

## Le Roman bourgeois d'Antoine Furetière: unité narrative et conception du roman

Ignacio INARREA LAS HERAS  
Universidad de La Rioja

### RÉSUMÉ

Le *Roman bourgeois* d'Antoine Furetière occupe une place vraiment singulière dans le panorama général de la production romanesque en France pendant le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. D'un côté, il s'agit d'un ouvrage qui s'inscrit dans le courant réaliste et comique de cette époque. Furetière réalise dans cette création une critique très dure du roman héroïque. Mais il n'est pas le créateur de cette initiative de mise en question, développée d'abord avec Sorel et Scarron.<sup>2</sup> Le *Roman bourgeois* apparaît ainsi comme un *anti-roman*. Cependant, vers l'époque où cette œuvre est publiée, le roman comique et le roman héroïque ne sont plus à la mode. Donc, on dirait que le *Roman bourgeois* arrive trop tard. D'un autre côté, ce roman n'a eu aucun succès au moment de sa publication: il n'a été réimprimé qu'une seule fois au XVII<sup>e</sup> siècle. L'évolution du roman immédiatement postérieure à Furetière montre qu'il n'a pas eu de continuateurs.<sup>3</sup> C'est au

---

<sup>1</sup> Vid., à ce propos, André Le Breton, *Le roman au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1890. réimpr. à Genève: Slatkine Reprints, 1970; Dorothy Frances Dallas, *Le roman français, de 1660 à 1680*, Paris, 1932. réimpr. à Genève: Slatkine Reprints, 1977; *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Antoine Adam, Paris: Gallimard, 1958; Maunce Lever, *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris: P. U. F., 1981; Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Minard, 1981; Alicia Yllera, "La narración [au XVII<sup>e</sup> siècle]", dans *Historia de la literatura francesa*, éd. Javier Del Prado, Madrid: Cátedra, 1994. pp. 383-424.

<sup>2</sup> Vid. Caiogéro Giardina, *Narration, burlesque et langage dans le Roman bourgeois d'Antoine Furetière*. Paris: Lettres Modernes, 1993. p. 3.

<sup>3</sup> Vid. Maunce Lever. *op. cit.*, p. 164.

siècle suivant que l'on va le redécouvrir: il y en aura plusieurs rééditions. Il n'est pas possible d'assurer que Diderot l'ait lu. Cependant, l'interrogation qu'il pose sur le roman dans *Jacques le Fataliste* le rapproche, dans une certaine mesure, de Furetière.<sup>4</sup> Si l'on tient compte de cette circonstance, on pourrait aussi affirmer que le *Roman bourgeois* arrive trop tôt.<sup>5</sup>

En effet, il s'agit d'une oeuvre difficile à classer. Son portrait de la bourgeoisie parisienne du XVII<sup>e</sup> siècle et ses attaques contre le roman héroïque la situent dans le courant du roman comique:

Je chante les amours et les adventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe. [...] Je vous raconteray sincerement et avec fidélité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ny heros ny heroines, qui ne dresseront point d'armées, ny ne renverseront point de royaumes, mais qui seront de ces bonnes gens de mediocre condition.<sup>6</sup>

Cependant, ce deuxième aspect est poussé par Furetière à un tel point qu'on ne peut pas considérer le *Roman bourgeois* simplement comme un *anti-roman*. Cet ouvrage se situe en réalité à un niveau différent, par rapport aux créations de Sorel ou de Scarron. Il constitue une véritable théorie sur le roman, réalisée par Furetière sous forme de récit pour montrer ses idées plus clairement.<sup>7</sup>

L'analyse de l'unité narrative dans le *Roman bourgeois* permettra de montrer la façon d'agir de son auteur, dans son entreprise réflexive sur le genre romanesque.

Une caractéristique fondamentale du roman au XVII<sup>e</sup> siècle est l'existence d'une intrigue, avec un développement et un dénouement. C'est le fondement de sa structure. Cependant, le *Roman bourgeois* se situe tout à fait à contre-courant par rapport à cet aspect. Il présente une construction qui permet de le considérer comme un roman éclaté, dépourvu d'unité."

Cette oeuvre se compose de deux livres, entre lesquels il n'existe aucun lien qui garantisse une continuité de l'un à l'autre. Furetière s'occupe de le déclarer au lecteur sans ambiguïtés au commencement du livre second:

Si vous vous attendez, lecteur, que ce livre soit la suite du premier, et qu'il y ait une connexité nécessaire entre eux, vous estes pris pour duppe. Détrompez-vous de bonne heure.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Vid. *ibidem*.

<sup>5</sup> Vid. Jean Serroy, *op. cit.*, pp. 585-586.

<sup>6</sup> Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois*, dans *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, pp. 903-904.

<sup>7</sup> Vid. Jean Serroy, *op. cit.*, p. 600.

<sup>8</sup> Vid. *ibidem*. p. 647

<sup>9</sup> Antoine Furetière. *op. cit.*. p. 1025.

