



Langues & Littératures

N° 20

janvier 2016

Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires



Université Gaston Berger de Saint-Louis

B.P. 234, Saint-Louis, Sénégal

ISSN 0850-5543

LANGUES ET LITTERATURES

Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires (G.E.L.L.)

B.P. 234 Saint-Louis (Sénégal) – Tél. (221) 961 22 87 – Fax 961 18 84
Courriers électroniques: boucamara2000@gmail.com ou naedioba@yahoo.fr

Compte Chèque Postal n°09553-A Saint-Louis, Sénégal
Directeur du G.E.L.L.: Pr Boubacar CAMARA

COMITE SCIENTIFIQUE ET COMITE DE LECTURE

Begong Bodoli	BETINA (UGB, Sénégal)	Locha	MATESO (France)
Boubacar	CAMARA (UGB, Sénégal)	Maweja	MBAYA (UGB, Sénégal)
Mamadou	CAMARA (UGB, Sénégal)	G. Ossito	MIDIOHOUAN (Bénin)
Mosé	CHIMOUN (UGB, Sénégal)	Pius Ngandu	NKASHAMA (USA)
Moussa	DAFF (UCAD, Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)
Alioune	DIANE (UCAD, Sénégal)	Albert	OUEDRAOGO (B.Faso)
Cheikh	DIENG (UCAD, Sénégal)	Sékou	SAGNA (UGB, Sénégal)
Samba	DIENG (UCAD, Sénégal)	Oumar	SANKHARE (Sénégal)
Dieudonné	KADIMA-NZUJI (Congo)	Ndiawar	SARR (UGB, Sénégal)
Mamadou	KANDJI (UCAD, Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (UGB, Sénégal)	Omar	SOUGOU (UGB, Sénégal)

COMITE DE RÉDACTION

Administrateur	Badara	SALL
Rédacteur en Chef	Mamadou	BA
Directeur de publication	Birahim	DIAKHOUMPA
Secrétaire de rédaction	Lamarana	DIALLO
Trésorier	Banda	FALL
Chargé de la communication	Kalidou	SY

Copyright: GELL, Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2016

ISSN 0850-5543

Sommaire

Les Naufragés de l'intelligence de Jean-Marie Adiaffi, un roman transgénérique et transdisciplinaire 3

Babou DIENE

La didactique du français et le niveau des postulants des universités au Sénégal 19

Ibrahima Ba

Inconstance ou valeurs réelles du présent de l'indicatif dans le système des temps: étude diachronique du tiroir 47

Fidèle DIEDHIOU

Les aspects morphologiques et sémantiques de la documentation du Baoulé 59

Emmanuel KOUAME YAO

Urban Mobility: How Social Identities Are Constructed Through Language in a Multicultural Area? 73

Albinou NDECKY

L'évolution du métier de journaliste sportif au Sénégal: de la période coloniale à aujourd'hui 91

Ibrahima SARR et Mamadou KOUMÉ

Réflexions méthodologiques et approches didactiques sur la motivation dans l'apprentissage de l'espagnol comme langue étrangère 109

Cheikh GUEYE

La phrase assertive à sujet inversé dans *Le vase d'or* d'Ernest-Théodore-Amadeus Hoffmann 129

Birame SÈNE

LE REALISME ROMANESQUE: CE VIEUX LIT DE PROCUSTE 147

Moustapha FAYE

L'action de l'Eglise catholique dans l'entreprise coloniale française au Sénégal, 1817-1872..... 157

Valy FAYE

Medias, langues nationales et promotion des valeurs culturelles endogènes en République Démocratique du Congo: cas des émissions télévisées de la Direk-tv 177

Maweja MBAYA

Le repère constitutif en koulango..... 185

Kra Kouakou Appoh Enoc

La morphologie des verbes palaka..... 201

Kanabein Oumar YEO

Le roman de l'oraliture ou la réécriture des récits oraux ouest-africains chez Ahmadou Kourouma et Boubacar Boris Diop..... 217

