

Mathieu Bélisle

Le drôle de roman

L'œuvre du rire chez Marcel Aymé,
Albert Cohen et Raymond Queneau



(espace
littéraire)

Les Presses de l'Université de Montréal

Extrait de la publication

LE DRÔLE DE ROMAN

(espace)
littéraire

LE DRÔLE DE ROMAN
L'œuvre du rire chez Marcel Aymé,
Albert Cohen et Raymond Queneau



Mathieu Bélisle

Les Presses de l'Université de Montréal

Extrait de la publication

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Bélisle, Mathieu, 1976-

Le drôle de roman : l'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau

(Espace littéraire)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7606-2199-2

eISBN 978-2-7606-2594-5

1. Rire dans la littérature. 2. Aymé, Marcel, 1902-1967. 3. Cohen, Albert, 1895-1981.
4. Queneau, Raymond, 1903-1976. 5. Roman français - 20^e siècle - Histoire et critique.
I. Titre. II. Collection : Espace littéraire.

PQ637.L38B44 2010

843'.9109353

C2010-940836-5

Dépôt légal : 2^e trimestre 2010

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2010

Les Presses de l'Université de Montréal reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour leurs activités d'édition. Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences humaines, de concert avec le Programme d'aide à l'édition savante, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

IMPRIMÉ AU CANADA EN MAI 2010

Remerciements

Je tiens à remercier François Ricard pour sa lecture attentive, ses conseils éclairés et son appui indéfectible, sans lesquels ce livre n'aurait pas été rendu possible. Ma reconnaissance va également à Isabelle Daunais, qui a lu attentivement les premières ébauches du manuscrit et m'a invité à participer aux travaux du groupe de recherche sur les arts du roman (le «TSAR»). Les membres de ce groupe méritent aussi mes remerciements, eux dont les réflexions relevées ont contribué à nourrir ma pensée. Je remercie Alain Roy, collègue de la revue *L'Inconvénient*, qui m'a offert de précieux conseils. Je tiens à souligner la collaboration du département de lettres et de la direction du Collège Jean-de-Brébeuf, qui m'ont permis de concilier la recherche et l'enseignement. Je remercie de leur indispensable soutien financier le Fonds québécois de recherches sur la société et la culture (FQRSC), la Chaire James McGill de littérature québécoise et roman moderne, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill.

À Naomi, enfin, va ma plus grande reconnaissance. Sans elle, tout cela n'aurait pas de sens.

Page laissée blanche

Avant-propos

Ce livre est né d'une intuition de lecture. Après des études sur l'œuvre de Marcel Aymé, auxquelles il s'agissait de trouver des prolongements ou un élargissement, alors que par un beau jour d'automne j'écumais les rayons de la bibliothèque de l'Université McGill, un hasard heureux a permis que je lise les fameux passages de *La Jument verte*, de *Mangeclous* et de *Gueule de Pierre*, qui montrent des scènes de réjouissances où des foules expriment un rire aussi soudain qu'extraordinaire. Dans *La Jument verte* d'Aymé, les habitants du village de Claquebue se réunissent pour célébrer une naissance miraculeuse, celle de la fameuse jument. Dans *Mangeclous* d'Albert Cohen, ce sont les habitants de Marseille qui se rassemblent par milliers pour se moquer des jeux burlesques auxquels se livrent le fantasque Scipion Escargassas et des amoureuses éplorées. Dans *Gueule de Pierre* de Raymond Queneau, roman qui fera l'objet de réécritures successives dans *Les Temps mêlés* et *Saint Glinglin*, ce sont les habitants de la Ville Natale qui brisent de la vaisselle de porcelaine et se livrent aux excès et à des moqueries diverses à l'occasion de la fête de la Saint Glinglin.

C'est à partir de l'examen attentif de ces scènes que le plan général de cette étude a vu le jour. J'y ai trouvé l'expression de trois grands enjeux, de trois domaines de l'imagination, qui correspondent aux trois parties de ce livre: la transposition romanesque des principes de la comédie; la représentation de personnages participant pleinement, par le rire, à la vie de la communauté; la présence d'éléments insolites ou merveilleux, réminiscences d'un monde enchanté. Les trois romans – *La Jument verte*, *Mangeclous* et *Gueule de Pierre* –, publiés au cœur de

ce que Olivier Rony a baptisé les « années roman » (ils paraissent respectivement en 1933, en 1938 et en 1934), forment le corpus exemplaire de cet ouvrage.