Ce processus d'éclatement du récit ne fait que se développer tout au long du roman. Le livre premier se compose fondamentalement de deux his toires autonomes, celle de Javotte et celle de Lucrèce. Le narrateur raconte d'abord les relations entre Javotte et Nicodème. Mais il interrompt cette intrigue pour passer à parler de Lucrèce, de ses amours avec le marquis et de son rapport avec Nicodème. A un moment donné, ces deux récits se rejoignent et se poursuivent ensemble jusqu'à leur fin. Le narrateur doit passer continuellement de l'un à l'autre, pour raconter l'évolution de leurs personnages. Le résultat de cette manière d'organiser cette partie du roman est l'absence d'un fil narratif principal. Il n'y a pas non plus de personnages qui en soient les protagonistes absolus. Le passage constant d'une histoire à l'autre empêche l'existence d'une linéarité et d'une cohésion. Tout paraît interruption et digression.<sup>10</sup> En plus, l'inclusion de l'*Historiette de l'Amour* esgaré ne se justifie en aucune manière. Elle n'a pas de relation avec le reste de la narration, ni de fonction à accomplir. Donc, sa présence est tout à fait gratuite. du point de vue de l'intrigue.<sup>11</sup>

Les interventions constantes du narrateur interrompent à chaque moment le cours des récits avec des commentaires et des observations adressées au lecteur. Elles ne font que contribuer à la destruction de l'histoire, dans la mesure où elles empêchent la continuité de son développement.<sup>12</sup>

A un moment donné de l'histoire de Javotte, juste avant de commencer à parler de Lucrèce, le narrateur intervient pour révéler explicitement un événement futur. Le mariage de Javotte et Nicodème sera empêché par l'opposition de Lucrèce.<sup>13</sup> C'est une manière de mépriser l'intrigue, de nier son importance.<sup>14</sup> On rend superflue sa continuité en la dévoilant à l'avance; de cette façon, elle n'est plus nécessaire.

Furetière ne respecte pas non plus l'ordre chronologique des faits qu'il raconte. Cela se voit au commencement de l'histoire de Lucrèce. Les premiers faits de ce récit ont eu lieu avant

---

<sup>10</sup> Vid. Jean Serroy, *op. cit.*, p. 648.

<sup>11</sup> Vid. Calogéro Giardina, *op. cit.*, pp. 60-62

<sup>12</sup> Dans l'exemple qui suit, le narrateur arrête l'histoire de Javotte pour introduire une digression ou il s'excuse devant le lecteur de ne pas mentionner directement les noms de certains auteurs de l'époque, dont les personnages qui assistent au salon d'Angélique sont en train de parler: «Mais dispensez-moy de vous reciter cet endroit de leur conversation, que je veux passer sous silence, car je n'oserois nommer pas un des auteurs vivans: ils m'accuseroient de tout ce qui auroit esté dit alors, quoy que je n'en pusse mais.» Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 971.

<sup>13</sup> «Je vous confesseray ingenuement que ce mariage fut seulement empêché par une opposition formée à la publication des bans, sous le nom d'une fille nommée Lucrece. qui prétendoit avoir de Nicodème une promesse de mariage.» Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 917.

<sup>14</sup> Vid. Calogéro Giardina, *op. cit.*, pp. 57-58

ce que l'on sait déjà sur Javotte et Nicodème.<sup>15</sup> Le narrateur le signale très clairement au début<sup>16</sup> et à la fin<sup>17</sup> de cette partie initiale de la narration sur Lucrèce.

Finalement, chaque récit s'achève d'une manière qui n'a rien à voir avec ce que son développement permettait de prévoir. Javotte devait épouser Nicodème et puis Bedout, mais elle finit par s'enfuir avec Pancrace. Lucrèce, qui allait se marier avec le marquis ou avec Nicodème, se marie avec Bedout. Nicodème n'aura ni Javotte ni Lucrèce: c'est un personnage tout à fait inutile. Cela implique la négation des histoires, parce qu'elles n'expliquent rien. Elles ne préparent pas leur résultat final, elles ne conduisent nulle part. Furetière ne raconte rien.<sup>18</sup>

L'éclatement du roman se poursuit dans le livre second, où l'on raconte les *amours* de Collantine avec Charroselles et le juge Belastre. Cette intrigue n'est en réalité qu'un prétexte pour introduire des développements qui n'ont pas grand-chose à voir avec elle. C'est surtout le cas de l'inventaire de Mythophilacte.<sup>19</sup>

Les interventions directes du narrateur sont ici également très nombreuses, et coupent fréquemment le cours du récit.<sup>20</sup>

La fin de cette partie du *Roman bourgeois* n'est pas non plus très logique. C'est Belastre qui, en principe, aurait dû épouser Collantine. Il arrive à la demander en mariage, poussé par le besoin d'assurer sa subsistance à l'avenir, mais elle refuse. Quant à Charroselles, son possible mariage avec Collantine ne ferait qu'augmenter leurs disputes. Cependant, il l'épousera, et passera le reste de sa vie à se brouiller avec elle.<sup>21</sup>

Le *Roman bourgeois* apparaît ainsi comme un ensemble dépourvu d'ordre narratif. C'est une mosaïque composée d'une multiplicité d'éléments narratifs et non narratifs. Le lecteur a l'impression de se trouver face à une création chaotique, sans homogénéité.