Serigne SEYE

Aimé Césaire: Poetik der Revolte oder vom Einfluss des Surrealismus und Sturm und Drangs auf die schwarze Literatur französischer Sprache 237

Ibrahima DIOP

Dévoilement féminin et pratique thanatographique dans Harrouda de Tahar Ben Jelloun..... 255

Yao Louis KONAN

De la plasticité des genres: réflexion sur la spécificité et la proximité des genres romanesque et historique. Approche théorique et quelques exemples sur le personnage historique..... 271

Ndioro SOW

LE REALISME ROMANESQUE: CE VIEUX LIT DE PROCUSTE...

Moustapha FAYE*

Résumé: Le lecteur qui ouvre un roman est en principe contractant d'un pacte de lecture universellement défini: il ne lit ni un traité politique, ni un article scientifique, encore moins un document d'histoire mais une « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures » (Le Grand Robert, 2003). Cette clause semble pourtant un bel exemple de superfluité parce qu'au final qui s'en souvient, du lecteur ou de l'écrivain lui-même ? Comment la fiction romanesque arrive si bien à mimer la réalité ? Comment s'adapte-t-elle aux données sociales en perpétuelle mutation ?

Mots-clés: Autobiographie, copie, documentation, illusion, inspiration, mirage, mise en abyme, réalisme, roman, science, vraisemblance.

Abstract: The reader who opens a novel concurs as a rule to be a true signatory of a reading agreement which is universally well defined: neither is he reading a political treaty, nor a scientific piece of writing, and even less a historical paper but a "fictional work in prose, a bit long and which presents as in real life a number of characters living in a given place, and which puts us in direct drive with their psychology, their destiny or even their adventures" (Le Grand Robert, 2003). Yet, this bond seems to be a good case of superfluity as, at the end of the day, who of the reader or the writer will consider it? How does the novelistic imaginary tale manage to copy with so much success reality? How does it adapt itself to social facts in never-ending change?

Keywords: Copy, documentation, illusion, inspiration, mirage, mise en abyme, realism, novel, science, likelihood

En 1774, lorsque le grand écrivain allemand Goethe publie son roman épistolaire *Les Souffrances du jeune Werther*, il est loin de se douter des désastreuses conséquences que sa publication allait impliquer. Nous sommes au XVIII^e siècle mais la censure des livres jugés dangereux pour la morale publique est encore très active. Pour faire imprimer les manuscrits interdits, les auteurs se rendent surtout en Hollande où les libertés en matière de publication sont plus respectées. Cependant, *Werther* y sera interdit d'impression: le livre provoque un véritable chapelet de

* Lycée de Médina Wandifa, Sénégal

suicidés, tous, jeunes gens qui, à l'instar du héros éponyme du roman s'étant tué pour cause d'amour malheureux, trouvent refuge dans la mort en se sentant la même âme que leur frère de papier. Situation complexe: comment un être de pure imagination a pu décider chez des êtres de chair et d'os la mort, c'est-à-dire « la seule question philosophique sérieuse¹ » ? Comment le romancier peut-il gommer aussi facilement l'étanche frontière entre réalité et fiction ? Nous verrons pour cela que tout dépend des procédés d'écritures réalistes utilisés, des brouillages référentiels, et, dans une « moindre mesure », des manipulations des auteurs.

La vague de suicides venue de *Werther* n'est pas un phénomène isolé dans la vaste sphère des écrits réalistes (on sait ce qu'il advint du *René* de Chateaubriand). Aujourd'hui, les historiens sont unanimes pour reconnaître que la Guerre de Sécession américaine (quatre ans de tuerie, 1861-1865, 600 000 morts) est largement le fait un roman anti-esclavagiste, *La case de l'oncle Tom* (d'ailleurs quand la président Lincoln a vu l'auteur, Harriet Beecher Stowe, il aurait lancé la mémorable phrase: « C'est donc cette petite dame qui est responsable de cette grande guerre ! »). Et que dire de ce groupe de Russes qui, selon Jacques Seebacher², en 1840, vint visiter en France la cathédrale Notre-Dame de Paris pour voir la chambre de Quasimodo, alors que Quasimodo est un personnage du roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo? Et Morris, le dessinateur de Lucky Luke, obligé de remplacer la cigarette du cow boy par un brin de paille pour arrêter la vague de jeunes fumeurs que causait la bande dessinée ?

