

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE

PRÉSENTE A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE ES ARTS (LETTRES)

PAR

JEAN-PAUL HAMOIR, B.Sp. Lettres (Littérature  
française)

LES STRUCTURES ROMANESQUES ET LEURS SIGNIFICATIONS  
DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Janvier 1973

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## REMERCIEMENTS

Nous tenons ici à remercier M. Jean-Paul Lamy qui a bien voulu prendre ce travail en charge. Notre thèse a bénéficié de toute son attention et de ses conseils avisés. M. Lamy a suivi avec beaucoup de diligence nos travaux de recherche, l'évolution de notre travail ainsi que son élaboration. Nous tenons à le remercier pour sa largeur de vue qui nous a permis de nous exprimer plus librement, et pour sa bienveillance qui nous a fortement encouragé à poursuivre nos recherches.

Nous tenons également à remercier M. Maurice-Jean Lefebvre, Professeur à l'Université de Bruxelles, auteur du récent ouvrage: Structure du discours de la poésie et du récit. Il a bien voulu nous accorder une entrevue et nous prodiguer ses encouragements.

## TABLE DES MATIERES

	page
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	vii
INTRODUCTION . . . . .	1
CHAPITRE	
I     COMMUNICATION . . . . .	5
Communication en général	
Définition	
Différents aspects de la communication	
texte	
sens	
signification	
information	
Eléments qui désignent le locuteur	
Eléments qui désignent l'interlocuteur	
Code et décodage	
Feed-back	
Roman comme communication	
Définition	
Différents aspects de la communication	
texte	
sens	
signification	
Roman ou message esthétique	
sens ou "narration"	
signification "littéraire"	
II    ROMANCIER ET ROMAN . . . . .	27
Problème du romancier face au roman	
Oeuvre créant le romancier	
Romancier fabriquant le roman	
Aspects biographiques et autobiographiques	
Distanciation roman-romancier	
Romancier refusant d'être "fabricateur"	
de roman	
Roman dévoilant le romancier par certaines	
techniques	
Romancier démiurge	
Les interventions de l'écrivain	

Narrateur						
Généralités						
divers types de narrateurs						
narrateur "différent" du romancier						
Narrateur						
voilé						
caché						
absent ou qui se veut tel						
Vision						
Définition						
Sortes de vision						
vision avec						
vision par derrière						
un personnage						
deux ou plusieurs personnages						
vision par dessus						
III     ROMANCIER ET LECTEUR						
deux termes de l'activité romanesque . . .						56
Romancier créateur						
Diverses théories						
Romancier comme créateur						
Divers "moi" créateurs						
Oeuvre d'art qui "se fait" sans créateur						
Lecteur						
Généralités						
Lecteur de soi-même						
Diverses lectures d'un roman						
Lecteur inclus dans l'oeuvre						
Romancier, lecteur d'autrui						
IV     TEXTE DU ROMAN ET GRAMMAIRE TEXTUELLE						
. . .						85
Texte du roman						
Définition						
Trois systèmes de signes						
narration						
diégèse						
auto-caractérisation						
Discours, ou grammaire textuelle						
Fonction						
Différentes théories						
Propp						
Brémont						
Barthes						
Todorov						
Flaubert						
Problème particulier: texte fonctionnant comme une phrase						
Opinion personnelle: trois types de séquences						
détermination						
caractérisation						
digression						
relation entre les séquences						

Discours, ou "unités supérieures"	
causalité	
définition	
roman à forte causalité	
roman à faible causalité	
roman sans causalité	
Problèmes particuliers	
texte à plusieurs discours	
discours sans fin	
mise en abyme	
V LE PERSONNAGE . . . . .	116
Héros et personnages	
Essai de définition	
définitions contradictoires selon les	
écrivains	
héros classique: un lutteur	
héros lié à l'action	
héros incarnant des situations	
conclusion: difficulté de donner une	
définition du héros car il est changeant	
Aspects permanents du héros	
trois mythes héroïques	
naissance	
oracle	
dédoulement	
"héroïsation" du personnage	
pourquoi	
procédés	
adversaires du héros	
héros et destin	
Evolution de la conception de héros: du héros	
classique au héros moderne qui s'anéantit, liée	
à l'évolution de la société	
évolution	
moyen âge	
XVI <sup>e</sup> siècle	
XVII <sup>e</sup> siècle	
XVIII <sup>e</sup> siècle	
XIX <sup>e</sup> siècle	
XX <sup>e</sup> siècle	
Héros au point de vue structural	
classification des personnages	
définition	
différents types	
confident	
adjuvent-opposant	
médiateur	
existentiateur	
indifférence	
homme-récit	

VI PERSONNAGES DU ROMAN: "JE", "TU", "IL", "VOUS" . . . 60

Introduction: problème du "je" et du "il":  
roman **objectif** ou **subjectif**

Roman à la troisième personne:  
problème du "je" selon Barthes  
du "je" vers le "il"  
le "il" chez Blanchot  
le "il" chez Nathalie Sarraute  
le "on" chez Nathalie Sarraute

Roman à la première personne  
définition  
types divers  
    "je" romancier  
    "je" narrateur  
le "je"  
    faire = acteur  
    dire = narrateur  
    chez Soller  
    chez Beckett  
différents types de romans  
    selon Todorov  
    selon Romberg  
le "je" dans divers romans  
    roman par lettres  
    roman picaresque  
    roman confession  
    monologue intérieur  
le "je" éclaté  
    chez Proust  
    chez d'autres auteurs  
problèmes particuliers  
    le "je" dans L'Etrange  
    le "je" chez Soller  
    le "je" chez Nathalie  
    le "je" chez L.R. des

Roman à la seconde personne:  
le "vous" et le "tu" chez Butor

VII DIALOGUE . . . . . 182

Généralités:  
    définition  
    importance du dialogue

## Parole directe et parole indirecte

## Conversation signifiante

personne

acte

## explication

oracle

## décors

romancio

Conversation insignifiante	
non significative	
contradictoire	
Sous-conversation	
Personnage incapable de parole	
VIII ROMAN ET REALITE . . . . .	202
Roman, réalité et société	
roman comme reflet de la réalité sociale	
description de la réalité globale	
description des groupes sociaux	
représentation différente selon les époques	
roman comme critique de la société	
roman comme reflet de la réalité?	
réalisme mitigé et/ou absent dans le roman	
texte s'auto-engendrant	
Romans et mythes	
mythes sociaux	
définition	
différents mythes dans le roman	
Psychée	
Cafn	
mal	
Don Juan	
OEdipe	
double	
deux femmes	
mythes solaires	
mythes de l'amour	
mythes personnels: psychocritique	
Décors	
définition	
opposition description-narration	
deux types de description: significative et esthétique	
description esthétique	
description esthétique proprement dite	
description non significative	
description significative	
problèmes particuliers	
décors mythiques	
auteurs:	
les Goncourt	
Zola	
Proust	
Green	
Roussel	
Choses	
procédés	
objet significatif	

	objet non-significatif ou "mat"	
	objet qui remplace le personnage et/ou objet	
	vivant	
	Roussel ou les mots chosifiés	
IX	TEMPS ET ESPACE . . . . .	266
	Temps	
	Généralités	
	définition	
	problèmes du temps dans le roman	
	passé	
	présent	
	chronologie	
	anti-chronologie	
	instantanéité	
	Problèmes particuliers	
	mythe de l'éternel retour	
	temps mythique chez Roussel	
	Espace	
	Définition	
	Roman comme espace: la page	
	Espace dans le roman:	
	essai de définition	
	conception de l'espace chez certains	
	écrivains.	
	CONCLUSION . . . . .	302

## BIBLIOGRAPHIE

### I Sources premières

- Appolinaire, Guillaume, Les trois Don Juan, Paris, Bibliothèque des curieux, 1914.
- Ballanche, M.P.S., Antigone, Paris, Didot, 1819.
- Balzac, Honoré de, Le cousin Pons, Paris, Nelson, 1929.
- ----- Le père Goriot, Paris, C.F.L., 1962.
- ----- Les illusions perdues, dans La comédie humaine, IV, Paris, C.F.L., 1955.
- ----- Les illusions perdues, Paris, C.F.L., 1962.
- Baudry, Jean-Louis, Personnes, Paris, Seuil, 1967.
- Bazin, Hervé, La mort du petit cheval, Paris, Grasset, 1950.
- Beauvoir, Simone de, L'invitée, Paris, Gallimard, 1943.
- Beckett, Samuel, Comment c'est, Paris, Ed. de Minuit, 1961.
- ----- L'innomable, Paris, Ed. de Minuit, 1953.
- ----- Molloy, Paris, U.G.E., 1963.
- Blanchot, Maurice, Le dernier homme, Paris, Gallimard, 1957.
- Breton, André, Nadja, Paris, Gallimard, 1928.
- Butor, Michel, Degrés, Paris, Gallimard, 1960.
- ----- La modification, Paris, Ed. de Minuit, 1957.
- ----- L'emploi du temps, Paris, U.G.E., 1966.
- Camus, Albert, La chute, Paris, Gallimard, 1956.
- ----- La peste, Paris, Gallimard, 1947.

- Camus, Albert, L'étranger, Paris, Gallimard, 1942.
- ----- L'homme révolté, Paris, Gallimard, 1951.
- Cayrol, Jean, Lazare parmi nous, Paris, Seuil, 1950.
- ----- L'espace d'une nuit, Paris, Seuil, 1954.
- ----- Midi-Minuit, Paris, Seuil, 1966.
- Colette, Chambre d'hôtel, Paris, Fayard, 1954.
- Constant, Benjamin, Adolphe, Paris, Gallimard, 1967.
- ----- Le cahier rouge, Lausanne, Rencontre, 1957.
- Constans, Léopold, (éd), Le roman de Thèbes, I, Paris, F. Didot, 1890.
- Couteaux, André, Don Juan est mort, Paris, Julliard, 1972.
- Crébillon, fils, La nuit et le moment, Bruxelles, Brancart, 1883.
- ----- Les égarements du cœur et de l'esprit, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, II, Paris, Pléiade, 1965.
- Daudet, Alphonse, Tartarin de Tarascon, Lausanne, Rencontre, 1966.
- De Nerciat, Andréa, Félicia, ou, Mes fredaines, I, II, Bruxelles, Maheu, 1894.
- Diderot, Denis, Jacques le fataliste, Lausanne, Rencontre, 1968.
- ----- Le neveu de Rameau, Lausanne, Rencontres, 1968.
- ----- Les bijoux indiscrets, Paris, Grund, (s.d.)
- Dulaurens, abbé, Le compère Mathieu, ou, les bigarrures, I, Bruxelles, Tarlier, 1830.
- Duras, Marguerite, L'amour, Paris, Gallimard, 1971.
- ----- Moderato Cantabile, Paris, U.G.E., 1958.
- Fayette, Mme de la, La princesse de Clèves, Paris, Froz, 1946.
- Flaubert, Gustave, Correspondance, 1853-1856, Lausanne, Rencontre, 1964.
- ----- Correspondance, 1857-1864, Lausanne, Rencontre, 1964.
- ----- Correspondance, 1865-1870, Lausanne, Rencontre, 1965.
- ----- L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965.

