrigue et l'univers référentiel de ses lecteurs. Les romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle vont inventer, puis exploiter les deux " proximités " narratives dont parle Jean Rousset : entre le narrateur et son histoire, entre le narrateur et son public. Ils vont mettre en place régulièrement un cadre narratif ancré dans le réel contemporain, et présenter dans le texte les analogues du producteur et des consommateurs du récit (Challe, Marivaux, Prévost, Diderot...). Cherchant à *motiver* le récit, ils vont organiser l'effacement de l'auteur, découvrant des techniques idoines : pseudo-mémoires, romans par lettres. Avec eux le récit redevient une aventure de l'énonciation, insérant dans un cadre délimité, problématisé, la parole qui raconte.

Un coup de maître est réussi par Robert Challe, qui contextualise, dans *Les Illustres Françaises*, un cadre narratif et sept histoires successives, et motive à chaque fois, en la variant, la relation des différents narrateurs à l'histoire qu'ils racontent. Comme on l'a souvent remarqué, Challe invente le type de " réalisme ", d'ordre référentiel, qu'affectionnera le XIX<sup>ème</sup> siècle : chez lui déjà, le texte est organisé en sorte que le référent extra-textuel, " fabriqué " par le récit, paraisse à sa source, que l'*allusion* opérée par le langage soit prise pour une origine.

Marivaux, avec le procédé du " double registre ", Prévost dans *Manon Lescaut*, Diderot dans *Le Neveu de Rameau*, etc. : autant d'exemples de contextualisation du cadre et de l'histoire, du présent de l'écriture et du passé vécu, du narrateur et du personnage,

du texte et du réel. Cette ouverture sur la réalité concrète, contemporaine et quotidienne ne peut pas être analysée uniquement comme un trait formel du récit : elle implique des singularités thématiques, et tout particulièrement le choix d'éléments, de motifs, de personnages marqués par une relative " bassesse ", et tout opposés aux conventions nobles du roman héroïque. On peut montrer cette présence du *bas* à tous les niveaux : dans l'histoire elle-même, dans la narration, dans le code romanesque enfin.

Avec l' " histoire véritable ", des couches sociales inférieures accèdent à la représentation littéraire ; les personnages, ayant déposé le drapé solennel des modèles antiques vivent dans le monde contemporain ; le décor, de même, est quotidien : plus de marbres ni de palais superbes, mais les rues de Paris, ses quartiers et ses maisons ; les actions ont laissé l'hyperbole ancienne au profit d'une plausible " médiocrité " ; l'argent et le sexe font leur apparition... Autant que dans l'énoncé, c'est dans l'énonciation qu'est présent le *bas*, par une tendance sensible à la *lectio humilis*. Sous la forme emblématique du récit oral, marqué parfois de mots venus du parler de tous les jours, d'expressions locales et particulières, d'un certain relâchement propre à un narrateur en situation, de la variété des tons, toute une mimétique des discours fait son apparition dans le roman, et offre un vif contraste avec le style élevé des proses héroïques. Marianne et Jacob, bien avant les romans de Restif, indiquent une perspective importante.

Mais c'est sans doute dans le code romanesque que l'influence du *bas* déploie toutes ses potentialités. L' " histoire véritable " se laisse informer par une véracité nouvelle, celle du référent, alors que les conventions passées étaient orientées tout entières par une conception allégorique de l'oeuvre littéraire. L'opposition, ici, paraît fondatrice : elle met face à face deux modèles du sens, dont l'un a dominé

toute l'intellection médiévale jusqu'au XVII<sup>ème</sup> siècle " janséniste ". Il faut peser avec soin les enjeux d'une mutation qui relève de la modélisation sémiotique, et dépasse largement le cadre d'un genre littéraire. Toutes les formes symboliques par lesquelles une culture se représente son identité, seront touchées par la transformation du régime du sens.

### La mort de l'allégorie.

Telle paraît être, formulée dans les termes d'une sémiotique de la culture, l'antinomie qui périmé, avec les grands romans, un univers de sens ressenti comme archaïque : *référence* contre *allégorie*. Un changement qui touche les procédures d'interprétation autant que les modes de représentation du monde, se produit pendant la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, dont la structure ne peut être mise en lumière qu'au niveau d'une anthropologie des formes symboliques.