Par ailleurs, les créateurs eux-mêmes n'échappent pas à leurs propres mirages ; comme Pygmalion tombant amoureux de la statue qu'il a sculptée, il leur arrive d'être les victimes de leur propre « illusion référentielle³ ». En effet, le critique Marthe Robert⁴ a bien montré comment les auteurs d'œuvres réalistes se prennent, pour ainsi dire, à leur propre piège. Ainsi Hugo de fondre en larmes à la première représentation de sa pièce *Hernani*, convaincu qu'il trahissait ses personnages (il a parlé de "parents") en les livrant aux yeux des méchants⁵. Un académicien⁶ nous parlait naguère de Balzac qui, agonisant sur son lit de mort, demanda qu'on lui appelle Bianchon, ce médecin de ses romans. On n'oublie sans doute pas les pleurs d'Alfred de Vigny à la représentation de *Chatterton*, œuvre

¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*

² Victor Hugo ou le calcul des profondeurs, Paris, PUF, 1993.

³ Barthes Roland. *L'effet de réel*. In: Communications, 11, 1968. pp. 84-89.

⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

⁵ Alain Decaux, *Victor Hugo*. Paris: Perrin, 2001.

⁶ Jean d'Ormesson, *Garçon de quoi écrire*. Paris: Gallimard, 1989.

théâtrale qu'il a signée. Au dernier acte de la pièce, Kitty Bell (interprétée par la comédienne, maîtresse de Vigny, Marie Dorval) trouve son amant Chatterton qui s'est suicidé dans sa chambre. Se laissant choir du haut de l'escalier plutôt que d'en utiliser les marches (comme l'indiquait la didascalie), elle vint mourir devant un public éploré. L'auteur lui-même se joignit au concert des larmes⁷.

Si des textes littéraires, que tout le monde accepte pour tels, ont pu être à l'origine de ces réactions à la limite schizophréniques, c'est d'abord du fait des techniques réalistes de leur composition qui s'inaugurent en Europe à la fin du XVII^e siècle.

I) Le souci de vraisemblance

Le souci de vraisemblance qui est l'un des fondements de la poétique classique est poussé, à l'aube du siècle des Lumières, à son point culminant. Du besoin de vraisemblance on passe à celui de réalité. Roland Barthes a dessiné cette pente où s'est opéré le glissement, du vraisemblable fictionnel au réel historique:

Dès l'Antiquité, le « réel » était du côté de l'Histoire ; mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit (de l'imitation ou « poésie »). Toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable...Par là-même, il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne ; mais par là-même aussi, un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme (entendons par là tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent⁸).

Dès lors, l'écrivain se dédouble à l'occasion d'historien quand le réalisme de l'œuvre en commande la nécessité. Un exemple qui va d'abord attirer l'attention des historiens de la littérature est le *Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe. Déjà inspirée d'une histoire réelle (l'histoire réelle d'un marin écossais, Alexander Selkirk, abandonné pendant cinq ans sur une des îles Juan Fernández), l'œuvre est particulièrement bien documentée. En effet, dans un siècle où les terres africaines sont encore mal connues, même de l'essentiel des grands explorateurs, le narrateur parlera avec une curieuse exactitude des côtes sénégalaises. Le XIX^e siècle poussera cette tradition de l'exactitude à son apogée. La volonté quasi obsessionnelle qu'on verra chez les réalistes et naturalistes de produire des romans-documentaires s'explique largement par les moyens nés au siècle de l'industrie. Barthes énumère:

⁷ Françoise Naugrette, *Le théâtre romantique, Histoire, écriture, mise en scène*, Paris: Seuil, 2002.