- Furetière, Le roman bourgeois, Paris, Larousse, (s.d.).
- Gheur, Bernard, Le testament d'un cancre, Paris, A. Michel, 1970.
- Gide, André, Journal 1889-1939, Paris, Gallimard, 1951.
- Guérin, Raymond, La confession de Diogène, Paris, Gallimard, 1947.
- ----- L'apprenti, Paris, Gallimard, 1946.
- Hamilton, Mémoires de la vie du comte de Granmont, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, I, Paris, Pléiade, 1960.
- Hamoir, Irène, Boulevard Jacemain, Bruxelles, Ed. des artistes, 1953.
- Hellens, Franz, L'homme de soixante ans, Paris, A. Michel, 1951.
- Hugo, Victor, Les misérables, Lausanne, Rencontre, 1959.
- ----- Notre-Dame de Paris, Lausanne, Rencontre, 1959.
- Laclos, Choderlos de, Les liaisons dangereuses, Paris, Crès, 1920.
- Leduc, Violette, La bâtarde, Paris, Gallimard, 1964.
- Le Sage, Gil Blas de Santillaxe, Paris, Larousse, (s.d.)
- ----- Gil Blas de Santillaxe, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, I, Paris, Pléiade, 1960.
- ----- Le diable boiteux, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, I, Paris, Pléiade, 1960.
- Lorris, Guillaume de et Jean de Meung, Le roman de la rose, Paris, Gallimard, 1949.
- Louys, Pierre, Psyché, Paris, A. Michel, 1927.
- Malraux, André, La condition humaine, Paris, Gallimard, 1950.
- Mandiargues, A. Pieyre de, La motocyclette, Paris, Gallimard, 1963.
- Marivaux, P., La vie de Marianne, Paris, Garnier, (s.d.)
- ----- Le paysan parvenu, Paris, U.G.E., 1965.
- ----- Le Télémaque travesti, Genève, Droz, 1956.
- Maupassant, Guy de, Bel-Ami, Lausanne, Rencontre, (s.d.)
- ----- Pierre et Jean, Paris, Ollendorff, 1893.
- Monési, Irène, Nature morte devant la fenêtre, Paris, Mercure de France, 1966.

- Montesquieu, Histoire véritable, Genève, Droz, 1948.
- ----- Les lettres persanes, Lausanne, Rencontre, 1967.
- Nerval, Gérard de, Les filles du feu, Paris, Flammarion, 1965.
- ----- Les chimères, Paris, Flammarion, 1965.
- Paris, Gaston et Jacob Ulrick, Merlin, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, Paris, F. Didot, 1886.
- Pinget, Robert, Le libera, Paris, Ed. de Minuit, 1968.
- ----- Quelqu'un, Paris, Ed. de Minuit, 1965.
- Piguet, Roland, L'épervier dans les neiges, Paris, Presses noires, 1966.
- Poe, Edgar Allan, Nouvelles histoires extraordinaires, Paris, Nelson, 1933.
- Prévôt, abbé, Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, I, Paris, Pléiade, 1960.
- Proust, Marcel, A la recherche du Temps perdu, I, Paris, Gallimard, 1954.
- ----- Du côté de chez Swann, Paris, Gallimard, 1967.
- ----- Le côté de Guermantes, Paris, Gallimard, 1954.
- ----- Sodome et Gomorrhe, Paris, Gallimard, 1954.
- Rabelais, François, Oeuvres complètes, Paris, Pléiade, (s.d.)
- Restif de la Bretonne, Ingénue Saxancour, ou la femme séparée, Montréal, Bélier, 1967.
- Restif de la Bretonne, Le paysan perverti, I, II, Bruxelles, Kistemaeke, 1886.
- Robbe-Grillet, Alain, Dans le labyrinthe, Paris, Ed. de Minuit, 1959.
- ----- La maison de rendez-vous, Paris, Ed. de Minuit, 1965.
- ----- Les gommes, Paris, U.G.E., 1964.
- ----- Le voyeur, Paris, Ed. de Minuit, 1955.
- ----- Projet pour une révolution à New-York, Paris, Ed. de Minuit, 1970.
- Rosny, J.H., aîné, L'énigme de Givreuse, Paris, Flammarion, 1917.
- Rousseau, Jean-Jacques, La nouvelle Héloïse, dans Les écrivains de la France, III, Paris, Hachette, 1925.

- Sade, D.A.F., Les infortunes de la vertu, Paris, C.F.L., 1967.
- Saint-Pierre, Bernardin de, Paul et Virginie, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, II, Paris, Pléiade, 1965.
- Salle, A. de la, L'hystoire et plaisante cronicque du Petit Jehan de Saintré, Paris, Sauvaitre, 1890.
- Sarraute, Nathalie, Entre la vie et la mort, Paris, Gallimard, 1968.
- ----- Le planétarium, Paris, Gallimard, 1959.
- ----- L'ère du soupçon, Paris, Gallimard, 1956.
- Sarrazin, Albertine, La cavale, Paris, Gallimard, 1969.
- Sartre, Jean-Paul, La nausée, Paris, Gallimard, 1966.
- Scarron, Le roman comique, I, Paris, Société des Belles-Lettres, 1951.
- ----- Le roman comique, II, Paris, Société des Belles-Lettres, 1951.
- Simenon, Georges, L'homme au petit chien, Lausanne, Rencontre, 1970.
- Simon, Claude, La route des Flandres, Paris, Ed. de Minuit, 1960.
- Sollers, Philippe, Drame, Paris, Seuil, 1965.
- ----- Nombres, Paris, Seuil, 1968.
- Stendhal, La chartreuse de Parme, Lausanne, Rencontre, 1967.
- ----- Le rouge et le noir, Lausanne, Rencontre, 1968.
- Theuriet, André, Un miracle, dans Les annales politiques et littéraires, no 67, Paris, A.P.L., 1884.
- Tillier, Claude, Mon oncle Benjamin, Paris, Gründ, (s.d.)
- Urfé, Honoré d', L'Astrée, Paris, Bibliotheca romanica, 1612.
- Valéry, Paul, Tel quel, Paris, Gallimard, 1941.
- Vernes, Jules, La famille sans nom, Paris, Hetzel, 1889.
- Vian, Boris, L'automne à Pékin, Paris, U.G.E., 1956.
- ----- L'écume des jours, Paris, U.G.E., 1963.
- Voltaire, Candide, Lausanne, Rencontre, 1968.
- ----- Contes et romans, Lausanne, Rencontre, 1968.

- Voltaire, Le droit du seigneur, VI, Paris, Moland, (s.d.)
- ----- L'ingénue, Lausanne, Rencontre, 1968.
- ----- Zadig, Lausanne, Rencontre, 1968.
- Willy et Colette, Claudine à l'école, Paris, A. Michel, 1963.
- Zola, Emile, La fortune des Rougon, Paris, Fasquelle, 1971.

## II Sources secondes

- Albérès, R.M., Métamorphoses du roman, Paris, A. Michel, 1966.
- Albouy, Pierre, Mythes et mythologies, dans la littérature française, Paris, A. Colin, 1969.
- Alter, Jean, La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, Genève, Droz, 1966.
- Atkinson, G., Les idées de Balzac, I, Genève, Droz, 1949.
- ----- Les idées de Balzac, II, Genève, Droz, 1949.
- ----- Les idées de Balzac, III, Genève, Droz, 1949.
- ----- Les idées de Balzac, IV, Genève, Droz, 1949.
- ----- Les idées de Balzac, V, Genève, Droz, 1950.
- Bachelard, Gaston, La dialectique de la durée, Paris, P.U.F., 1963.
- ----- La poétique de l'espace, Paris, P.U.F., 1970.
- ----- La psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1949.
- ----- L'expérience de l'espace, Paris, F. Alcan, 1937.
- Bargelin, Olivier, Echange et déflation dans le système culturel, dans Communications, no 11, Paris, Seuil, 1967.
- Barthes, Roland, Introduction à l'analyse structurale des récits, dans Communications, no 8, Paris, Seuil, 1966.
- ----- La linguistique du discours, dans Signe, Langage, Culture, Paris, Mouton, 1970.
- ----- La littérature aujourd'hui, dans Tel quel, no 7, Paris, Seuil, 1961.
- ----- Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, 1965.

- Barthes, Roland, Les faits et le réel, dans Communications, no 11, Paris, Seuil, 1968.
- ----- Littérature et signification, dans Tel quel, no 16, Paris, Seuil, 1964.
- ----- Mythologie, Paris, Seuil, 1957.
- Bastide, René, Pour une coopération entre la psychologie et la sociologie, dans l'élaboration d'une théorie des visions du monde dans Critique sociologique et critique psychanalytique, Bruxelles, Ed. de l'Institut de sociologie, 1970.
- Bataille, Georges, et al, Discussion sur le péché, dans Le nouveau commerce, no 20, Paris, Nouveau commerce, 1971.
- Beaudoin, Charles, Le triomphe du héros, Paris, Plon, 1952.
- Beauvoir, Simone de, Que peut la littérature, Paris, U.G.E., 1965.
- Benrekassa, Georges, Montesquieu et le roman comme genre littéraire, dans Roman et lumières au XVIIIe siècle, Paris, Ed. sociales, 1970.
- Bens, Jacques, Un langage-univers, Paris, U.G.E., 1963.
- Benvéniste, E., Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966.
- Billeskov, Janse F.J., Une école norvégienne d'esthétique littéraire, dans Orbis Litterarum -supplementum II, Copenhague, Munksgaard, 1958.
- Blanchot, Maurice, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.
- Block-Michel, Jean, Le présent de l'indicatif, Paris, Gallimard, 1963.
- Borel, Jacques, Bonheur de l'imparfait, dans La nouvelle revue française, no 227, Paris, Gallimard, 1971.
- ----- Note sur l'imparfait proustien, dans Critique, 295, Paris, Ed. de Minuit, 1971.
- Borges, Jorge Louis, L'art narratif et la magie, dans Tel quel, no 7, Paris, Seuil, 1971.
- Bowit, Marianne, Gustave Flaubert et le principe de l'impersonnalité, Berkeley, U.C.P., 1850.
- Brémont, Claude, La logique des possibles narratifs, dans Communications, no 11, Paris, Seuil, 1968.
- Brillouin, L., La science et la théorie de l'information, Paris, Masson et Cie, 1959.