Cependant, on peut trouver dans cette œuvre deux éléments de cohésion. Ils lui donnent un principe d'organisation, une logique qui permet de la comprendre. Le premier

---

<sup>15</sup> Vid. *ibidem*, pp. 58-59

<sup>16</sup> «Or, pour vous dire d'où venoit cette opposition [...] il faut remonter un peu plus haut, et vous reciter une autre histoire». Antoine Furetière. *op. cit.*, p. 917.

<sup>17</sup> «Cela s'estoit passé auparavant que Nicodeme fust engagé avec Javotte.» *Ibidem*, p. 941.

<sup>18</sup> Vid. Jean Serroy. *op. cit.*, pp. 648-649

<sup>19</sup> Vid. *ibidem*, pp. 649-650.

<sup>20</sup> En voici un exemple: J'apprehende ici qu'on ne croye que tout ce que j'ay rapporté jusqu'a présent ne passe pour des contes de la Cigogne ou de ma Mere l'Oye, a cause que cela semble trop ridicule ou trop extravagant.» Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 1056.

<sup>21</sup> Vid. Jean Serroy. *op. cit.*, p. 650.

facteur a une nature thématique. Il est donc constitué par le contenu fondamental du roman: la bourgeoisie. Furetière est conscient de la grande importance que cette classe sociale est en train d'acquiescer dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est probablement pour cette raison qu'il en a fait le protagoniste de son roman, avec une volonté claire de réalisme. Il a entrepris de faire le portrait fidèle et en détail du monde bourgeois.

On insiste, avec raison, sur le caractère documentaire du Roman bourgeois: aucune œuvre romanesque n'est aussi précise, en son temps, dans la présentation du milieu bourgeois. Par l'acuité du regard, par le souci du détail, par l'exactitude et la finesse du trait, le romancier entend vraiment "reproduire" la réalité.<sup>22</sup>

Il y a dans le *Roman bourgeois* plusieurs éléments d'identification de la bourgeoisie, que Furetière a considérés très importants. Il leur a donné une présence spécialement fréquente. On peut parler du monde de la magistrature, qui a constitué au XVII<sup>e</sup> siècle un moyen très important d'ascension sociale. Les personnages les plus importants de ce roman appartiennent à ce domaine professionnel ou vivent de tout près l'expérience de la chicane (Vollichon, Nicodème, Bedout, Collantine, Belastre, Charrovelles).<sup>23</sup> Un autre aspect dont il faut tenir compte est l'argent. Par exemple, Vollichon se caractérise, dans ses activités comme procureur, par une cupidité insatiable:

Jamais il n'y eut ardeur pareille à la sienne, je ne dis pas tant à servir ses parties comme à les voler. Il regardait le bien d'autrui comme les chats regardent un oiseau dans une cage, à qui ils tâchent, en sautant autour, de donner quelque coup de griffe.<sup>24</sup>

L'argent constitue, avec la possession<sup>25</sup> et l'épargne,<sup>26</sup> est le principe fondamental qui gouverne la vie bourgeoise. Le mariage est présent dans les deux livres du roman, comme élément moteur et comme aboutissement. Il accomplit une fonction essentielle dans la société bourgeoise, où l'on ne le conçoit pas comme quelque chose en rapport avec l'amour. Il s'agit plutôt d'une question régie par l'argent et l'économie:

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 613.

<sup>23</sup> Vid. Jean Serroy. *op. cit.*, p. 620.

<sup>24</sup> Antoine Furetière. *op. cit.*, pp. 913-914

<sup>25</sup> La *maladresse* démontrée par Nicodème au moment où il commence à casser plusieurs objets dans la maison des Vollichon, constitue un anéantissement contre le principe bourgeois de la possession. Vid. Jean Serroy. *op. cit.*, pp. 615-616; Antoine Furetière. *op. cit.*, pp. 947-948.

<sup>26</sup> Cette vertu est représentée d'une façon extrême par Bedout: «Il avoit pourtant quelques honnes qualitez: car la chasteté et la sobriété estoient en luy en un souverain degré, et généralement toutes les vertus épargnantes.» *Ibidem*, p. 954.