⁸ *Ibid.* p.88

« la photographie (témoin brut de « ce qui a été là »), le reportage, les expositions d'objets anciens...le tourisme des monuments et des lieux historiques⁹ ».

Dans cette perspective, tout semble se jouer dans l'objectivité (objet) de la description ; l'on voudra se faire le peintre-photographe de scènes saisies dans leur immobilité de statue, de choses (**réalisme** ne vient-il pas du latin *res* désignant la **chose** ?). Il faut, à ce point, signaler que la description en tant que moteur du réel est un phénomène assez récent en littérature. Selon Roland Barthes, longtemps il a existé en rhétorique une description qui n'a eu pour finalité que son propre principe:

Il faut d'abord rappeler que la culture occidentale, dans l'un de ses courants majeurs, n'a nullement laissé la description hors du sens et l'a pourvue d'une finalité parfaitement reconnue par l'institution littéraire. Ce courant est la rhétorique et cette finalité est celle du « beau »: la description a eu pendant longtemps une fonction esthétique. L'Antiquité avait très tôt adjoint aux deux genres expressément fonctionnels du discours, le judiciaire et le politique, un troisième genre, l'épidictique, discours d'apparat, assigné à l'admiration de l'auditoire (et non plus à sa persuasion... A cette époque ...la description n'est assujettie à aucun réalisme ; peu importe sa vérité ... il n'y a aucune gêne à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique ; seule compte la contrainte du genre descriptif¹⁰.

Voyons à ce titre un extrait du chant VIII de *L'Iliade*, comment Homère décrit Athénée et Héra lorsqu'elles décident de braver l'interdiction de Zeus d'aller porter assistance aux malheureux Achéens:

L'une d'elle alla harnacher les chevaux au frontal d'or ; ce fut Héra [...]. Athénée, elle, [...] se couvrit pour la guerre déplorable. Ensuite elle monta sur le char flamboyant. [...] D'elles-mêmes s'ouvrir, en grondant, les portes du ciel, gardées par les Heures.¹¹

Autre temps, autres mœurs, au vingt-unième siècle, un roman peut espérer un bel avenir s'il commence ainsi:

Le plus grand pôle de recherche scientifique au monde, le CERN (Centre européen pour la recherche nucléaire), a récemment réussi à produire les premiers atomes d'antimatière. L'antimatière est identique à la matière, si ce n'est qu'elle se compose de particules aux charges électriques inversées. L'antimatière est la plus puissante source énergétique connue. Contrairement à la production d'énergie nucléaire par fission, dont l'efficacité se borne à 1,5 %, elle transforme intégralement sa masse en énergie. En outre, elle ne dégage ni pollution ni radiations. [...] Un seul gramme d'antimatière recèle autant

⁹ *Op. cit.* p.87.

¹⁰ *Op. cit.* pp.85-86.

¹¹ Paris, GF Flammarion, 1994, p.144.

d'énergie qu'une bombe nucléaire de 20 kilotonnes, la puissance de celle qui frappa Hiroshima.¹²

A partir du moment où le souci de réalité se substitue à celui de vraisemblance, il est normal que la description réponde à un nouvel impératif. Désormais, « les contraintes esthétiques se pénètrent... — du moins à titre d'alibi — de contraintes référentielles¹³ ». On comprend dès lors l'ardent besoin d'exactitude de certains grands auteurs du XIXe siècle.