- Buker, Martin, La vie en dialogue, Paris, Aubier, 1958.
- Buruoa, C., Mythologie de l'absence dans le roman contemporain, dans Temps des hommes, no 2, Paris, T.H., 1958.
- Butor, Michel, La littérature aujourd'hui, IV, dans Tel quel, no 11, Paris, Seuil, 1962.
- ----- Répertoire, I, Paris, Ed. de Minuit, 1960.
- ----- Répertoire, II, Paris, Ed. de Minuit, 1964.
- ----- Répertoire, III, Paris, Ed. de Minuit, 1968.
- Caburet, Bernard, Raymond Roussel et son temps, Paris, Seghers, 1968.
- Caillois, Roger, Balzac et le mythe de Paris, introduction au volume IV de la Comédie humaine, Paris, C.F.L., 1950.
- Carrouges, Michel, Le surréalisme, dans Le réel et l'irréel, Paris, Ed. du Centurion, 1968.
- Cayrol, Jean, De l'espace humain, Paris, Seuil, 1968.
- ----- La littérature aujourd'hui, V, dans Tel quel, no 13, Paris, Seuil,
- Cellier, Léo, Victor Hugo "lu" par Beaudoin et Mauron, dans Méthodologie de l'imaginaire, Paris, Lettres modernes, 1969.
- Chapsal, Madeleine, Les écrivains en personne, Paris, Julliard, 1960.
- Chasseguet-Smirgel, Janine, Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité, Paris, Payot, 1971.
- Chauffier, Louis Martin, Proust et le double Je de quatre personnes, dans Les critiques de notre temps et Proust, Paris, Garnier, 1931.
- Clancier, Anne, La psychocritique, dans Méthodologie de l'imaginaire, Paris, Lettres modernes, 1969.
- Clancier, G.E., Psychanalyse et littérature, dans Entretiens sur l'art et la psychanalyse, Paris, Mouton, 1968.
- Cohen, Gustave, Le roman courtois au XIII<sup>e</sup> siècle, dans Les cours de Sorbone, I, Paris, Centre de documentation universitaire, 1934.
- Colling, Alfred, Gustave Flaubert, Paris, A. Fayard, 1941.
- Cormeau, Nelly, Physiologie du roman, Paris, Renaissance du livre, 1947.
- Coulet, Henri, La distanciation dans le roman et le conte philosophiques, dans Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Ed. sociales, 1970.

- Coulet, Henri, Le roman jusqu'à la révolution, I, Paris, A. Colin, 1957.
- Curtis, Jean-Louis, Haute école, essais, Paris, Julliard, 1950.
- Czoniczer, Elisabeth, Quelques antécédents de "A la recherche du temps perdu", Genève, Droz, 1957.
- Dagobert, D., et al, Dictionary of Philosophy, Totowa, Littlefield Adams and Co., 1962.
- De Revotte, Georges Gendarme, La légende de Don Juan, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- Dédéyan, Charles, Le thème de Faust dans la littérature européenne, t. II, Paris, Lettres Modernes, 1955.
- ----- Le thème de Faust dans la littérature européenne, t. III, voi. I, Paris, Lettres modernes, 1956.
- ----- Le thème de Faust dans la littérature européenne, t. III, voi. II, 1959.
- ----- Le thème de Faust dans la littérature européenne, t. IV, voi. I, 1961.
- ----- Le thème de Faust dans la littérature européenne, t. IV, voi. II, 1967.
- Delcourt, Marie, OEdipe ou la légende du conquérant, Paris, Droz, 1944.
- Deprun, Jean, Quand Sade récrit Fréret, Voltaire et d'Holback, dans Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Ed. sociales, 1970.
- Derrida, Jacques, La double séance, dans Tel quel, no 40, Paris, Seuil, 1970.
- Deweze, A., Traitemet de l'information linguistique, Paris, Dunod, 1954.
- Drieu La Rochelle, Pierre, Sur les écrivains, Paris, Gallimard, 1964.
- Dubois, Jacques, Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle, Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature française, 1963.
- Duclos, Charles, Confession du comte de \*\*\*, dans Roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, II, Paris, Pléiade, 1965.
- Ducrot, O., T. Todorov, et al., Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, Seuil, 1968.
- Dumesnil, René, Gustave Flaubert, l'homme et l'œuvre, Paris, Nizet, 1967.
- Dunert, Tony, La parole et la fiction, dans Critique, no 252, Ed. de Minuit, 1968.

- Dupuy, Aimé, Un personnage nouveau du roman français: l'enfant, Paris, Hachette, 1931.
- Durand, G., Eléments et structures, dans Cahiers internationaux du symbolisme, no 11, Paris, C.I.S., 1966.
- Durand, Gilbert, Le décor mythique de la "Chartreuse de Parme", Paris, Corti, 1961.
- Eco, Umberto, Le problème de la réception, dans Critique sociologique et critique psychanalytique, Bruxelles, Institut de socioologie, 1970.
- ----- L'oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965.
- Eliade, Mircia, Le mythe de l'éternel retour, Paris, Gallimard, 1949.
- Etiemble, L'art d'écrire, Paris, Seghers, 1970.
- Faguet, Emile, Flaubert, Paris, Hachette, 1922.
- Faye, Jean-Pierre, Analogues, dans Tel quel, no 13, Paris, Seuil, 1963
- ----- Nouvelle analogie, dans Tel quel, no 17, Paris, Seuil, 1964.
- Fernandot, René, Mauriac romancier et moraliste, Bruxelles, Le Carrefour, 1945.
- Fisher, Ernst, A la recherche de la réalité, dans Dossier des lettres nouvelles, Paris, Denoël, 1970.
- Fitch, B.T., Le sentiment d'étrangeté, Paris, Lettres modernes, 1964.
- Forêts, Louis René des, La littérature d'aujourd'hui, III, dans Tel quel, no 10, Paris, Seuil, 1962.
- Francastel, Pierre, Art et technique, Paris, Gonthier, (s.d.)
- Freylich, Flaubert d'après sa correspondance, Paris, S.E.L.T., 1963.
- Friedmann, Georges, Une rhétorique des symboles, dans Communications, no 7, Paris, Seuil, 1966.
- Gabouri, Placide, Matière et structure, Bruges, Desclée de Brouwer, 1967.
- Gaignebert, Claude, Le chauve au col roulé, dans Poétique, 8, Paris, Seuil, 1971.
- Gary-Prieur, Marie Noëlle, La notion de connotation(s), dans Littérature, no 4, Paris, Larousse, 1971.
- Gassel, Ita, Une grappe de personnages, dans Les cahiers du groupe, I, Bruxelles, Le groupe du roman, 1967.

- Gastaut - Charpy, Danielle, Le nouveau roman, Paris, Pensée universitaire, 1966.
- Genette, Gérard, Figure II, Essais, Paris, Seuil, 1969.
- ----- Figures, Paris, Seuil, 1966.
- ----- Frontières du récit, dans Communications, no 8, Paris, Seuil, 1966.
- ----- Vraisemblance et motivation, dans Communications, no 11, Paris, Seuil, 1968.
- Gilbert, Eugène, Le roman en France pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1909.
- Gilson, Etienne, Peinture et imaginaire, dans L'homme et ses œuvres - actes du IX<sup>e</sup> congrès des sociétés de philosophie et de langue française, Paris, P.U.F., 1957.
- Girard, René, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961.
- Golaszewska, Maria, Genèse et valeur de l'œuvre d'art, dans Revue d'esthétique, no 2, Paris, Klincksieck, 1971.
- Goldberger, Avriel, Vision of a New Hero, Paris, Lettres modernes, 1965.
- Goldmann, Lucien, La nature de l'œuvre, dans L'homme et ses œuvres - actes du IX<sup>e</sup> congrès des sociétés de philosophie et de langue française, Paris, P.U.F., 1957.
- ----- Le concept d'information dans la science contemporaine, Paris, Gauthier Villars, 1965.
- ----- Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.
- ----- Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1970.
- Greene, André, Interprétation psychanalytique des productions culturelles et des œuvres d'art, dans Critique sociologique et psychanalytique, Bruxelles, Institut de sociologie, 1970.
- ----- La déliaison, dans Littérature, no 3, Paris, Larousse, 1971.
- Grajnowski, Daniel, Le thème de la route chez Alain Fournier, dans Critique, nos 207-208, Paris, Ed. de Minuit, 1964.
- Greimas, A.J., Sémantique, Sémiotique et Sémiologie, dans Signe, Langage, Culture, Paris, Mouton, 1970.
- ----- Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966.
- Guastalla, René M., Le mythe et le livre, Paris, Gallimard, 1940.