Si cette étude doit beaucoup au hasard, elle repose néanmoins sur un certain nombre de principes et, que l'on me permette ce mot, sur une certaine unité « spirituelle » : elle revendique ce qu'André Belleau, grand spécialiste de Rabelais, appelait une « critique fervente », c'est-à-dire un art de la lecture qui repose sur un dialogue exigeant et engagé avec les œuvres. C'est en demeurant attentif aux inflexions de ce dialogue – et non en me fondant sur un modèle théorique défini *a priori* – que j'ai choisi les ouvrages formant la bibliographie critique, ouvrages qui se sont pour ainsi dire greffés à un ensemble composite, objet de nombreuses redéfinitions.

Cela dit, cet ensemble est plus cohérent qu'il n'y paraît d'abord, non seulement en raison de l'objet commun que les travaux critiques qui le composent contribuent à interpréter, mais parce que celles-ci présentent des qualités communes. L'histoire du roman à laquelle j'adhère est celle qui s'inscrit dans le temps long et qui évite autant que possible le biais progressiste. Dans cette histoire, le roman est considéré comme un art qui hérite des genres qui l'ont précédé (et le côtoient toujours), un art qui a su – et sait encore – profiter de leurs avancées et qui, en raison de la liberté formelle qui le caractérise, est parvenu à occuper une partie de leur territoire respectif. Une telle histoire insiste sur l'unité entre l'esthétique et la pensée : la pensée est éclairée par l'esthétique, l'esthétique par la pensée.

Les ouvrages critiques qui ont inspiré mon travail – notamment ceux de Auerbach, de Bakhtine, de Daunais, de Lukacs et de Pavel – présentent tous cette qualité essentielle qui consiste dans la volonté de mettre le roman à l'épreuve de questions qui débordent le cadre strict de la littérature : la définition de la réalité, la formation de l'identité, le rapport à la transcendance. Cette confrontation n'est pas toujours entièrement explicitée, ni même entièrement réalisée, mais elle apparaît comme le point de fuite nécessaire, à partir duquel les réflexions et les analyses sont situées, le point vers lequel, comme dans un tableau figuratif, elles finissent par se fondre. Ce livre réserve également une place de choix à l'œuvre critique de certains romanciers, tels Balzac,

Zola, Gide, Gracq et Kundera, dont les avis de « praticiens » méritent de figurer à côté de celui des « experts ». En plaçant côte à côte le point de vue des romanciers et celui des critiques, il ne s'agit pas d'annuler les différences entre les uns et les autres, mais d'insister sur leur remarquable complémentarité.

« Il peut y avoir une critique sans passion ; la plus belle, pourtant, naît d'un combat », écrit Jean-Yves Tadié dans l'introduction de sa plus récente étude sur le roman. Le combat de ce livre, ou si l'on préfère : sa gageure, consiste à proposer une vision nouvelle du corpus du roman français de la première moitié du xx^e siècle, en y réhabilitant tout un courant que la critique et l'histoire littéraires ont eu tendance jusqu'ici à négliger ou à considérer comme secondaire : le courant (car il ne s'agit pas d'une école ni d'un mouvement à proprement parler) du roman « drôle », illustré ici par les œuvres d'Aymé, Cohen et Queneau, où le rire, l'ironie, la légèreté, le jeu occupent une place de tout premier plan, non comme un ornement ou un simple effet de style, mais comme une donnée fondamentale de leur forme même (c'est-à-dire de l'organisation de la matière romanesque) et du regard sur le monde dont elles sont à la fois le lieu d'élaboration et le produit.

Montréal, le 12 avril 2010

Page laissée blanche

Liste des abréviations (œuvres fréquemment citées)