Dans les grands romans règne, quoiqu'enrobée de quelque afféterie, une conception augustinienne du sens, où le réel visible comme la lettre sont les produits et la trace d'une signification invisible : *per visibilia ad invisibilia*. L'allégorie est le moule poétique de cette pensée :

Dans cet écart entre le visible et le caché qui fonde l'allégorie, survit une mentalité qui, en affirmant la non-visibilité du sens, maintient vivant dans les consciences ce que la science contemporaine s'efforce de surmonter, une conception mythique ou mystique du monde. "

(J. Beugnot)

Les situations invraisemblables et les exploits excessifs mis en scène par les grands romans visent à faire apparaître les dilemmes du coeur, les rivalités

sentimentales, les amours repoussées ou accueillies, comme une mythologie de la quête et de la vertu. La célèbre *Carte du Tendre* concentre l'essentiel de cette poétique : l'exemplarité des lieux qu'elle nomme est assurée par le mouvement de l'allégorie, qui rend perceptibles dans le monde et les oeuvres des réalités idéelles. Toujours le sens est conçu comme antérieur au texte, et si l'on peut varier les parcours de la vie amoureuse, c'est en vertu d'une prévisibilité inscrite de tout temps dans la structure invisible. Sans doute une telle fixation sur la verticalité des signes commande-t-elle également le désintérêt pour les problèmes de la combinatoire narrative. Ses énergies tout entières requises par les significations allégoriques, le grand roman est orienté vers ce qui dépasse et cautionne l'aventure du récit : nul besoin de se soucier des relations syntagmatiques de ce côté-ci des signes, quand les combinaisons d'épisodes ne peuvent que répéter une topique.

La vérité spirituelle que présente le fonctionnement allégorique est l'objet de vives moqueries tout au long du XVII<sup>ème</sup> siècle, dans les romans comiques et dans les nombreuses épopées travesties, *Iliade travestie*, *Enéide travestie*, etc. Javotte, l'héroïne du *Roman bourgeois*, lorsqu'elle lit Honoré d'Urfé, ne manque pas de se prendre pour Astrée, et de vouloir faire languir ses soupirants ; mais pourtant, lorsque l'un d'eux lui fait une déclaration remplie d'images conventionnelles qu'il nomme des allégories, elle s'écrie :

Ah, mon Dieu, quel grand vilain mot ! N'y a-t-il rien de mauvais de caché par là-dessous ?

Javotte a beau, dans sa niaise inculture, ne rien comprendre au mot, elle a déjà confirmé la puissance de la chose sur son esprit, en adhérant sans le savoir au mouvement du sens qui lui fait voir un Céladon dans un fat.

Les romans comiques sont des textes parodiques : ils ne modifient pas la modélisation sémiotique, ils l'inversent temporairement dans un jeu carnavalesque. Ainsi chez Scarron, les coups de poing échangés entre des ivrognes sont-ils la parodie des duels épiques, les carrosses renversés répandant leurs passagers dans la boue jouent-ils en farce le thème du naufrage, les actrices poursuivies miment-elles le rapt des nobles vierges. Le "contrat allégorique", s'il est pour un instant moqué et rendu dérisoire, reste néanmoins la forme même de l'interprétation, et continue de présider à l'invention des événements narratifs.

En revanche, lorsque Diderot, dans *Jacques le Fataliste*, écrit que l'allégorie constitue "la ressource ordinaire des esprits stériles", l'attaque est beaucoup plus grave. L'allégorie lui apparaît, à lui et à tout son siècle, comme une fiction idéalisante, une affabulation fabriquée à plaisir. La philosophie des Lumières, rejetant l'innéisme des idées, témoigne de la même certitude que la littérature romanesque lorsque celle-ci remplace les productions allégoriques : la vérité n'est pas *en haut*, dans l'espace des idées et des dogmes, elle est *en bas*, au niveau et au sein de la seule véritable réalité, trop longtemps ignorée, dans la matière des choses, des corps, des forces humaines. En travaillant l'instrument formel de la contextualisation, lié à l'irruption des éléments du *bas*, la narrativité nouvelle acquiesce à l'exigence de référentialité que pose l'époque naissante.

Ce changement de sémiotité accompagne une transformation de divers modélisateurs culturels. Ainsi en est-il du vecteur *haut/bas*, dont M. Bakhtine a souligné l'importance dans la culture occidentale. Notre brève enquête montre que l'opposition du haut et du bas, sous sa forme carnavalesque, ne perd pas sa pertinence à la Renaissance, mais qu'elle est encore efficiente au XVII<sup>ème</sup> siècle. Elle montre aussi que cette antinomie trouve dans la forme du

sens le modèle structurel et les dynamismes actualisés par les pratiques symboliques et les modes d'organisation sociale.