- Guiral, P., La société française, 1815-1914 vue par les romanciers, Paris, A. Colin, 1969.
- Hall, E.T., Le langage de l'art parle au sens, dans La Galerie, 110, Paris, Revues et publications, 1971.
- Henric, Jacques, Pour une avant-garde révolutionnaire, dans Tel quel, no 40, Paris, Seuil, 1970.
- Huet, Marie Hélène, Lecture du "Paysan perverti", dans Revue des sciences humaines, no 140, Lille, P.U.L., 1970.
- Hytier, Jean, Le roman de l'individu, Paris, Les arts et le livre, 1928.
- Imbert, F.H., Stendhal ou l'assimilation de l'actualité, dans Le réel dans la littérature et dans la langue, Paris, Klincksieck, 1967.
- Jacques, Eliane, Pour un non-lieu: critique scientifique et évaluation littéraire, dans Critique, No 266, Paris, Ed. de Minuit, 1969.
- Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- Jallot, Jeanine, Adolphe, la parole et l'autre, dans Littérature, no 2, Paris, Larousse, 1971.
- Jodogne, Omer, Observations sur le tradit et l'originalité littéraire du Moyen Âge, dans Cahiers de l'Association internationale des études françaises, mai 1968, no 20, Paris, Belles Lettres, 1968.
- Judrin, Roger, Proust et Sainte Beuve ou l'auteur et l'homme, dans La nouvelle revue française, no 227, Paris, Gallimard, 1971.
- Kamber El Tawil, Romain Rolland: la vie et le roman, dans Revue des sciences humaines, nos 122-123, Lille, Fac. des lettres et sciences humaines, 1966.
- Kaplan, Harold, The Passive Voice, Athens, Ohio, U.P., 1966.
- Kasai, Georges, L'indirect dans "La princesse de Clèves", dans Les lettres nouvelles, mai-juin, Paris, Mercure de France, 1970.
- Killen, Alice M., Le roman "terrifiant" ou le roman "noir" de Walpole et Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840, Paris, Crès et Cie, 1915.
- Kneller, George F., The Art and Science of Creativity, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- Koehler, Erick, Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrées par l'analyse de textes littéraires français de différentes époques, dans Littérature et société, Bruxelles, Ed. de l'Institut de sociologie, 1967.

- Kofman, Sarah, L'enfance de l'art, Paris, Payot, 1970.
- Krappe, Alexandre H., La genèse des mythes, Paris, Payot, 1952.
- Krippendorff, Klaus, Theories and Analytical Constructs, dans The Analysis of Communication Content, New-York, John Wiley and Sons Inc., 1969.
- Kristeva, Julia, La productivité dite texte, dans Communications, no 11, Paris, Seuil, 1968.
- ----- Le texte du roman-approche d'une structure discursive transformationnelle, La Haye, Mouton, 1970.
- ----- Pour une sémiologie des paragrammes, dans Tel quel, no 29, Paris, Seuil, 1967.
- ----- Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.
- Lagrèlet, Jean, L'écrivain désamorcé, dans Tel quel, no 1, Paris, Seuil, 1960.
- Lalonde, André, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, P.U.F., 1962.
- Lanson, Gustave, Histoire de la littérature française, Paris, Hachette, 1906.
- Lanuza, Edouardo Gonzalez, Pharisaïsme et valeurs véritables de l'art, dans Diogène, Paris, Gallimard, 1971.
- Laufer, Roger, Lesage ou le métier de romancier, Paris, Gallimard, 1971.
- Leclair, Serge, Le réel dans le texte, dans Littérature, no 3, Paris, Larousse, 1971.
- Lefebvre, Maurice Jean, Deux aspects de l'imaginaire: le fantastique et les visions, dans Revue de l'Université de Bruxelles, 2-3, Bruxelles, E.U.B., 1971.
- ----- Rhétorique du récit, Offprint from, Poetics, II, Paris, Mouton.
- Lefebvre, Henri, Le manifeste différentialiste, Paris, Gallimard, 1970.
- Lemaître, Henri, Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890, Paris, Boivin, 1946-1948.
- Ligou, Daniel, Discussion, dans Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Editions sociales, 1970.
- Lukacs, Georges, La théorie du roman, Paris, Gonthier, 1963.
- Maatje, F.C., Literaire -ruimte benadering, dans Forum der Letteren, fév. 1965, Leiden, Sijthoff, 1965.

- Mackerey, Pierre, Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1970.
- Magny, Olivier de, Eléments pour un éloge de la peinture littéraire, dans Tel quel, no 8, Paris, Seuil, 1962.
- Mansuy, Michel, Etudes sur l'imagination de la vie, Paris, Corti, 1970.
- Marin, Louis, Le discours de la figure, dans Critiques, no 270, Paris, Ed. de Minuit, 1969.
- Matignon, Renaud, Flaubert et la sensibilité moderne, dans Tel quel, No 1, Paris, Seuil, 1960.
- Matoré, Georges, L'espace humain, Paris, La Colombe, 1962.
- Matthews, J.H., Un nouveau roman, Paris, Lettres modernes, 1964.
- Mauriac, Claude, Della littérature à l'aliterature, Paris, Grasset, 1969
- Mauriac, François, Mauriac par lui-même, Paris, Seuil, 1961.
- Mauron, Charles, Discussion sur "Critique et totalisation des sens", de Doubrovsky, Serge, dans Critique sociologique et critique psychanalytique, Brunelles, Institut de sociologie, 1970.
- ----- La psychocritique et sa méthode, dans Orbis littérarum - supplementum II, Copenhague, Meenskgaard, 1958.
- ----- Les origines du mythe personnel chez l'écrivain, dans Critique sociologique et critique psychanalytique, Bruxelles, Institut de sociologie, 1970.
- May, Georges, Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, P.U.F., 1963.
- Merleau Ponti, Maurice, La prose du monde, Paris, Gallimard, 1969.
- ----- Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard, 1964.
- Micha, René, Portrait de l'écrivain, dans Critique, no 194, Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- Michaud, Guy, L'oeuvre et ses techniques, Paris, Nizet, 1957.
- Moles, Abraham, Théorie de l'information et perception esthétique, Paris, Flammarion, 1958.
- Molino, Jean, La connotation, dans La Linguistique, vol. 7, no 1, Paris, P.U.F., 1971.
- Morawski, Stefan, The Basic Function of Quotation, dans Signe, Langage, Culture, Paris, Mouton, 1970.

- Morissette, Bruce, Discussion sur la communication de Jacques Petit, dans Le roman contemporain - acte du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971.
- Mounin, Georges, Introduction à la sémiologie, Paris, Ed. de Minuit, 1970.
- Muller, Marcel, Les voix narratives dans "La recherche du temps perdu", Genève, Droz, 1965.
- M'Uzan, Michel de, Aperçus sur le processus de la création littéraire, Paris, Revue française de psychanalyse, 1965.
- Nadeau, Maurice, Le roman français depuis la guerre, Paris, Gallimard, 1963.
- ----- Préface à Flaubert: Madame Bovary, Lausanne, Rencontre, 1965.
- Nelli, René, L'amour et les mythes du cœur, Paris, Hachette, 1952.
- Nelod, Gilles, Réflexions sur le héros dans le roman historique, dans Les cahiers du groupe I, Bruxelles, Le groupe du roman, 1967.
- Newton, Jacques, Zola et l'expressionnisme: le point de vue hallucinatoire, dans Les cahiers naturalistes, 4, Paris, les amis d'Emile Zola, 1971.
- Noiray, André, et al., La philosophie, Paris, Centre d'étude et de promotion de la lecture, 1964.
- Oster, Daniel, Jean Cayrol et son oeuvre, Paris, Seuil, 1967.
- Pagano, Christian, Histoire et lexique de la communication, Paris, Apostolat des éditions, 1969.
- Paisley, W.J., Studying Style as Deviation from Encoding Norms, dans The Analysis of Communication Content, New-York, J. Wiley and Sons Inc., 1969.
- Papaioannou, Kostas, Les marxistes, Paris, J'ai lu, 1965.
- Pasche, Francis, La métapsychologie balzacienne, dans Entretiens sur l'art et la psychanalyse, Paris, Mouton, 1968.
- Pécheux, Michel, Analyse de contenu et théorie du discours, dans Bulletin du C.E.R.P., XVI, no 3, Paris, C.E.R.P., 1967.
- Perrottino, Serge, La notion d'aliénation dans les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Ed. sociales, 1970.
- Petit, Jacques, Permanence et renouveau du picaresque, dans Le roman contemporain - actes du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971.
- Picard, Raymond, De l'apocryphe comme genre littéraire, dans Revue des sciences humaines, no 110, Lille, F.L.S.H., 1963.

- Picon, Gaétan, Proust et la naissance d'une voie, dans Critique, no 188, Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- Pingaud, Bernard, Nouveau roman et nouveau cinéma, dans Cahiers du cinéma, Paris, Ed. de l'étoile, (s.d.)
- Pleynet, Marcellin, Poésie 1961, dans Tel quel, no 8, Paris, Seuil, 1962.
- Poels, F.L., Le style indirect dans "L'Education sentimentale", Paris, R.S.H., 1971.
- Pommet, Georges, Structure de l'espace dans "L'étranger", dans Etude française, vol. 7, no 4, Montréal, P.U.M., 1971.
- Pouillon, Jean, Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946.
- Proust, Jacques, Structure et sens de "L'éducation sentimentale", dans Revue des sciences humaines, no 125, Lille, F.L.S.H., 1967.
- Proust, Marcel, Ce que signifie le style de Flaubert, préface à L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965.
- Raimond, Michel, La crise du roman, Paris, Corti, 1966.
- ----- La structure du "Côté de Guermantes", dans Revue d'histoire de la littérature française, nos 5-6, Paris, A. Colin, 1971.
- ----- L'expression de l'espace dans le nouveau roman, dans Le roman contemporain - actes du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971.
- Rank, Otto, Don Juan, une étude sur le double, Paris, Denoel et Steele, (s.d.)
- Renaud, Armand A., Literature Reality and Engagement, dans Le réel dans la littérature et dans la langue, Paris, Klincksieck, 1967.
- Rey, Alain, La désillusion lyrique, dans Critique, nos 291-292, Paris, Ed. de Minuit, 1971.
- Ricardou, Jean, L'histoire dans l'histoire, dans Critique, nos 231-232, Paris, Ed. de Minuit, 1966.
- ----- Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Seuil, 1971.
- ----- Problème du nouveau roman, Paris, Seuil, 1967.
- ----- Que peut la littérature, Paris, U.C.E., 1965.
- Ricoeur, Paul, Le conflit d'interprétation, Paris, Seuil, 1967.
- Riffaterre, Mikael, Essai de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971.