Marcel Aymé

BI: *La Belle Image*

CI: *Le Confort intellectuel*

DM: *Derrière chez Martin*

JD: *Les Jumeaux du Diable*

JV: *La Jument verte*

N: *Le Nain*

PM: *Le Passe-Muraille*

TI: *Les Tiroirs de l'inconnu*

TP: *La Traversée de Paris*

TR: *Travelingue*

U: *Uranus*

VO: *La Vouivre*

VP: *Le Vin de Paris*

Albert Cohen

BS: *Belle du Seigneur*

LM: *Le Livre de ma mère*

M: *Mangeclous*

S: *Solal*

V: *Les Valeureux*

Raymond Queneau

CH: *Le Chiendent*

DJ: *Les Derniers Jours*

DV: *Le Dimanche de la vie*

EL: *Les Enfants du limon*

GP: *Gueule de Pierre*

LR: *Loin de Rueil*

O: *Odile*

PMA: *Pierrot mon ami*

RH: *Un rude hiver*

SG: *Saint Glinglin*

TM: *Les Temps mêlés*

VI: *Le Vol d'Icare*

Z: *Zazie dans le métro*

Introduction

Apposer au roman l'épithète « drôle » peut sembler relever de la tautologie, tant la dimension du risible paraît intimement liée à son destin. C'est que la longue histoire du roman, que l'on situe ses débuts au seuil de la Renaissance, au bas Moyen Âge ou vers la fin de l'Antiquité, est riche en œuvres appartenant à la veine burlesque. Songeons à ces vieux romans grecs et latins que sont *Le Satiricon* de Pétrone, *Les Métamorphoses* d'Apulée et *L'Histoire véritable* de Lucien, œuvres hautes en couleur et volontiers satiriques, qui empruntent à la comédie et aux contes cyniques le ton et la manière, et qui dessinent à travers les aventures rocambolesques de leurs protagonistes la parodie des grands romans d'amour de leur époque. Songeons également au *Merlin* de Robert de Boron, œuvre en prose du XIII^e siècle qui narre les fortunes d'un étrange devin hilare, moitié homme moitié diable, et à *Métraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc, qui se moque des idéaux chevaleresques et qui, par son usage humoristique du merveilleux, fait virer l'aventure de son héros à la farce. Au cœur de la Renaissance, le *Momus* d'Alberti, un contemporain de Rabelais, raconte les aventures d'une divinité rebelle profitant de son exil sur terre pour se convaincre de la supériorité de la condition humaine sur la condition divine. Son hilarité témoigne de la joie à laquelle voudront désormais goûter les dieux, pressés de faire l'expérience de ce rire que l'on désigne comme « le propre de l'homme » : « En entendant les propos de Mercure, écrit Alberti, Momus ne put retenir, tant son âme était réjouie, un énorme éclat de rire qui fit se tourner vers lui tous les visages¹. »

1. Leon Battista Alberti, *Momus ou le prince*, traduit de l'italien par Claude Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1993 [1520], p. 125.

Cet accès d'hilarité annonce, à quelques années de distance, l'éclat de rire assourdissant, hors de toute mesure, du *Pantagruel* et du *Gargantua* de Rabelais, qui ouvre pour l'imagination un champ de possibilités nouvelles, l'équivalent romanesque, suggère Erich Auerbach, des grandes découvertes. Le rire rabelaisien du rabaissement et de l'outrance carnavalesques libère le corps, continent oublié, du discrédit qui l'affligeait. Il témoigne de l'enthousiasme d'une humanité devenue la compagne des géants. Ce rire libérateur précède de quelques décennies le rire à la fois plus spirituel et plus grave du *Don Quichotte* de Cervantès. À l'heure du désenchantement renaissant, ce roman met en évidence, plutôt que les triomphes comiques des héros de Rabelais contre les *Turcs*, les *Dipsodes*, les *Géans* et autres créatures fabuleuses, le poids des limites humaines. Le chevalier errant est la proie de son imagination, maîtresse d'erreur ; son enthousiasme débordant, au contraire de celui qui anime Panurge et ses compagnons, ne manque pas de susciter l'hilarité moqueuse de son entourage. En effet, rien ne paraît plus ridicule, aux yeux des bagnards, des marchands et des autres voyageurs qui peuplent les routes de Castille, qu'un homme qui, après s'être lui-même sacré chevalier, se lance à la poursuite de chimères.

Entre le rire enchanté de Rabelais et le rire désenchanté de Cervantès se dessine une tension essentielle, fondamentale, qui pour plusieurs historiens et critiques confère aux œuvres de ces deux romanciers une valeur inaugurale. Dans sa célèbre étude sur l'œuvre de Rabelais, Mikhaïl Bakhtine note que celle-ci a « grandement présidé aux destinées non seulement de la littérature et de la langue littéraire françaises, mais aussi de la littérature mondiale (probablement au même degré que Cervantès)². » Dans ses essais sur le roman, Milan Kundera accorde à l'œuvre de Cervantès l'insigne mérite d'avoir le premier déchiré le « voile de la préinterprétation³ » tout en estimant que l'histoire du genre commence avec l'œuvre de Rabelais, « moment exceptionnel de la naissance d'un art nouveau⁴ ». Le critique Albert Thibaudet pense de même :

2. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Borel, Paris, Gallimard, « Tel », 1970, p. 10.

3. Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 8.

4. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 11.

Les deux seuls romans qui alors aient porté la marque du génie, qui se soient incorporés de façon durable à la littérature universelle, c'est le roman de Rabelais et celui de Cervantès, des romans anti-romanesques, des parodies du vieux roman et des éclats de rire devant lui. Le vrai roman débute par un *Non!* devant les romans, comme la vraie philosophie débute par un *Non!* devant la philosophie. Avec eux, et pour la première fois, le roman tient dans la littérature la place suprême, celle d'une *Odyssee* et d'une *Divine Comédie*. *Don Quichotte* surtout, qui n'a pas plus été dépassé dans son genre que les poèmes d'Homère et de Dante dans le leur⁵.

Thibaudet n'est pas le seul à insister sur la contribution décisive de l'œuvre de Cervantès. Pour George Steiner, Cervantès est le romancier qui a accompli le « travail préalable » à la définition du « domaine du roman » en ce qu'il a lancé « le dernier adieu à l'épopée⁶ ». Marthe Robert évoque « l'unité donquichottesque de la littérature romanesque moderne⁷ », tandis que René Girard considère Cervantès comme « le père du roman moderne⁸ » en ce qu'il est le premier à dévoiler la nature du désir mimétique.

Compte tenu de l'importance que la critique accorde aux œuvres de Rabelais et de Cervantès et de la place qu'elles occupent dans la réflexion de leurs successeurs (pensons seulement à l'admiration de Hugo pour le grotesque rabelaisien, à Flaubert se réclamant de Rabelais et de Cervantès), on peut s'étonner que leur postérité soit demeurée, à quelques exceptions notables, si peu visible. Non pas que ces œuvres aient été ignorées, loin s'en faut, que leur humour, leur légèreté de composition et leur fantaisie n'aient pas suscité de continuateurs. On trouve dans les romans picaresques et les anti-romans des XVII^e et XVIII^e siècles, ceux de Scarron, de Sterne, de Diderot ou de Jean-Paul, l'exemple d'œuvres qui se jouent avec le même humour et la même fantaisie des conventions de l'écriture et qui repoussent et réinventent les limites du genre. Même au XIX^e siècle, alors que l'esthétique réaliste

5. Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 246-247.

6. George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski*, traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Le Seuil, 1963, p. 27.

7. Marthe Robert, *L'Ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Kafka*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1967, p. 6.

8. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, « Pluriel », 1961, p. 67.

atteint son apogée, on trouve encore des œuvres comiques qui perpétuent et réinventent la vision du monde du comique renaissant. Mais il est remarquable de constater que de telles œuvres, aussi belles et dignes d'admiration qu'elles soient, appartiennent le plus souvent à des genres mineurs (les *Contes drolatiques* de Balzac, les nouvelles « gauloises » de Maupassant) et se situent en marge de la production « sérieuse » des auteurs (pensons à *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert ou, dans le domaine populaire, au *Tartarin de Tarascon* de Daudet). Aussi, la question demeure entière : comment expliquer que le roman, et plus particulièrement le roman français tel qu'il se développe à partir du XIX^e siècle, soit devenu aussi peu comique ?

Le roman, un art sérieux ?

Dans *La Peau de chagrin*, Balzac semble apprécier l'ampleur de la difficulté qu'il y a pour un romancier à exprimer le rire généreux de Rabelais dans un monde qui sombre dans l'indifférenciation. Au sujet de ses jeunes héros désargentés, de Raphaël de Valentin et de ses compagnons réunis à l'occasion d'un improbable banquet, il écrit : « Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution [...], et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de Gargantua, se trouvait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. » Et d'ajouter : le siècle de Rabelais « apprêtait une destruction en riant, le nôtre riait au milieu des ruines⁹. »

Dans l'introduction de sa célèbre étude sur Rabelais, Bakhtine avance une hypothèse qui semble faire écho au propos de Balzac. Selon le critique, le rire a connu dans le roman moderne une marginalisation progressive, qui lui aurait fait perdre sa valeur de conception du monde :