Sçachez donc que, la corruption du siecle ayant introduit de marier un sac d'argent avec un autre sac d'argent, en mariant une fille avec un garçon, comme il s'estoit fait un tariffe lors du decry des monnoyes pour l'évaluation des espèces, aussi, lors du decry du merite et de la vertu, il fut fait un tariffe pour l'évaluation des hommes et pour l'assortiment des partis.<sup>27</sup>

Furetiere adopte, dans sa description de la bourgeoisie, un point de vue tres critique. Il est un bourgeois qui n'éprouve aucune sympathie pour sa propre classe. Il la présente comme un domaine caractérisé par la médiocrité, la platitude et la sottise.<sup>28</sup> Cela se manifeste par deux moyens fondamentaux: la description caricaturale des personnages<sup>29</sup> et les dialogues, où ceux-ci s'identifient directement en prenant la parole.<sup>30</sup>

Le deuxième facteur d'unité du Roman bourgeois tient à sa structure. Comme on a déjà dit, cette oeuvre ne présente pas d'ordre narratif; on dirait même que c'est une production chaotique. Mais il s'agit d'un chaos volontaire, voulu par Furetiere. Le désordre est le critere d'après lequel l'auteur a entrepris la création du roman. C'est la condition fondamentale de son existence. Donc, on peut parler ici de chaos structurel.<sup>31</sup> Même si cela est paradoxal, tous les procédés de destruction du roman qu'on a montrés constituent, dans leur ensemble, un principe d'organisation de l'oeuvre.

De toute façon, il faut se demander pour quelle raison Furetiere a agi de cette manière dans la composition de son roman. Pour répondre à cette question, on doit rappeler qu'il a voulu faire une critique du roman héroïque. D'un côté, il présente la réalité médiocre des bourgeois, par opposition au monde idéalisé des héros.<sup>32</sup> D'un autre côté, il dénonce, en les démontant, des mécanismes propres à ce type de romans. Il ne présente pas d'intrigue principale. Il ne justifie pas l'introduction de l'*Historiette de l'Amour* esgaré ou d'autres passages. L'ordre chronologique dans l'exposition des faits n'est pas respecté, à un certain moment du roman.<sup>33</sup> Les interventions du narrateur interrompent le cours du récit. Elles annoncent des faits qui vont avoir lieu plus tard. En plus, elles introduisent des commentaires qui contiennent des attaques contre le roman héroïque.<sup>34</sup> On y nie la fonction du confident. On y critique les

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 919. Vid. Maurice Lever, *op. cit.*, pp. 160-161.

<sup>28</sup> Vid. Jean Serroy, *op. cit.*, pp. 637-638.

<sup>29</sup> Vid. *ibidem*, pp. 629-631.

<sup>30</sup> Vid. *ibidem*, pp. 641-644.

<sup>31</sup> Vid. Calogéro Giardina, *op. cit.*, p. 67

<sup>32</sup> Vid. Jean Serroy, *op. cit.*, pp. 654-655.

<sup>33</sup> En plus, rien ne permet d'établir sans discussion que les événements relatés dans le livre premier aient eu lieu avant ceux qui constituent le contenu du livre second. Vid. Calogéro Giardina, *op. cit.*, p. 65.

<sup>34</sup> Vid., a ce propos, Jean Serroy, *op. cit.*, pp. 602-612 et p. 617.

descriptions des lieux peu fidèles à la réalité. On y dénonce l'inclusion d'enlèvements, de digressions et du hasard (même si Furetière s'en sert à plusieurs moments de l'oeuvre). Les dénouements ne dénouent pas vraiment les intrigues racontées.<sup>35</sup>

Cependant, comme on a déjà dit, cette critique se réalise contre un genre romanesque périmé. Elle se situe dans un courant, celui du roman cornique, qui évolue aussi vers sa disparition en 1666. Furetière ne pouvait espérer, s'il était conscient de cette situation, avoir un grand succès de public avec sa création. On pourrait penser qu'il se sert de ces deux types de romans pour accomplir un projet d'une portée plus générale.<sup>36</sup> On dirait qu'il veut nier le roman à tous les niveaux. Pour cette raison, il emploie dans le *Roman bourgeois* deux éléments qu'il considère anti-romanesques, destructeurs du roman. La thématique de la médiocrité bourgeoise, qu'il méprise, et la désarticulation de techniques narratives conventionnelles auxquelles il ne croit pas. Furetière ne voit aucun avenir pour le genre romanesque. " Il le manifeste en écrivant un roman qui n'en est pas un, mais sa négation, la déclaration de son impossibilité. Cela explique qu'il soit l'auteur d'un seul roman: il fait le procès du genre et en prévoit le décès:

Il [Furetière] ne pense pas sauver le genre romanesque de l'in vraisemblance en écrivant comme ses contemporains des récits plus courts et plus conformes à la réalité des moeurs dans la bonne société, il ne pense même pas du tout sauver le genre romanesque. Il le refuse et le condamne.<sup>38</sup>

\* \* \*

D'une manière plus concrète, le narrateur est, à notre avis, le principal procédé dont Furetière se sert pour donner une certaine unité à son oeuvre et pour manifester sa conception du roman. Il lui est utile, à cette fin, de quatre manières différentes.