Hiver 1831, Hugo, la nuit, dans une pièce sans cheminée, dépouille une lourde documentation sur la France de la Renaissance pour préparer son roman *Notre-Dame de Paris*¹⁴ (il en fera de même en 1862 à Guernesey ; alors qu'il s'apprête à écrire *Les Travailleurs de la mer*, il va lire presque tout sur les espèces maritimes, les courants marins, les tempêtes en mer etc.¹⁵). Il termine le dernier chapitre (non dans l'ordre définitif du livre) des *Misérables* (la bataille de Waterloo) le 18 juin 1866 (jour anniversaire de la bataille) sur le champ de bataille même, histoire de prendre immédiatement le pouls de la scène où s'est terminée l'ascension de Napoléon¹⁶. Une mise en abyme dans *Les Misérables* en donne confirmation:

L'an dernier (1861), par une belle matinée de mai, un passant, **celui qui raconte cette histoire**, arrivait de Nivelles et se dirigeait vers La Hulpe. Il allait à pied. [...] Il aperçut à l'horizon à travers les arbres une espèce de monticule et sur ce monticule quelque chose qui, de loin, ressemblait à un lion. Il était dans le champ de bataille de Waterloo.¹⁷

On sait que Flaubert (qui se rend en Tunisie pour mieux saisir, rêver l'antique Carthage avant d'écrire *Salammbô*) s'adressera à d'éminents médecins pour décrire objectivement les effets de l'arsenic dans le sang humain (en prévision du suicide d'Emma Bovary). Barthes dira d'ailleurs à propos de sa description de Rouen dans *Madame Bovary*: « Il est probable que si l'on arrivait à Rouen en diligence, la vue que l'on aurait en descendant la côte qui conduit à la ville, ne serait pas « objectivement » différente du panorama que décrit Flaubert ». On se rappelle tout aussi bien Zola descendant en personne dans les mines de houille avant la rédaction finale de *Germinal*.

¹² Dan Brown, *Ange et Démons*, éditions Jean-Claude Lattès, 2005, p.6.

¹³ R. Barthes, *Op. cit.* p.87.

¹⁴ Voir Alain Decaux, *op. cit.*

¹⁵ Voir la présentation de l'édition Garnier-Flammarion, 1980.

¹⁶ Voir aussi à ce titre A. Decaux, *op. cit.*

¹⁷In *Œuvres romanesques complètes*, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p.487.

Lorsque cette exigence de vraisemblance s'aide d'autres supports de mystification, quelles sont les chances du lecteur pour n'y pas voir que du feu ?

II) Falsification et mystification: « Quand je vous parle de moi... »

Une autre puissante « technique » de copie de réel (ou d'illusionnisme) est sans doute la source d'inspiration. Quand elle procède de faits connus, l'effet de réel est plus grand: nous l'avons déjà vu avec *Robinson Crusoé* ; l'on sait, par ailleurs, que beaucoup de romans réalistes du XIX^e siècle ont été inspirés de faits traités par les journaux contemporains. Cette réalité des événements, lorsqu'elle fait défaut, peut être mimée par le système des pronoms personnels, avec notamment l'utilisation du « je » mystificateur.

Par « je » mystificateur nous entendons ce « je » apparu dans le roman libertin du XVII^e siècle auquel il donne souvent un air d'autobiographie, d'aventures réellement vécues (on peut voir à ce niveau, à des dates beaucoup plus proches de nous, combien les œuvres de Ernest Hemingway et de Jack London se sont nourries de leur vie d'aventurier). Dès le XVII^e siècle on lit cette note dans la préface d'un roman d'aventures de Charles Dassoucy: «Je suis le héros véritable de mon roman¹⁸ ». On finit par se poser la question: « Où s'arrête l'inspiration autobiographique et où commence la dimension romanesque ?¹⁹ ». Il faut, de ce point de vue, signaler la particulière parenté de l'autobiographie et du roman ; un spécialiste émérite du genre autobiographique l'a déjà remarqué:

Le paradoxe de l'autobiographie, c'est que l'autobiographe doit exécuter ce projet d'une impossible sincérité en se servant de tous les éléments habituels de la fiction. Il doit croire qu'il ya une différence fondamentale entre l'autobiographie et la fiction, même si en fait, pour dire la vérité sur lui-même, il emploie tous les procédés romanesques de son temps²⁰.