On voit tout l'intérêt que peut présenter une sémiotique de la culture pour la socio-critique : texte et société trouvent dans des systèmes modélisants communs l'origine de leurs conflits et de leurs mutations. Les grands mouvements sociologiques et culturels qu'introduit l'époque louis-quatorzienne, la dégradation des féodalités, l'accession de la bourgeoisie au pouvoir économique et politique, la confusion des ordres anciens, le triomphe d'un rationalisme critique, tout cela est permis par la disparition, certes préparée de longue date, d'un mode d'intellection qui figeait le monde dans des hiérarchies intemporelles. Dans l'émergence, apparemment minuscule, d'une forme symbolique comme l'"histoire véritable", se révèlent les enjeux considérables d'une anthropologie sociale du monde moderne.

Claude REICHLER  
Université de Lausanne

## BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITES OU CONSULTES

## 1. Romans.

(On indique ici la date de parution).

- Challe, Robert, **Les illustres Françaises**, 1713.
- Crébillon fils, **Les Egarements du coeur et de l'esprit**, 1736-8.
- Diderot, Denis, **Jacques le Fataliste**, commencé env. en 1771 ; **Le Neveu de Rameau**, commencé prob. en 1762.?
- Furetière, **Le Roman bourgeois**, 1666.
- Gomberville, **L'exil de Polexandre**, 1629.
- La Calprenède, **Pharamond**, 1661 (plus célèbres encore furent **Cassandre**, 1642-5 et **Cléopâtre**, à partir de 1647).
- Mme de Lafayette, **La Princesse de Clèves**, 1678.
- Marivaux, **La Vie de Marianne**, 1731-41 ; **Le Paysan parvenu**, 1735.
- Prévost, **Manon Lescaut**, 1733.
- Sade, " Idée sur les romans ", publ. en préface aux **Crimes de l'amour**, 1800.
- Scarron, **Le Roman comique**, 1651-7.
- Mlle de Scudéry, **Artamène ou le Grand Cyrus**, 1649.
- Segrais, **Les Nouvelles françaises**, 1656.
- Sorel, Charles, **Histoire comique de Francion**, 1623.
- d'Urfé, Honoré, **L'Astrée**, 1607.

## 2. Autres ouvrages.

- Bakhtine, Mikhaïl, **L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, Gallimard, 1970.
- Beugnot, Bernard, " Pour une poétique de l'allégorie classique ", in **Critique et création littéraire au XVIIème siècle**, Paris, éd. du CNRS, 1977, pp. 409-432.
- Cassirer, Ernst, **La Philosophie des formes symboliques**, Paris, Minuit, 1972, 3 vol ; **Essai sur l'homme**, Paris, Minuit, 1975.
- Coulet, Henri, **Le Roman jusqu'à la Révolution**, Paris, Armand Colin, 1967.

- Couton, Georges, " Réapprendre à lire : deux des langages de l'allégorie au XVIIème siècle " in **Cahiers de l'ALIEF**, n° 28, 1976, pp. 81-102.
- Deloffre, Frédéric **La Nouvelle en France à l'âge classique**, Paris, Didier, 1967.
- Francillon, Roger, " Fiction et réalité dans le roman français... " in **Saggi e ricerche de letteratura francese**, Pise, 1978.
- Genette, Gérard, " Vraisemblance et motivation ", in **Figures**, Seuil, 1966.
- Godenne, René, **La Nouvelle en France au XVIIème et au XVIIIème siècle**, Genève, Droz, 1970.
- Jauss, H.R., " Ernst und Scherz in der mittelalterlichen Allegorie ", in **Mélange J. Frappier**, Genève, Droz, pp. 433-51.
- Kibedi Varga, A., " La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIIIème siècle ", in **Studies on Voltaire**, N° 26, 1963, pp. 965-98.
- Lenglet Dufresnoy, Nicolas, **De l'usage des romans...**, Amsterdam, 1734.
- Lotman, I., **La Structure du texte artistique**, Gallimard, 1973.
- Lotman, I. et Ouspenski, B, **Travaux sur les systèmes de signes**, éd. Complexe, Bruxelles, 1976.
- Du Plaisir, **Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le stile**, 1683.
- Reichler, Claude, **La Diabolie (la séduction, la renardie, l'écriture)**, Minuit, 1979.
- Rousset, Jean, **Narcisse romancier**, Paris, Corti, 1972.
- Rustin, Jacques, " L'histoire véritable dans la littérature romanesque du XVIIIème siècle français ", in **Cahiers de l'ALIEF**, 1966, pp. 89-102.
- Wagner, Horst, (éd. par), **Texte zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhundert**, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974.