L'attitude du XVII^e siècle et des siècles suivants à l'égard du rire peut être caractérisée de la façon suivante : le rire ne peut être une forme universelle de conception du monde ; il ne peut que concerner certains phénomènes partiels et partiellement typiques de la vie sociale, des phénomènes d'ordre négatif ; ce qui est essentiel et important ne peut être comique ; l'histoire et les hommes qui l'incarnent (rois, chefs d'armée, héros) ne peuvent être

9. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, 1974, p. 81.

comiques; le domaine du comique est restreint et spécifique (vice des individus et de la société); on ne peut exprimer dans la langue du rire la vérité primordiale sur le monde et l'homme, seul le ton sérieux est de rigueur; c'est pourquoi dans la littérature on assigne au rire une place parmi les genres mineurs, dépeignant la vie d'individus isolés ou des bas-fonds de la société; le rire est soit un divertissement léger, soit une sorte de châtiment utile dont la société use à l'encontre des êtres inférieurs et corrompus¹⁰.

Pour expliquer cette dégénérescence, Bakhtine fait état d'un changement majeur survenu au cours du XIX^e siècle, alors qu'un premier ensemble du roman (le roman de la « première ligne »: univoque, pathétique, idéologique) fusionne progressivement avec un second ensemble (le roman de la « deuxième ligne¹¹ »: plurivoque, satirique, sceptique). L'une des conséquences importantes de cette fusion a été la disparition progressive des romans non sérieux appartenant à la tradition romanesque du risible et le « réinvestissement » de leurs innovations esthétiques à l'intérieur d'un nouvel ensemble en émergence, celui du roman dialogique et polyphonique dont l'œuvre de Dostoïevski offre l'exemple. Si la conception non sérieuse du roman continue de poindre ça et là sous la forme d'un « rire réduit: humour, ironie, sarcasme, etc.¹² » ou, avec une certaine vigueur, dans l'œuvre d'Anatole France, Bakhtine conclut qu'elle s'écarte désormais de la grande route du roman moderne.

Alors que Bakhtine déplore la perte d'influence du rire renaissant sur le roman moderne (la rhétorique emportée du critique ne laisse guère planer le doute sur son point de vue), Thomas Pavel, dans *La Pensée du roman*, dresse un constat en apparence plus neutre. Pour lui, les traditions romanesques du risible ne peuvent pas prétendre au rayonnement que l'histoire rétrospective du roman leur accorde puisque « la singularité des œuvres qui [les] représentent est telle qu'elles ont rarement engendré une véritable postérité¹³ ». Par cette affirmation, Pavel cherche à réfuter le point de vue de ce qu'il nomme la « critique moderniste »,

10. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 76.

11. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 88.

12. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 125.

13. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « Essais », 2005, p. 99.

critique qui, pour instruire le récit d'« un genre antagoniste, rebelle¹⁴ », choisit ses exemples parmi les œuvres « ironiques et incertaines », à l'exemple de celle de Sterne, dans laquelle les formalistes russes verront un précurseur. Or Pavel ne reconnaît aux œuvres d'inspiration comique que des vertus de résistance et de conservation qui font, par exemple, des romans de Fielding et de Diderot les doublets parodiques et anti-idéalistes des romans de Richardson et de Rousseau. S'il ne souscrit pas entièrement à l'hypothèse de Bakhtine au sujet de la reconversion des thèmes comiques dans les romans réalistes, Pavel considère néanmoins que l'art ironique de Fielding et de Diderot – qu'il considère comme le rival « rétrograde » du réalisme formel – engendre une postérité indirecte : « ses échos sont clairement audibles chez Walter Scott et chez Dickens » et exercent, conclut Pavel, « une influence tout aussi déterminante sur l'essor du roman du XIX^e siècle¹⁵ ».

En somme, et de quelque manière qu'on l'envisage, le roman du XIX^e siècle semble gagné par une esthétique et des visées nouvelles qui témoignent d'une mutation importante, affectant non seulement sa forme mais aussi sa nature. La critique Isabelle Daunais juge qu'à partir de 1850 « le roman devient [...] peu à peu un lieu de coïncidence avec le réel, non plus un espace où construire et penser la modernité, mais un espace où la refléter¹⁶ ». Pour elle, le roman passe alors d'une conception *sui generis* (c'est-à-dire une conception qui s'élabore à même les romans, sans le secours d'une poétique préalablement définie) à une conception en tant que *genre*.