- Robbe-Grillet, Alain, Enigme et transparence chez Raymond Roussel, dans Critique, no 199. Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- ----- La littérature aujourd'hui, VI, dans Tel quel, no 14, Paris, Seuil, 1963.
- ----- Pour un nouveau roman, Paris, Gallimard, 1963.
- Romberg, Bertil, Studies in the Narrative technique of the First-Person Novel, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1962.
- Roussel, Raymond, Comment j'ai écrit certains de mes livres, Paris, Pauvert, 1963.
- Rousset, Jean, La littérature de l'âge baroque en France, Paris, Corti, 1955.
- ----- Positions, distances et perfectives dans "Salambô", dans Poétique, no 6, Paris, Seuil, 1971.
- Ruyer, Raymond, La cybernétique et l'origine de l'information, Paris, Flammarion, 1954.
- Sakharoff, Micheline, Des Grieux, un cas de double identité, dans Revue des sciences humaines, 143, Lille, P.U.L., 1971.
- Sarraute, Nathalie, La littérature aujourd'hui, II, dans Tel quel, no 9, Paris, Seuil, 1962.
- Schaff, Adam, Introduction à la sémantique, Paris, Anthropos, 1960.
- Schefer, Jean -Louis, Du simulacre à la parole, dans Tel quel, no 31, Paris, Seuil, 1967.
- Schramm, Wilbur, Communication Research in the United States, dans The Science of Human Communication, New-York, Basic Books Inc., 1963.
- Seylaz, Jean-Luc, "Les liaisons dangereuses" et la création romanesque chez Laclos, Genève, Droz, 1965.
- Sagard, Jean, Discussion, dans Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Ed. sociales, 1970.
- Simon, Pierre-Henri, Mauriac par lui-même, Paris, Seuil, 1961.
- Slama, Béatrice, Une lecture de "L'Education sentimentale", dans Littérature, no 2, Paris, Larousse, 1971.
- Sollers, Philippe, Actualité de Tristam Shandy, dans Tel quel, no 6, Paris, Seuil, 1961.
- ----- Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet, dans Tel quel, no 2, Paris, Seuil, 1960.

- Sørensen, Hans, Littérature et linguistique, dans Orbis litterarum - supplementum II, Copenague, Munksgaard, 1958.
- Spencer, Sharon, Space, Time and Structure in the Modern Novel, New-York, N.Y.U.P., 1971.
- Spitzer, Léo, Linguistics and Literary History, Princeton, P.U.P., 1967.
- Spoerri, Théophile, Eléments d'une critique constructive, dans Trivium Jahrgang, VII, 3, Zurich, A. Verlag, (s.d.)
- Sutcliffe, F.E., Le réel dans le "Francion" de Sorel, dans Le réel dans la littérature et dans la langue, Paris, Klincksieck, 1967.
- Szabolesi, M., Méthodes structurales et méthodes historiques dans l'interprétation des textes: possibilités d'une synthèse, dans Le réel dans la littérature et dans la langue, Paris, Klincksieck, 1967.
- Teidiman, Richard, Flaubert formaliste, dans Revue des sciences humaines, no 140, Lille, P.U.L., 1970.
- Thibaudet, Albert, Histoire de la littérature française, Paris, Stock, 1936.
- ----- Réflexions sur le roman, Paris, Gallimard, 1938.
- Tison, Braun, Micheline, Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité, Paris, Gallimard, 1971.
- Todorov, Tzvetan, Choderlos de Laclos et la théorie du récit, dans Signe, Langage, Culture, Paris, Mouton, 1970.
- ----- Du vraisemblable qu'on ne saurait éviter, dans Communication, no 11, Paris, Seuil, 1968.
- ----- Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970.
- ----- Introduction, dans Communication, no 11, Paris, Seuil, 1968.
- ----- La quête du récit, dans Critique, no 262, Paris, Ed. de Minuit, 1969.
- ----- Les catégories du récit littéraire, dans Communications, no 11, Paris, Seuil, 1968.
- ----- Les hommes récit, dans Tel quel, no 31, Paris, Seuil, 1967.
- ----- Perspectives semiologiques, dans Communications, no 7, Paris, Seuil, 1966.
- ----- Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1971.

- Tréville, Jean, Plékhanov et les problèmes de l'art, préface de Plékhanov G, L'art et la vie sociale, Paris, Ed. sociales, 1940.
- Trousson, Raymond, Servitude du créateur en face du mythe, dans Cahiers de l'association internationale des études françaises, mai 1968, no 20, Paris, Belles Lettres, 1968.
- Valéry, Paul, Pièces sur l'art, Paris, Gallimard, 1934.
- Van Rossum-Guyon, Françoise, Critique du roman, Paris, Gallimard, 1970.
- Vernière, Paul, Proust et les deux mémoires, dans R.H.L.F., nos 5-6, Paris, A. Colin, 1971.
- Vial, André, Guy de Maupassant et l'art du roman, Paris, Nizet, 1954.
- Virel, André, Histoire de notre image, Genève, Mont Blanc, 1965.
- Volek, Jaroslav, Vers une taxinomie de l'art, dans Revue d'esthétique, no 1, Paris, Klincksieck, 1971.
- Weisgerber, Jean, Note sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain, dans Revue de l'Université de Bruxelles, 2-3, Bruxelles, Ed. U.B., 1971.
- Wetherill, Flaubert et la création littéraire, Paris, Nizet, 1967.
- Wilmotte, Maurice, Origines du roman en France, Paris, Boivin et Cie, 1923.
- Weirmser, André, La comédie inhumaine, Paris, Gallimard, 1970.
- Zéraffa, Michel, Discussion sur la communication de Jacques Petit, dans Le roman contemporain - actes du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971.
- ----- Personne et personnage, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950, Paris, Klincksieck, 1969.
- ----- Roman et société, Paris, P.U.F., 1971.
- Zumthor, Le roman courtois: essai de définition, dans Etudes littéraires, v. 4, no 1, Québec, P.U.L., 1971.

## INTRODUCTION

Les études sont fort nombreuses, qui ont été consacrées au roman. Nous pourrions citer, mais en oubliant combien d'autres, les travaux de Messieurs Thibaudet, Albérès, Zéraffa, Lukacs, Goldmann... Mentionnons aussi l'ouvrage que viennent de publier Messieurs Bourneuf et Ouellet.

Tous ces écrits, toutes ces études visent à cerner une certaine réalité de l'univers romanesque, à élucider les problèmes qu'elle pose. La critique marxiste, par exemple, établit un lien entre la production littéraire et la production de biens de consommation. Et nous pourrions discourir longuement sur l'apport de la critique thématique, de la critique sociologique, sans oublier, bien sûr, les travaux menés par les tenants de la critique traditionnelle. Ces diverses manières d'envisager le roman sont, à n'en pas douter, fructueuses. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer la somme de publications qu'elles engendrent. Il faut cependant regretter que ces diverses méthodes critiques tendent à devenir exclusives. Ce n'est plus le roman qui est étudié, c'est le roman vu sous l'éclairage d'une théorie. L'approche que fait Monsieur Escarpit est fort différente de celle qu'opère Monsieur Goldmann, or tous deux se réclament d'une sociologie de la littérature. On mesure alors la différence qui les sépare d'un Mauron, d'un Barthes...

Toute critique se ramène en fait à deux grands axes: décrire et/ou juger; seul ce qui est décrit, ou apprécié, varie d'une approche

à l'autre. Mais, toute description est souvent superficielle ; en ce sens qu'elle reste à la surface de l'oeuvre. Le commentaire effleure "l'objet" ou un aspect de cet objet. Gustave Lanson, par exemple, lorsqu'il écrit: "L'Education sentimentale [...] c'est l'aplatissement lent et progressif d'une âme par la vie; ce Frédéric Moreau est un médiocre et un faible [...]"<sup>1</sup>, ne fait que livrer un résumé succinct de l'oeuvre, additionné de commentaires. Ces remarques ne nous servent de rien pour savoir ce qu'est le roman, et même, pour savoir ce qu'est L'Education sentimentale. En fait, décrire c'est toujours trahir, c'est toujours diminuer. L'arbre ne se ramène pas au mot "arbre", l'arbre ne se réduit à aucun mot. Alors, comment décrire la forêt? Toute description se réduit donc à un effort pour atteindre l'oeuvre dans ce qu'elle a d'essentiel. Mais ce qui est accessoire pour une époque peut être l'essentiel d'une autre. La description totale d'un roman, c'est en définitive, la totalité du roman.

Une tout autre manière d'envisager la critique est celle que décrit Monsieur Macherey: "Au fond de l'attitude critique, il y a, sous-entendue, mais déterminante, cette affirmation "il pourrait ou devrait en être autrement"<sup>2</sup>. La critique normative, définie ainsi, émet un jugement. Elle s'attache, pour se faire, non pas à ce que le roman est, mais à ce qu'il devrait être. Armé d'un modèle parfait, le critique souligne les défauts. Mais qui justifie la validité de ce

<sup>1</sup> G.L. Lanson, Histoire de la littérature française, Paris, Hachette, 1906, p. 1,057.

<sup>2</sup> P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1970, p. 25.

modèle - que personne n'a écrit? Que penser d'une critique qui se fonde non pas sur ce qui est, mais sur ce qui devrait être? Comment approuver, de nos jours, l'opinion de Monsieur Faguet qui accueille par ces termes L'Education sentimentale: "Les incidents ne se commandent pas les uns les autres [...] beaucoup paraissent plaqués ici sans qu'il y ait de raison"<sup>3</sup>, et qui finit par rendre son verdict en jugeant l'oeuvre profondément ennuyeuse.

Ces deux attitudes critiques finalement subjectives l'une comme l'autre, nous valent une kyrielle de définitions. Toutes prétendent cerner le "roman", toutes sont contradictoires, toutes se révèlent, enfin, inefficaces .

Or il nous faut replacer le roman dans son véritable domaine. Ecrire une oeuvre, c'est pour le romancier opérer un choix de moyens. "L'art de l'écrivain tient à la façon dont il dessine les limites de cet espace, qui est le corps visible de la Littérature"<sup>4</sup>. Le romancier, pour élargir le propos de Monsieur Genette, est confronté non seulement au problème personnel de sa langue et de son style, mais encore à celui du choix des techniques narratives. Face à son oeuvre "en puissance", il lui faut déterminer toute une série d'attitudes qui feront prendre corps à l'oeuvre, qui l'"informeront". Cette latitude dans les moyens provient d'un fait que la critique a souvent tendance à oublier: il n'y a pas de "Roman", il y a des romans. Et les oeuvres sont souvent

---

<sup>3</sup> E. Faguet, Flaubert, Paris, Hachette, 1922, p. 122.