Premièrement, l'instance narrative accomplit une fonction de transgression des divers niveaux narratifs de cette création. Cela se voit clairement dans ces moments où le narrateur rapproche la fiction et le réel jusqu'au point de les mettre en contact.<sup>39</sup> L'absence du marquis,

---

<sup>35</sup> Vid. aussi, à ce propos, *ibidem*, p. 650-651

<sup>36</sup> «La référence parodique au roman héroïque et galant est plus qu'un jeu qui ferait du *Roman bourgeois* un roman au second degré, une oeuvre artificielle ne tirant son existence que de la réfutation d'autres oeuvres: elle est un moyen positif d'expression, rompant avec les cornplaisances du goût et la paresse de l'esprit, modelant l'énoncé sur une réalité non romanesque, bien plus riche, dans son désordre informel et son inachèvement, que sa transposition romanesque, arrangée et imaginaire.» Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*. Paris: Armand Colin, 1967. pp. 277-278.

<sup>37</sup> Vid. Jean Serroy, *op. cit.*, pp. 654-656.

<sup>38</sup> Henri Coulet, *op. cit.*, p. 274.

<sup>39</sup> Vid., à ce propos, Calogéro Giardina, *op. cit.*, pp. 37-39

qui quitte Lucrèce enceinte, apparaît comme une circonstance qui se maintient dans le présent de la réalité.

Il luy vint un ordre de la cour d'aller joindre son regiment, a quoi il [Le marquis] obéyt en apparence avec regret, et en lui faisant de grandes protestations de revenir au plustost satisfaire à sa promesse [de mariage]. Il partit bien, mais je ne sçay quel terme il prit pour son retour; tant y a qu'il n'est point encore revenu.<sup>40</sup>

Le plus bel exemple de cette manière de raconter et situer les faits se trouve dans la conclusion du livre second. L'utilisation de différents temps verbaux situe l'histoire de Collantine et Charroselles dans le passé du récit, et la prolonge dans le présent de la vie et, même, dans un avenir indéfini.

Mais encore, lecteur, avant que de finir, je serois bien aise de vous faire deviner quel fut le succes de ces plaidoyries, et qui fut le plus opiniastre, de Collantine ou de Charroselles. [...] Ils ont tousjours plaidé et plaident encore, et plaideront tant qu'il plaira a Dieu de les laisser vivre.<sup>41</sup>

Le narrateur produit ainsi une impression plus marquée d'authenticité dans l'histoire. Il arrive à mettre sur le même plan ces deux domaines. Mais, pour faire cela, il brise les barrières qui les séparent: il unit les niveaux réel, extradiégétique et diégétique. Et cela peut supposer aussi que la réalité est introduite dans le domaine littéraire et qu'elle est assimilée à l'invention. De cette façon, le narrateur devient à son tour personnage,<sup>42</sup> une sorte de témoin des faits racontés. Son statut<sup>43</sup> pouvait bien être considéré, au début du roman, comme extradiégétique-hétérodiégétique. Mais il devient plutôt **intradiegétique-hétérodiégétique** il entre dans l'histoire, mais il s'y maintient à l'écart.

Deuxièmement, et comme on a déjà dit, le Roman *bourgeois* est parsemé d'interventions directes du narrateur. Il y fait la critique des différents procédés narratifs propres au roman héroïque.<sup>44</sup> Il accomplit, de cette manière, par rapport à eux, une fonction de commentaire ou

---

<sup>40</sup> Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 944

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 1104.

<sup>42</sup> Il s'agit du phénomène de la métalepse narrative. Vid. Gérard Genette, *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 244.

<sup>43</sup> Vid. *ibidem*. pp. 255-256

<sup>44</sup> On y critique des aspects déjà mentionnés, comme les confidentes: «Par mal-heur pour cette histoire, Lucrece n'avoit point de confidente. ni le marquis d'escuyer, a qui ils repetassent en propres termes leurs plus secrenes conversations. C'est une chose qui n'a jamais manqué aux heros et aux heroïnes. Le moyen, sans cela, d'écrire leurs aventures?» Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 936; le hasard: «On ne fut pas trop surpris quand un beau matin on entendit dire qu'elle [Lucrèce] estoit entrée en religion. Le hazard voulut que ce fut dans le mesme couvent ou on avoit mis en pension Javotte. Je ne crois pas neantmoins que ce hazard serve de nen a l'histoire. ny fasse aucun bel



idéologique.<sup>45</sup> La conséquence fondamentale qui s'en dégage est une sorte de changement. Ces éléments deviennent contenu du roman, quelque chose dont on parle à l'intérieur du produit littéraire. De cette manière, ce qui est moyen utile pour raconter, véhicule du récit, est transformé en histoire, est assimilé en quelque sorte à celle-ci.