¹⁸ *Les Aventures de M. Dassoucy*, éd. Jacques Prévot, in *Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, p. 753. Cité par Filippo D'Angelo, « Je suis le héros véritable de mon roman »: l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVII^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, p.11.

¹⁹ Filippo D'Angelo, « Je suis le héros véritable de mon roman »: l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVII^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008.

²⁰ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998, p.20.

Dans *Le Pacte autobiographique*, l'éminent spécialiste du genre va, par ailleurs, souligner que toutes les fois qu'un lecteur est projeté dans un espace autobiographique (c'est-à-dire quand chez un même auteur un « jeu de textes [fictifs mais avec des parts du moi de l'auteur enchâssées ici et là] comprend aussi un récit autobiographique *stricto sensu*²¹»), il est, paradoxalement, plus disposé à accorder crédit au roman. Lejeune s'en explique:

En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat). C'est de là qu'est né le mythe du roman « plus vrai » que l'autobiographie: on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu'on a cru découvrir à travers le texte, malgré l'auteur.²²

C'est ainsi que Sartre, au beau milieu de la composition des *Mots*, aurait compris sa méprise pour plus tard envisager de rectifier le tir:

Je projetais alors d'écrire une nouvelle dans laquelle j'aurais voulu faire passer de manière indirecte tout ce que je pensais précédemment dire dans une sorte de testament politique qui aurait été la suite de mon autobiographie et dont j'avais abandonné le projet. L'élément de fiction aurait été très mince ; j'aurais créé un personnage dont il aurait fallu que le lecteur pût dire: « Cet homme dont il est question c'est Sartre. » Ce qui ne signifie pas que, pour le lecteur, il y aurait dû y avoir coïncidence du personnage et de l'auteur, mais que la meilleure manière de comprendre le personnage aurait été d'y chercher ce qui venait de moi.²³

Ce que ces auteurs ont compris c'est qu'en fait la plupart des lecteurs ont, d'avance, affirmativement répondu à la question que s'est posée Philippe Hamon²⁴: « **Le héros est-il le personnage le plus proche de l'auteur ?** ».

Ce brouillage de pronoms personnels (autrement dit de *personnalités*) n'est cependant pas le plus puissant moyen de leurre des romanciers.

III) Autres manipulations...

Un dernier grand procédé de calque du réel est ce que nous appellerons « manipulations d'auteur ». Par l'expression nous entendons l'ensemble des stratégies d'auteur aménagées aux *seuils* des textes pour favoriser l'illusion de réel

²¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, "Poétique", 1975, p.165.

²² *Ibid.*, p.26.

²³ Jean-Paul Sartre, interview accordée à Michel Contat, cité par Ph. Lejeune, *ibid.e*, p.43.

²⁴ *Texte et idéologie* Paris: Quadrige/PUF, 1997.

dans une œuvre purement fictionnelle. Ces stratégies sont le plus souvent éléments de paratexte, de la préface en particulier. On se rappelle que Laclos affirmera dans celle des *Liaisons dangereuses* n'être que le modeste éditeur de lettres qu'il aurait réellement trouvées. A ce titre, voyons un instant un mot de James Fenimore Cooper dans la préface du *Dernier des Mohicans*, livre qui a pourtant pour sous-titre « Le roman de Bas-de-cuir »:

Le lecteur qui commence la lecture de ces volumes dans l'espoir d'y trouver le tableau romanesque et imaginaire de ce qui n'a jamais existé, l'abandonnera sans doute lorsqu'il se verra trompé dans son attente. L'ouvrage n'est autre chose que ce qu'annonce son titre, un récit, une relation. Cependant, comme il renferme des détails qui pourraient n'être pas compris de tous les lecteurs, et surtout des lectrices qu'il pourrait trouver, en passant pour une fiction, il est de l'intérêt de l'auteur d'éclaircir ce que les allusions historiques pourraient présenter d'obscur²⁵.