<sup>4</sup> G. Genette, Figures, essais, Paris, Seuil, 1966, p. 208.

fort éloignées les unes des autres moins par le "contenu" que par la manière de narrer. Il existe un monde entre les aventures de Pantagruel et celles de Candide; l'histoire est essentiellement la même: c'est l'expression d'une certaine sagesse. Rabelais a fait un choix de moyens narratifs, Voltaire en a opéré un autre. Mais ce choix ne se justifie pas par la seule oeuvre à écrire. Parce que le roman est, d'abord, un "vouloir dire", il est communication. Entre le romancier et le lecteur s'établit un lien. Ecrire et lire font partie d'une chaîne, ce sont les synonymes d'émettre et de recevoir. Ce sont les "termes" de l'acte de communiquer, c'est-à-dire d'une volonté de mettre en "commun" une certaine expérience. Cela implique non pas une "histoire" à raconter, mais une certaine intention de communiquer, mais l'emploi judicieux de moyens, c'est-à-dire l'utilisation de certains codes.

Cette optique nous conduit à examiner le roman à partir d'un système plus large mais qui l'inclut: la communication à trois termes telle que l'a établie Karl Buhler, en 1934, dans Sprachtheorie, et qui a trouvé une expansion particulière en linguistique grâce aux travaux de Troubetzkoy (principes de phonologie). Ce modèle triadique nous offre un point de départ: le roman qui est un moyen d'expression à l'intérieur de la fonction de communication suppose toujours trois éléments: un émetteur, un récepteur et un objet de communication.

## CHAPITRE PREMIER

### COMMUNICATION

De tout temps, l'homme confronté à un univers, à des forces qui souvent le dépassent et le menacent, a voulu conjurer sa peur. Il a voulu comprendre et expliquer, car il croyait trouver dans les "théories" de quoi chasser son angoisse.

Or les connaissances que l'homme, dans sa relation avec le monde, peut acquérir, semblent s'orienter en deux grands courants - comme le fait justement ressortir le professeur Abraham Moles. C'est, d'abord, un ensemble de disciplines qui se regroupent sous le dénominateur-commun qu'est la physico-chimie, disciplines qui, toutes, décrivent l'univers sous son aspect énergétique. L'homme découvre ainsi une facette de la réalité, la dimension scientifique du monde. Attelé à une tâche ambitieuse qui vise à expliciter l'univers, le chercheur se donne un rôle essentiel. Il met toute son attention à expérimenter, à constater; il met toute son intelligence à déduire, à élaborer lois et

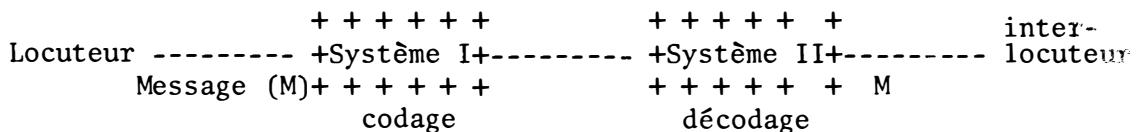
théories. Pourtant, dans le discours scientifique, l'homme ne s'implique jamais. Observateur "scrupuleux", témoin "impartial", logicien "parfait", l'homme n'est amené qu'à jouer, dans le champ scientifique qu'un rôle extérieur. La théorie de Newton nous parle de l'univers, tente de le décrire, de l'expliquer, elle ne nous révèle jamais l'Homme. L'humain est singulièrement absent du domaine scientifique. Les théories ne révèlent le chercheur que par la voie oblique, en démasquant un contexte socio-culturel, en révélant la conception du monde qu'une époque envisageait.

Lorsque l'homme reprend sa place dans l'univers, lorsqu'il s'attache, ainsi, à décrire les modes et les types de relation qu'il noue avec le monde, avec ses semblables, voire avec lui-même, il emprunte alors la seconde allée de la connaissance. Il parcourt une voie périlleuse qui débouche sur le monde de la "communication". L'homme doit y faire essentiellement appel aux données de la conscience dirigée non vers des objets scientifiques, mais vers le champ des relations entre les êtres. De là cette étude qui s'intéresse entre autre au "Message" que l'homme reçoit du monde extérieur, de ses semblables, et à ses réactions.

Depuis quelques années, à partir de recherches effectuées en Amérique du Nord, il s'est développé une théorie qui vise la communication comme telle. Cette théorie s'est rapidement annexé des aspects purement mathématiques, (sous l'influence notamment des compagnies de téléphone qui considèrent, évidemment, les seules dimensions techniques du problème). En effet, entre le locuteur et son interlocuteur intervient un double système de codage-décodage qui transforme la communication

en impulsions électriques et inversement, faisant basculer ainsi le message dans un domaine purement scientifique.

#### Système intermédiaire.

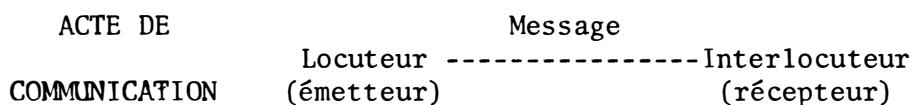


C'est là, pourrions-nous dire un aspect qui parasite la communication qui peut fort bien s'établir sans le recours de système intermédiaire (téléphone). Ce n'est évidemment pas à l'aspect physique ou mathématique auquel nous voulons nous arrêter dans cette étude mais à l'acte de communication lui-même.

Selon le dictionnaire Larousse, la "Communication" est "l'action de communiquer". Ce dictionnaire n'est guère plus explicite puisqu'il définit ainsi "communiquer": transmettre ... donner connaissance de. Nous restons sur notre faim. Cette définition est trop simpliste et limitée. La communication ne serait simplement que l'acte de transmettre, de donner connaissance de... Mais "qui" donne connaissance de "quoi"? Comment cette connaissance est-elle transmise? A "qui"? Comment est-elle reçue? Autant de questions qui restent en suspens.

Nous n'avons pas l'intention de répondre, et de manière exhaustive, à toutes ces interrogations. Nous dépasserions alors, très largement, le cadre de ce travail. Nous voulons, ici, nous borner à cerner le plus exactement possible quelques aspects du problème.

Dans son apparence la plus immédiate, la communication se compose de deux éléments: le "Contenu" (ou "doxa" selon la terminologie grecque) c'est-à-dire, ce qui doit être communiqué, et l'"Acte de communication" proprement dit. Ce dernier, lui-même, présente trois éléments: un "locuteur" (ou émetteur), un "message", un "interlocuteur" (ou récepteur). Ces données peuvent se traduire, très simplement, par le schéma suivant:



Il convient dès à présent de noter qu'il n'y a pas identité entre le "Contenu" et le "Message". Le "Message" est porteur d'un sens qui est celui que le "locuteur" veut transmettre, c'est-à-dire le "Contenu"; mais il n'est pas ce sens ou ce "Contenu".

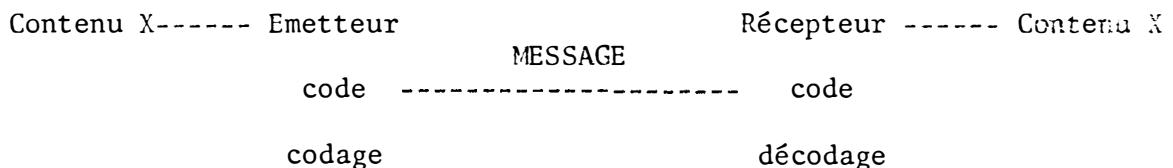
L'étude des actes de communication nous apprend que quand un être humain communique avec un autre, il élabore un "message" sur la base d'un "code" de conventions communautaires qui vaut à l'intérieur d'un groupe social et d'une situation historique. On obtient les meilleures conditions pour le passage de la communication lorsque celui qui reçoit le message le déchiffre sur la base du code même employé par l'émetteur.<sup>1</sup>

Le passage du "Contenu" en "Message" s'opère par l'intermédiaire du locuteur. Il choisit pour cela un "code". Ce "code" assure la transformation du "Contenu" en un système structuré et signifiant. Le sens du système devant être le plus proche possible du "Contenu" à exprimer. Le locuteur n'est donc pas un simple émetteur passif, c'est un "Codeur".

---

<sup>1</sup> U. Eco, Problème de la réception dans Critique sociologique et critique psychanalytique, Bruxelles, Institut de sociologie, 1970, p. 14.

Les codes utilisés sont multiples, ils vont des signes mathématiques à la signalisation routière, en passant par la légende cartographique, la heraldique....<sup>2</sup>. Il semble bien que le code par excellence soit celui de la langue. L'interlocuteur n'est pas, lui non plus, un être passif; c'est un "Décodeur". Le décodage, à condition d'être fait de la manière la plus rigoureuse possible (selon le code utilisé par le locuteur) doit livrer à l'interlocuteur le "Contenu", selon le schéma suivant.