Ce même effet se produit sur le narrateur, à cause de cette omniprésence<sup>46</sup> et aussi de ce son omnipotence.<sup>47</sup> Il est partout dans le roman, il organise son développement, conduit ses intrigues.<sup>48</sup> Il accomplit, par conséquent, une fonction de structuration des récits, une fonction de régulation.<sup>49</sup> L'*Historiette de l'Amouresgaré* permet de constater cette importance de l'instance narrative au niveau métadiégétique. Même si c'est Philalèthe qui raconte ce récit second, son développement montre que le narrateur ne se différencie pas de celui qui narre les récits premiers.<sup>50</sup> Ils s'identifient pleinement tous les deux. C'est toujours la même voix qui parle, cette fois sous la forme d'un personnage. On brise ainsi à nouveau une limite entre des niveaux narratifs différents. Cela sert également à souligner la présence du narrateur, à le montrer. Rien ne justifie vraiment l'existence de cette histoire introduite en abyme. Pour cette raison, son rapport avec le niveau diégétique du *Roman bourgeois* accentue l'importance de l'acte narratif.<sup>51</sup> Définitivement, Furetière fait du narrateur le héros de son oeuvre, un élément de contenu fondamental.<sup>52</sup>

---

evenement dans la suite; mais, par une maudite coutume qui regne il y a long-temps dans les romans, tous les personnages sont sujets à se rencontrer inopinément dans les lieux les plus éloignés, quelque route qu'ils puissent prendre. ou quelque différend dessein qu'ils puissent avoir.» *Ibidem*, p. 1020; les digressions: «Si je voulois décrire icy par le menu toutes ses qualitez et celles de ces autres personnages, je ferois une trop longue digression. et ce seroit trop différer le mariage qui est sur le tapis.» *Ibidem*, p. 970.

<sup>45</sup> Vid. Gérard Genette. *op. cit.*, pp. 262-263.

<sup>46</sup> Vid. à ce propos. Calogéro Giardina. *op. cit.*, pp. 39-43.

<sup>47</sup> «Dire « je », interrompre le récit selon son bon vouloir, y revenir de même, fût-ce en prenant toutes les précautions [...] c'est montrer qu'on mène le roman à sa discrétion.» Jean Serroy, *op. cit.*, p. 653.

<sup>48</sup> Un exemple de ce pouvoir du narrateur se trouve dans la manière bmsque dont il introduit le personnage et la description de Belastre: «Mais voicy cependant un rival ou plustost un autre plaideur, qui se jette à la traverse. Je ne sçaurois obmettre la description d'une personne si extraordinaire.» Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 1047.

<sup>49</sup> Vid. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 261-262.

<sup>50</sup> On peut le constater dans ses déclarations d'ignorance sur le contenu du récit: «Je ne sçay si la crainte du fouet l'avoit rendu sage. ou s'il eut pitié de l'ignorance de ses hostes.» Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 985; et dans sa manière d'entrer dans la narration pour faire la sélection de sa matière: «Sa laideur estoit au plus haut degré. et je ferois quelque scrupule de la décrire toute entière, de peur d'offenser les lecteurs d'imagination délicate.» *Ibidem*, p. 989.

<sup>51</sup> Le narrateur accomplit ici une fonction d'obstruction et de rupture de l'unité du récit premier. L'*Historiette de l'Amour esgaré* maintient avec l'histoire de Javotte, dans laquelle elle a été incluse, le troisième type de relation établi par Gérard Genette entre récit métadiégétique et récit premier. Vid. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 241-243.

<sup>52</sup> Vid. Calogéro Giardina. *op. cit.*, p. 42.

Une troisième voie concerne les rapports entre narrateur et narrataire. Elle présente des caractéristiques des deux voies antérieures. Ils se situent tous les deux, en principe, dans un même niveau narratif, extradiégétique.<sup>53</sup> En plus, le narrataire se maintient aussi en dehors du récit, dans une situation hétérodiégétique. Cependant, de même que le narrateur, il peut devenir personnage. D'un côté, il y a dans le *Roman bourgeois* beaucoup d'occasions où le narrateur s'adresse directement au narrataire. Il en fait, pour ainsi dire, son compagnon de voyage. Cela se voit dans l'utilisation de la première personne du pluriel des adjectifs possessifs.<sup>54</sup> Il y a même des moments où il l'invite à exercer le rôle de narrateur. C'est le cas de la description de l'église des Carmes, qu'il ne fait pas. Il propose à ses lecteurs virtuels d'aller la voir (il s'agit d'une église réelle) et de la reproduire à leur façon.<sup>55</sup> Mais il ne faut pas oublier qu'il identifie souvent le narrataire au moyen du substantif *lecteur*. Il lui parle comme s'il était le récepteur réel du *Roman bourgeois*:

Si ce proverbe est véritable, tel maître tel valet, vous pouvez juger (mon cher lecteur, qu'il y a, ce me semble, long-temps que je n'ay pas apostrophé) quel sera le maître dont vous attendez sans doute que je vous fasse le portrait.<sup>56</sup>

Donc, les appels et les invitations que le narrateur lui adresse constituent des moyens d'authentifier le roman. Ils lui donnent le poids du réel (lecteur), un poids qui, dans ce cas, augmente avec l'allusion à l'église. Mais cela peut être aussi interprété au sens contraire. Il faut signaler que l'église des Carmes constitue, malgré sa valeur réelle, un cadre où se développe une certaine action fictive du *Roman bourgeois*. Si l'on fait entrer le lecteur dans le texte, on le met sur le même plan que le narrateur. Mais, en plus, en tant que visiteur éventuel de l'église, on arrive aussi à le situer au niveau irréel où celle-ci se trouve comme espace du récit. Alors on

---

<sup>53</sup> Vid. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 266.