Voici, en ce même sens, une note d'auteur d'un écrivain de best-sellers de notre époque: « Tous les tombeaux, sites souterrains, édifices architecturaux et œuvres d'art romains auxquels se réfère cet ouvrage existent bel et bien. On peut encore les admirer aujourd'hui. Quant à la Confrérie des Illuminati, elle a aussi existé ²⁶». Du même romancier, dans un autre best-seller, nous lisons cette fin de préface:

Toutes les organisations et institutions citées dans ce roman existent réellement: la franc-maçonnerie, le Collège invisible, le Bureau de la sécurité de la CIA, le Smithsonian Muséum Support Center (SMSC) et l'Institut des sciences noétiques. Tous les rituels, éléments scientifiques, monuments et œuvres d'art décrits dans cet ouvrage sont authentiques.²⁷

Franco Piva remarquait le même phénomène inscrit d'entrée de jeu au premier *seuil*, c'est-à-dire le titre:

L'attrait du vrai, qui s'était fait sentir bien avant que Du Plaisir ne définisse, au nom de la vraisemblance, les règles de la nouvelle, devint plus fort après 1680. La preuve en est fournie par les titres mêmes des œuvres, outre que par les déclarations des auteurs. Le terme «roman» disparut vite des titres: après 1680 on ne rencontre plus que «nouvelles», «nouvelles historiques», «histoires», «histoires secrètes» ou «véritables», avant de tomber, un peu plus tard, sur des «aventures», des «mémoires», des «anecdotes» et même sur des «vérités²⁸».

²⁵ BNF Gallica <http://gallica.bnf.fr/document?O=N206047> Traduction: A. J. B. Defauconpret, p.10.

²⁶ Dan Brown, *Ange et Démons*, p.7.

²⁷ Dan Brown, *Le symbole perdu*, éditions Jean-Claude Lattès, 2007, p.04.

²⁸ « Crise du roman, roman de la crise. Aspects du roman français à la fin du XVII^e siècle »

Conclusion

La constante évolution des genres littéraires est condition même de leur survie, leur adaptation leur est une nécessité d'ordre vital. Pourtant l'on peut facilement remarquer que ce que la poésie était avec Ronsard ou le théâtre avec Molière n'est pas au fond très éloigné de ce qu'ils sont devenus sous Corbière et Brecht. Mais avec le roman, nous assistons à des mutations peu communes. L'historien de la littérature est nécessairement déconcerté en mettant côte à côte *La Nouvelle Héloïse* et *La peau de chagrin*. C'est qu'en fait, le roman plus soucieux de coller à la réalité, est obligé à d'incessantes adaptations. Ce que Homère débite devant un auditoire admiratif devient une légende sous les croisades (et nous rions nous-mêmes des naïvetés d'un Chrétien de Troyes ou, plus récent encore, d'un Honoré d'Urfé). Ainsi, en véritable lit de Procuste, le roman singe le réel de son temps en exploitant au maximum les ressources de l'époque en question.

Bibliographie:

BARTHES, Roland. *L'effet de réel*. In: Communications, 11, 1968. pp. 84-89.

BROWN, Dan, *Ange et Démons*, éditions Jean-Claude Lattès, 2005.

_____ *Ange et Démons*, éditions Jean-Claude Lattès, 2005.

D'ANGELO, Filippo, « Je suis le héros véritable de mon roman »: l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVII^e siècle », Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008.

D'ORMESSON, Jean d'O, *Garçon de quoi écrire*. Paris: Gallimard, 1989.

DECAUX, Alain, *Victor Hugo*. Paris: Perrin, 2001.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, "Poétique", 1975.

_____ *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998.

Les Aventures de M. Dassoucy, éd. Jacques Prévot, in *Libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

SEEBACHER, Jacques, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, PUF, 1993.