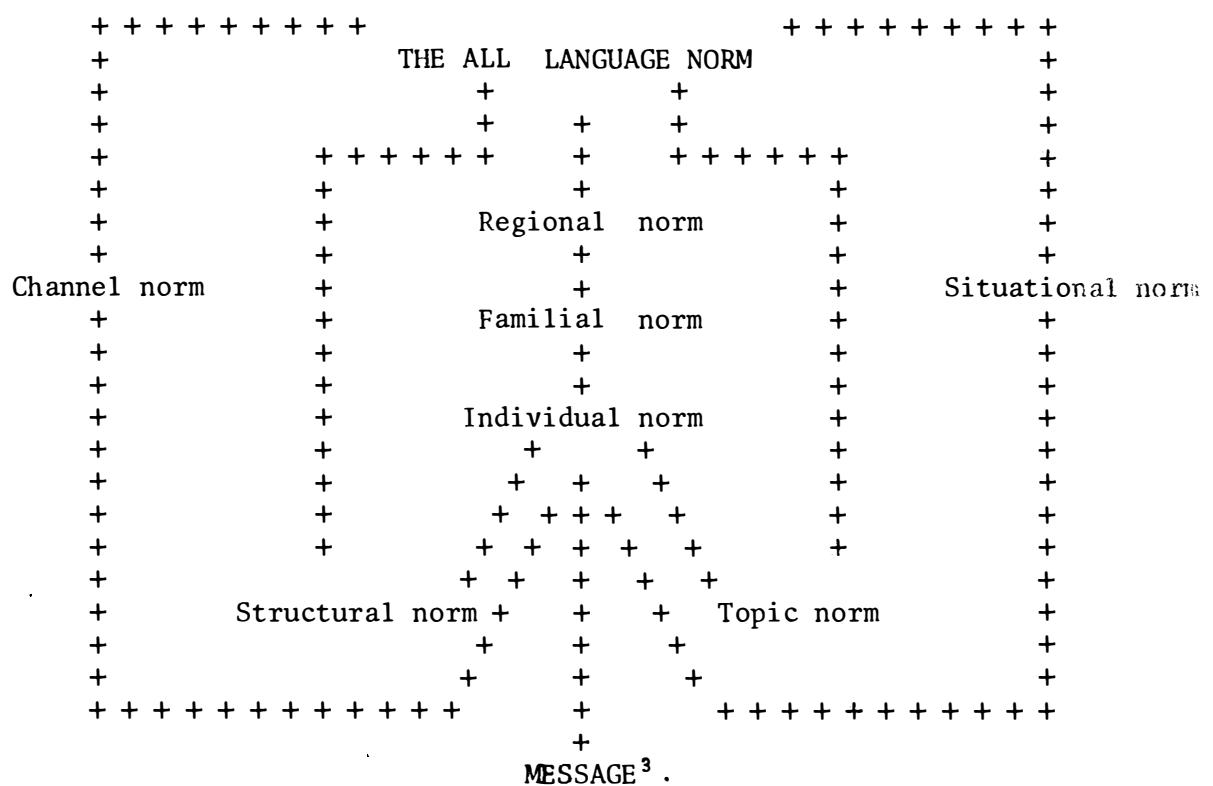


Ce schéma suppose le meilleur des cas, à savoir celui où le codage et le décodage auraient traduit parfaitement le "Contenu". Les codes utilisés se révèlent donc multiples et divers. Ce sont tous des systèmes de signes, depuis le simple chiffre mathématique jusqu'au caractère arabe, sans oublier les affiches, les mimiques.... Tous ces systèmes relèvent d'un domaine qui semble s'élargir constamment: la sémiologie, telle que Roland Barthes la définit. Tous ces signes n'ont pas même "valeur", et il convient, par exemple, de distinguer l'"indice" du "signal". Un signal est univoque, on ne peut le décoder que d'une seule manière. Ainsi, pour reprendre un exemple classique, la signalisation routière qui ne prête, en principe, ni à interprétation ni à discussion. Un indice est multivoque, il possède une multitude de décodages possibles.

---

<sup>2</sup> Pour l'étude des systèmes de communication non linguistique, voir: Georges Mounin, Introduction à la sémiologie, Paris, Ed. de Minuit, 1970; Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.

L'acte d'"encodage" linguistique est loin d'être acte simple. Il est soumis à un certain nombre de règles ou de contraintes. Nous prendrons pour expliciter ces normes le schéma donné par W.J. Paisley.



Ce schéma dispose les contraintes auxquelles est soumise la communication, selon un certain ordre. Il convient ici de les distinguer. Nous envisageons d'abord le "langage commun" qui est constitué par l'ensemble des mots d'une langue tel que les livrent les dictionnaires, ainsi que par l'ensemble des règles syntaxiques qui régissent cette langue. Nous considérons ensuite le "langage régional" qui est l'usage restreint fait de la langue dans une région donnée; c'est aussi l'usage particulier qu'un groupe ou une communauté font de cette langue.

<sup>3</sup> W.J. Paisley, Studying Style as Deviation from Encoding Norms, dans The Analysis of Communication Content, New-York, Wiley & Sons, 1969, p. 140.

Le "langage familial" est délimité par l'utilisation caractéristique de la langue faite par le milieu familial du locuteur. Cette norme se révèle particulièrement importante durant l'enfance. Le langage personnel: est celui du locuteur. Il est la résultante des normes précédentes ainsi que des acquisitions personnelles du locuteur, au fur et à mesure de ses expériences et de son enrichissement/appauvrissement. Il convient de noter ici que ces normes, passant du général au particulier, ont une influence très relative les unes par rapport aux autres. Le langage personnel d'un Rabelais, par exemple, était de loin supérieur à celui d'un Mauriac. L'un créait une langue, l'autre était un utilisateur.

Deux tendances visent à imposer à tous et à chacun l'usage général du "langage commun". D'une part la langue (plus particulièrement le langage littéraire) tend à se fixer, et ce depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. D'autre part la scolarisation gagne des couches de plus en plus larges de la société.

La "norme de situation" caractérise l'interlocuteur qui s'impose au discours. L'on ne s'adresse pas en effet de la même manière à un notaire, à un médecin, à un ministre... Cette "norme de situation" transforme "l'action de rémunération" en paye, solde, honoraires, redevance, émoluments... On ne "parle" pas de la même manière à une personne qui est: attentive ou distraite; hostile ou sympathique; réservée, nerveuse, tendue... La "norme du canal" est imposée par le type de "voie" par laquelle le message sera acheminé.. Dans la communication linguistique, l'on distingue deux "canaux": la langue écrite et la langue orale. La "norme du sujet" est déterminée par la nature du sujet traité. Une

note de service, une lettre d'affaires, un essai, un discours, sont des manières fort différentes de communiquer, auxquelles correspondent des règles précises. La norme de structure dépend du genre littéraire abordé, poésie, roman, théâtre... Toutes ces normes s'imposent au locuteur. Elles n'ont pas toutes même valeur ou même importance. Elles ne sont pas toutes également impératives. Mais elles constituent ce que Monsieur Greimas appelle "un réseau apriorique"<sup>4</sup>. Elles constituent, aussi, un ensemble d'où se dégagent trois tendances, trois types de "contraintes". Les "contraintes sociales" imposent un code compréhensible pour un public large (restreint); les "contraintes structurelles" s'organisent selon la nature du sujet traité, du genre littéraire abordé, du canal utilisé; les contraintes relationnelles envisagent l'interlocuteur, sa nature, son rôle social, le code qu'il connaît, son attitude. Toutes ces contraintes, en définitive, sont imposées au locuteur en vue de l'intelligibilité de son message; ou, dirons-nous, d'un décodage adéquatement exécuté par l'interlocuteur. Ces règles, toutefois, ne sont pas aussi contraignantes qu'on pourrait le croire. Prisonnier des contraintes, le locuteur ne jouirait d'aucune liberté; il serait astreint à une répétition monotone de messages convenus. (C'est le cas, par exemple, lors de l'utilisation de systèmes de signes "pauvres": signalisation routière, idéogrammes... C'est aussi le cas pour les formules rituelles - remerciements, condoléances, voeux de "nouvelle année"...). La communication est aussi "l'exercice d'une certaine liberté"<sup>5</sup>. C'est à ce niveau que l'on peu+

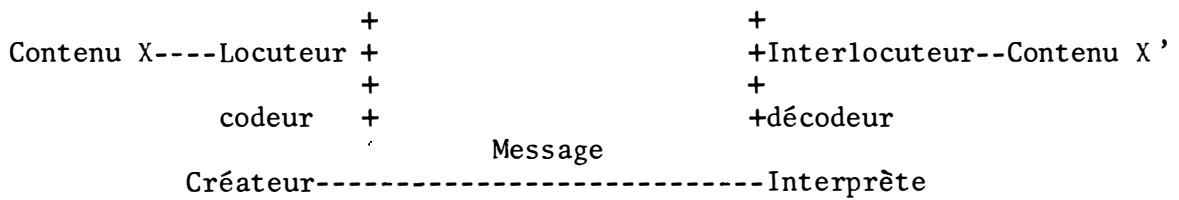
---

<sup>4</sup> A.J. Greimas, Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, p.36.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 36.

parler d'invention et de création. Cette liberté est nécessaire de toute évidence pour exprimer un "Contenu" neuf, une "expérience" qui n'a jamais été communiquée. Elle est "normale" parce que l'usage même des règles en entraîne une transgression partielle; principalement lorsque le locuteur veut communiquer d'autres propos que de simples clichés conventionnels, lorsqu'il veut "personnaliser" son message. C'est, notamment, tout le problème du style tel qu'évoqué par Monsieur Riffaterre (dans Essai de stylistique structurale).

Ainsi donc le Locuteur (codeur) et l'Interlocuteur (décodeur) ignorent leur rôle purement mécanique que joue le couple émetteur - récepteur pour devenir des individualistes qui marquent le message de leur personnalité:



Le message devient alors la réalisation particulière (inédite) d'un Enoncé qui s'élabore en transgressant plus ou moins les règles aprioriques que nous avons étudiées.

Le locuteur possède encore la possibilité d'organiser son message en fonction des facteurs de temps et d'espace. Il aboutit ainsi à des formes particulières d'expression. L'utilisation du temps et de l'espace à trois dimensions produit des œuvres théâtrales (ou analogues: opéras...). Les films s'articulent sur le temps et sur un espace à deux dimensions. Le discours ne requiert l'utilisation que du seul temps.

Notons ici qu'à côté du temps de dire ou temps de l'énonciation du message, existe le temps de lire (ou "temps de perception"). Un roman-photo, une bande dessinée, un conte se trouvent en soi figés dans le temps. Ils ne s'animent que sous le regard d'autrui.

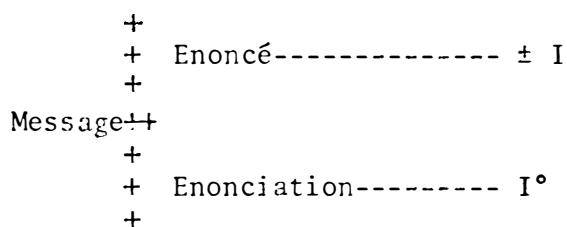
Il convient à présent d'introduire les notions d'Information et de "Quantité d'information". Ces deux concepts sont liés au caractère de nouveauté et d'impossibilité. Ils sont en général utilisés pour caractériser ce que nous avons appelé le "Contenu". Prenons un exemple.

Soit une situation donnée  $X$ , susceptible d'un certain nombre de variations. Une monnaie peut ou dévaluer, ou se réévaluer ou encore garder sa parité. La réévaluation (dévaluation) peut être aussi bien de 1%, 2% ou 3%. Supposons que toutes ces possibilités aient la même chance de se réaliser. A l'annonce que cette monnaie est réévaluée, disons, de 3%, nous constatons qu'une possibilité  $X^o$  vient de se réaliser. Plus l'incertitude de cette réalisation était grande, plus la "quantité de nouveauté" c'est-à-dire d'Information attachée à cette opération, était importante. Lorsque l'annonce de la réévaluation sera reprise par voie de journaux, revues... la quantité d'information deviendra nulle pour nous, du moins, qui avons déjà été "informés". Le message (annonce) ne fera que reprendre un "Contenu" (réévaluation) déjà diffusé, et donc déjà connu.