Ce changement de conception ouvre pour le roman des possibilités nouvelles de définition. Il fait désormais l'objet d'énoncés instaurateurs qui pavent la voie à de vastes chantiers romanesques comme ceux de la *Comédie humaine* et des *Rougon-Macquart*. La « Préface » de *Germinie Lacerteux* (1864) offre un autre exemple probant de ce changement. Dans le but de faire accepter du public lecteur le récit de la déchéance de l'héroïne, les frères Goncourt ambitionnent, comme Balzac, de faire du

14. *Ibid.*, p. 28.

15. *Ibid.*, p. 37.

16. Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Paris – Montréal, Presses universitaires de Vincennes – Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2002, p. 177.

roman le relais de l'Histoire. Surtout, ils proposent de réaliser par le roman la transposition moderne de la tragédie, de lui accorder une valeur et des fonctions semblables. De même que la tragédie représentait jadis les conflits et les aspirations de la cité antique, le roman, jouissant d'un prestige nouveau, pourra désormais refléter celles de la cité nouvelle :

Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte ; si dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi bien que les misères des grands et des riches ; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut. [...] Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine ; aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises¹⁷.

Zola entretient des ambitions analogues à celles des Goncourt. À l'aube de sa carrière de romancier, il écrit sa propre histoire du roman, qu'il inscrit à l'intérieur d'une vision progressiste. Pour lui, le roman naît au temps des Grecs et des Romains, sans atteindre à la grandeur de l'épopée dont il n'offre jamais que l'imitation dégradée. En face de l'épopée, il demeure un art déchu, primitif, « un poème vulgaire, un conte merveilleux qui charmait leur vive imagination, un entassement de fables d'autant plus attrayantes qu'elles étaient plus compliquées [...]»¹⁸. Le roman de chevalerie, « dont le cadre ressemble singulièrement à celui des contes grecs », n'apporte pas de progrès véritable : il s'agit d'un art du récit où l'on trouve les « mêmes amours puériles promenées au milieu de mille obstacles, la même pauvreté d'invention¹⁹ ». Selon Zola, il faut attendre les romans du XVII^e siècle, ceux de Madame de La Fayette notamment, pour que le roman délaisse les facilités de l'imagination pour la rigueur de l'observation. Cette

17. Edmond et Jules de Goncourt, « Préface » à *Germinie Lacerteux*, Paris, Garnier Flammarion, 1993 [1864], p. 13-14.

18. Émile Zola, « Deux définitions du roman », dans *Œuvres complètes*, tome 2, *Le feuilletoniste : 1866-1867*, Paris, Nouveau monde éditions, 2002, p. 504.

19. *Ibid.*, p. 505.

**Derniers titres parus dans
la collection « Espace littéraire »**

Frédérique ARROYAS, *La lecture musico-littéraire*

Marc BIZER, *Les lettres romaines de Du Bellay*

Sous la direction d'Annick CHAPDELAINÉ et Gillian LANE-MERCIER,
Faulkner. Une expérience de retraduction

Sylvain DAVID, *Cioran. Un héroïsme à rebours*

Isabelle DAUNAIS, *Frontière du roman*

Martine DELVAUX, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*

David DORAIS, *Le corps érotique dans la poésie française du xv^e siècle*

Anne-Marie FORTIER, *René Char et la métaphore Rimbaud*

Sous la direction de Lise GAUVIN, *Les langues du roman*

Sous la direction de Jean Cléo GODIN, *Nouvelles écritures francophones.
Vers un nouveau baroque ?*

Karim LAROSE, *La langue de papier. Spéculations linguistiques
au Québec (1957-1977)*

Judith LAVOIE, *Mark Twain et la parole noire*

Éric MÉCHOULAN, *Le livre avalé. De la littérature entre mémoire et culture
(xv^e-xviii^e siècle)*

Désiré NYELA et Paul BLETON, *Lignes de fronts. Le roman de guerre dans la
littérature africaine*

Martin ROBITAILLE, *Proust épistolier*

Sous la direction de Dorothy E. SPEIRS et Yannick PORTEBOIS, *Mon cher
Maître : lettres d'Ernest Vizetelly à Émile Zola*

Ce livre a été imprimé au Québec en mai 2010
sur les presses de l'Imprimerie Gauvin.