<sup>54</sup> Vid. Calogéro Giardina, *op. cit.*, p. 34. Voici quelques exemples: «Nos amants [Lucrece et le marquis] n'esoient poini de condition a avoir de tels officiers [confidents], de sorte que je n'ay rien pu apprendre que ce qui en a paru en public.» Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 936. «On y mit cependant un commissionnaire, a qui on fit le procès pour diverses voleries, et la haine qu'on eut pour luy, et la necessiité de le chasser, en faciliterent l'entrée a Belastre (car c'est ainsi que se nommoit nostre futur ridicule magistrat).» *Ibidem*, pp. 1049-1050.

<sup>55</sup> «Je ne veux pas mesme vous dire comme est faite cene église. quoy qu'assez celebre: car ceux qui ne l'ont point veue la peuvien aller voir. si bon leur semble, ou la bâtir dans leur imagination corrnne il leur plaira.» *Ibidem*, p. 905.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 1047-1048. "Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur." Gérard Genette, *op. cit.*, p. 265.

<sup>57</sup> Vid. Calogéro Giardina, *op. cit.*, p. 34.

fait de lui un personnage.<sup>58</sup> Encore une fois, on brise les limites qui séparent réalité, acte narratif et histoire proprement dite. Le lecteur est narrataire et, finalement narrateur témoin, **intradiciologique-hétérodiégétique**.

D'un autre côté, le narrataire (ou lecteur virtuel), par le fait même d'être très fréquemment appelé par le narrateur, jouit d'une présence très considérable dans le texte. De cette manière, on peut dire que, par l'existence du pronom *vous* et du substantif *lecteur*, il devient lui aussi un objet de lecture. Il est également un héros du roman, donc, un autre élément de contenu.

Finalement, il faut rappeler que le narrateur exerce sur l'oeuvre un pouvoir absolu, mais pas arbitraire. Il a un critère fondamental selon lequel il a construit tout le roman. Il s'agit de la réalisation d'un portrait fidèle de l'existence propre à la classe bourgeoise de Paris.<sup>59</sup> Comme on a déjà dit, le chaos et l'éclatement qui caractérisent la construction de ce livre sont voulus. Ils sont le produit d'une volonté créatrice.<sup>60</sup> Ils constituent en réalité les instruments au moyen desquels le *Roman bourgeois* a été élaboré comme une sorte de reproduction de la vie.<sup>61</sup> Celle-ci n'est par ordonnée, régulière, et une oeuvre qui la reproduise avec exactitude ne peut pas non plus l'être.

Furetière pousse même jusqu'à l'extrême le principe de l'exacte imitation. Il ne prend pas la peine d'ordonner les éléments de son étude, parce que « cette grande régularité » que les autres romanciers mettent dans leurs ouvrages ne se trouve pas dans la vie.<sup>62</sup>

Donc, l'éloignement de cette création de Furetière par rapport aux conventions du monde romanesque héroïque constitue une condition indispensable pour réussir à cet objectif.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> On voit ici, a nouveau, la métalepse narrative, qui concerne aussi le narrataire. Vid., Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 244-245.

<sup>59</sup> «Je chante les amours et les aventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe.» Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 903. «Je ne m'oblige point encore à n'introduire que des amours sur la scène, il y aura aussi des histoires de haine et de chicane, comme celle-cy qui vous va estre racontée. Enfin toutes les autres passions qui agitent l'esprit bourgeois y pourront trouver leur place dans l'occasion.» *Ibidem*, pp. 1025-1026.

<sup>60</sup> Vid. Henn Coulet, *op. cit.*, p. 277

<sup>61</sup> «C'est à la vie qu'il [Furetière] emprunte la démarche cahotique du récit, son incohérence, son éclatement.» Maunce Lever, *op. cit.*, p. 164.

<sup>62</sup> Gustave Reynier. *Le roman réaliste au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1914. Réimpr. à Genève: Slatkine Reprints, 1971, p. 328.

<sup>63</sup> Vid. Jean-Pierre Collinet et Jean Serroy, *Romanciers et conteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Gap: Ophrys, 1975, p. 122.

De cette manière, le narrateur du *Roman bourgeois* se présente comme le constructeur d'une oeuvre sincère dans sa peinture de la réalité.<sup>65</sup> Cette création ne doit pas être prise pour ce qu'elle n'est pas.<sup>65</sup> Son désordre est en réalité, en tant que tel, un autre facteur d'unité et de cohésion de l'oeuvre, garanti par ce narrateur.

\* \* \*

Comme on l'a déjà signalé, cet écrivain ne croyait pas à l'avenir de ce genre littéraire. Il a voulu exprimer cette conception négative en réalisant un projet qui accomplit la dissolution du roman dans la vie, dans la réalité. Ce projet a été la création du *Roman bourgeois*.

Furetière était probablement conscient de ce que le roman héroïque était périmé vers 1666. Peut-être, il n'ignorait pas non plus que la production narrative évoluait vers l'expression de la vérité. Donc, un roman pleinement véritable peut trouver sa caution dans le reflet de la réalité immédiate: la vie quotidienne, la société. Celles-ci lui fournissent cette authenticité. Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, le panorama social accorde une importance croissante à la classe bourgeoise. On a déjà avancé que c'est probablement pour cette raison que Furetière a choisi la bourgeoisie comme contenu thématique.

Cependant, l'écriture d'un roman absolument fidèle à la réalité implique pour Furetière deux conséquences.<sup>66</sup> La première est la négation de tout sujet essentiellement fictif, au profit du réel. Le vécu constitue ainsi le véritable élément thématique. La deuxième est la transformation du roman, des éléments et des procédés dont il se compose, en objets d'observation. Ce qui est structure devient contenu, c'est-à-dire, réalité qu'il faut décrire.

La métalepse narrative, l'assimilation de la réalité à la fiction racontée ne sont que des phénomènes apparents. C'est le processus contraire qui s'est produit dans le *Roman bourgeois*. En effet, en tant que roman réaliste, cette oeuvre présente un «tres-véritable et tres sincere recit». Son contenu est la réalité; donc, il n'y existe pas de fiction qui puisse dissoudre le monde extérieur:

Furetière ne sort pas un instant du monde réel, il le met au centre de son oeuvre, comme la négation du monde romanesque.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Il parle du livre second comme d'un «tres-véritable et tres-sincere recit, auquel je ne donne que la forme, sans alterer aucunement la matiere. Ce sont de petites histoires et adventures arrivées en divers quartiers de la ville, qui n'ont rien de commun ensemble, et que je tasche de rapprocher les unes des autres autant qu'il m'est possible.» Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 1025.

<sup>65</sup> «Ne demandez point que j'observe ny l'unité des temps ny des lieux, ny que je fasse voir un heros dominant dans toute la piece. N'attendez pas non plus que je reserve à marier tous mes personnages à la fin du livre, ou on void d'ordinaire celebrer autant de nocces qu'à un carnaval.» *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibid.*, à ce propos, Jean Serroy, *op. cit.*, pp. 655-656.

<sup>67</sup> Henri Coulet, *op. cit.*, p. 274.

Le monde réel se regarde dans l'intérieur du roman comme dans un miroir, se retrouve avec lui-même. Le narrateur et le narrataire ne sont plus d'entités littéraires mises au service de la transmission d'un récit. Ils sont devenus des personnes réelles, témoins d'événements authentiques.

En plus, l'action de parler du roman en tant que tel et la présence dont jouissent narrateur et narrataire (lecteur virtuel), font de l'oeuvre de Furetière une création où l'on parle du roman comme de la place Maubert. Celui-ci se montre, en quelque sorte, dans sa qualité d'objet qui fait partie de l'ensemble du réel.

Finalement, l'établissement de la structure chaotique du *Roman bourgeois* contribue à accomplir ce processus d'identification du roman avec la vie.

Si le réalisme est l'avenir réservé à ce genre, alors celui-ci finira par dire la réalité, dont la littérature fait partie. Cela explique le rôle essentiel joué par la voix narrative dans cette oeuvre. Le destin final de la production romanesque sera sa propre disparition dans son essence même de création fictive et d'imagination. Furetière aurait pu exprimer ces idées dans un écrit théorique. Mais il a voulu plutôt les montrer au moyen d'un roman qui se nie lui-même en tant que tel.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> «Que si vous y vouliez rechercher cette grande regulanté que n'y trouverez pas, sçachez seulement que la faute ne seroit pas dans l'ouvrage, mais dans le titre: ne l'appelez plus roman, et il ne vous choquera point. en qualité de récit d'aventures particulieres.» Antoine Furetière. *op. cit.*, p. 1026. Cette mise en question du roman de la part de Furetière fait de son oeuvre une sorte d'antécédent. non seulement de Diderot, mais aussi du Nouveau Roman: "En 1666 comme en 1950. le roman est dans une période de crise. Le Nouveau Roman et Le *Roman bourgeois* ont d'autres points communs, notamment leurs refus. Tous deux, en effet, sont hostiles à l'histoire, à l'idée qu'un récit doit comporter un sujet, une intrigue romanesque bien construite selon un enchaînement rigoureux. C'un et l'autre font éclater la logique, ils ont une prédilection pour le chaos, gage de réalisme pour le Nouveau Roman. Ils s'intéressent aux questions de technique romanesque, à l'écriture." Calogéro Giardina. *op. cit.*, p. 74.