Cette quantité d'information dépend donc des lois de la probabilité. On dira que si la solution  $X$  offre " $x$ " solutions possibles, et que si  $X^o$  est la solution réalisée - $I$  étant la représentation de la quantité d'information,  $I_{(x_o)}$  étant la quantité d'information reçue lorsqu'on

apprend que  $x_0$  s'est réalisé, on a  $I_{(x_0)} = K \log x_0$ , où  $K$  est une constante<sup>6</sup>.

La "Quantité d'information" peut être nulle, elle peut être maximale ou se situer à des degrés intermédiaires. Une carte de Noël, une publicité rebâchée comportent une quantité d'information quasiment nulle. Un signal routier présente une forme parfaitement convenue, que tout automobiliste connaît. La quantité d'information attachée à ce signal dépend de son caractère de prévisibilité. Une lettre d'affaires envoyée en guise de réponse, contient (selon le caractère attendu de la réponse) une certaine quantité d'information, mais les formules de style conventionnel ne nous apprennent rien, leur quantité d'information est nulle. Il en est de même pour les clichés, les poncifs, les formules stéréotypées, tout ce qui découle de l'utilisation stricte des règles de rhétorique. Ainsi donc le caractère "informationnel" d'un message dépend non seulement du caractère prévisible (ou non) d'une situation, mais aussi de la forme prévue (ou non) de l'Enoncé. Ce que nous pourrions traduire par le schéma ci-dessous:



Les lois de la probabilité nous ont permis de quantifier le contenu de l'information, et ce indépendamment de la nature du "Message", en

<sup>6</sup> Pour l'établissement de cette formule, voir l'ouvrage de Brillouin, La science et la théorie de l'information, Paris, Masson et Cie, 1959.

établissant un rapport constant et inverse entre la quantité de probabilité et la quantité d'information. Le "Message" révèle donc une face mathématique. Ce n'est pas cet aspect que nous voulons retenir, mais les trois niveaux constitués par le plan du Texte, le plan du Sens, le plan de la Signification. Nous traduirons ces données par le schéma suivant:

```

+ Texte
+
Message + Sens
+
+ Signification

```

Par "Texte" nous entendons l'aspect purement formel (structural) du message. Plus précisément nous désignerons, par cette expression, le système de signes (linguistiques) employé, ainsi que les relations qui s'établissent entre ces signes et qui font de ceux-ci un système, c'est-à-dire un tout structuré.

Par "Sens" nous entendons le contenu textuel de l'énoncé, c'est-à-dire le "pattern unitaire" qui est immédiatement perceptible à toute personne qui connaît le code (langue) employé. C'est le Sens qui est fourni par les dictionnaires.

Par "Signification" nous entendons la résonnance que revêt le message au niveau individuel, qui est celui de l'interlocuteur. La "Signification" dépasse alors le sens lexicologique. Elle devient un "sens second" (qui s'élabore au niveau émotif et/ou intellectuel.)

Ainsi, par exemple, l'énoncé suivant: "Monsieur, vous êtes le plus valeureux des héros". Au niveau du texte, nous pouvons distinguer

des mots: nom, verbe, pronom... qui se structurent en une proposition (qui, en l'occurrence, est toute la phrase). Au niveau du sens, chaque mot renvoie à un terme du dictionnaire. Le "Sens" de l'énoncé révèle une affirmation qui caractérise certaine personne "quant à sa bravoure". Le niveau de la signification nous offre par contre un éventail extrêmement large de possibilités: orgueil, plaisir... ou au contraire: colère, dépit.... Le message peut, en effet, être ressenti comme un compliment ou comme une insulte. La "Signification" de l'énoncé est: "Vous êtes brave" ou "Vous êtes un lâche". Elle comprend également toute la réaction émotive de l'interlocuteur.

Pour qui sait jouer habilement des termes, le message peut n'avoir d'autre but que de suggérer. C'est l'art de la suggestion dirigée<sup>7</sup>. Il s'agit de déclencher chez l'Interlocuteur un afflux de Significations liées au Sens d'un terme ou d'une expression. Ainsi le mot Far-West évoque des images telles que: vastes plaines, sécheresse, buffles, chevaux, troupeaux de bétail...saloon.... Cette association d'images perturbe le reste de l'Enoncé dont le Sens perd de son importance au profit de la Signification, beaucoup plus large et imprécise. Les "divagations de l'esprit sous l'effet d'un stimulus vague sont telles que l'impression d'un mot rejaillit sur ceux qui précédent"<sup>8</sup>. En conséquence, le texte du message présente à celui qui le reçoit un double visage: celui du Sens, c'est-à-dire ce que l'Enoncé exprime en lui-même: c'est le "Contenu brut". Et celui de la Signification, c'est-à-dire ce que

<sup>7</sup> Selon l'expression utilisée par Umberto Eco.

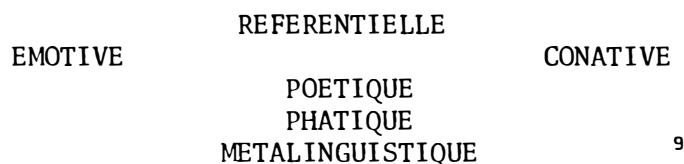
<sup>8</sup> U. Eco, L'oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965, p. 49.

l'Enoncé exprime au niveau de l'Interlocuteur lui-même; il s'agit d'une sorte de "Contenu latent". Il est, en quelque sorte, constitué par une multitude d'interprétations et de réactions émotives possibles.

Nous dirons donc plus simplement que le Message est un Texte qui possède un Sens et suggère une ou plusieurs Signification(s).

Dans certains types de communication, la Signification l'emporte sur le Sens. A un niveau simple, l'expression "bonjour" a perdu son sens de "je vous souhaite une bonne journée", au profit d'un éventail large de Significations; soit qu'il s'agisse de marquer l'amitié, une présence... A un niveau nettement supérieur, on peut dire qu'un poème est davantage un champ de Significations que l'expression d'un sens, compte tenu de certains cas particuliers tels la fable et la satire, qui sont bien plus l'utilisation de procédés poétiques que de la poésie.

Dans son ouvrage Essai de linguistique, R. Jakobson poursuit l'analyse du message. Il ramène ses conclusions au schéma suivant:



La fonction émotive, telle que l'envisage Jakobson, concerne l'attitude du Locuteur par rapport à son message. Elle vise à faire croire à un certain état émotionnel (vrai ou faux) ressenti par celui qui parle à

---

<sup>9</sup> R. Jakobson, Essai de linguistique générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 220.

l'égard de ce dont il parle (passion, douleur). La fonction conative concerne l'Interlocuteur, nous l'avons déjà définie dans ce que nous avons appelé "norme de situation"; selon Jakobson cette norme trouve "son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif ou l'impératif"<sup>10</sup>. La fonction phatique vise à prolonger le message, sans qu'il y ait apport de sens. Elle empêche l'interruption de la communication grâce à un échange (dialogue) de formules toutes faites et creuses. La fonction référentielle permet à l'interlocuteur de s'assurer de la bonne compréhension du message en vérifiant que le décodage se fait correctement. Elle engendre des expressions toutes faites du type "vous me suivez", "vous me comprenez bien". La fonction poétique vise le message lui-même, "l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage"<sup>11</sup>. La fonction métalinguistique, enfin, a pour but de parler du langage comme tel. Il s'agit donc d'un message élaboré à propos de la langue ou d'un autre message.

L'étude des divers aspects de la "communication" a amené les spécialistes à se pencher sur un certain nombre de problèmes qui ne concernent pas le message comme tel, mais qui lui sont intimement liés. Nous en ferons ici une étude très sommaire.

Nous envisagerons d'abord ce que l'on range sous l'expression de "bruit". Au sens strict, on entend par là, la perte en partie ou en

<sup>10</sup> R. Jakobson, Essai de linguistique générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 216.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 218.

totalité du message au cours de l'émission. C'est ce qui se passe, pour prendre un exemple simple, lorsque des parasites couvrent la voix pendant une communication téléphonique. En étendant cette définition nous pourrions dire qu'il y a "bruit" chaque fois que le Contenu est altéré, c'est-à-dire chaque fois que le Sens perçu par l'Interlocuteur subit une détérioration par rapport au Contenu. Cette altération peut se produire en cours de transmission du message, elle peut aussi se faire lors des opérations de codage-décodage. D'où les expressions courantes de type: ce n'est pas tout à fait ce que je voulais dire.

La "redondance" consiste en l'émission d'un excès de signes par rapport au Sens, lors d'une communication. Cela se produit, par exemple, lorsque par suite d'une erreur la même phrase se trouve reproduite deux fois de suite dans un article de journal<sup>12</sup>.

Le "feed-back" peut engendrer la sursaturation d'une source par le message qu'il émet. Cela arrive lorsqu'un micro capte le son émis par le haut parleur qui lui est relié. Par extension, l'on dira qu'il y a "feed-back" lorsque le message revient au locuteur qui le rediffuse à nouveau. C'est le cas d'une personne qui, ressassant ses propres paroles, finit par les croire et par les propager.

La scotomisation est un problème particulier. Il s'agit d'un mécanisme qui se déclenche au niveau psychologique. Il met entre parenthèses tel aspect d'une réalité, tel élément d'une communication parce

---

<sup>12</sup> C'est, en soi, un problème qui concerne davantage les techniciens de la communication (gain de temps, d'énergie, suppression de dépenses superflues). La redondance intéresse aussi les linguistes. Nous envisagerons le problème ici parce que ce phénomène se produit parfois dans le roman.

qu'il est ressenti comme désagréable sinon douloureux. A ce phénomène nous pouvons lier ce que Monsieur Goldman appelle le "maximum de conscience", qu'il décrit dans le cas suivant:

[...] l'affirmation [...] que la grande exploitation agricole coopérative présente des avantages [...] était une affirmation significative [...]. Or Lénine affirmait qu'indépendamment de son contenu de vérité, pour des raisons relevant du maximum de conscience possible de la paysannerie russe de l'époque, cette affirmation ne pouvait en aucun cas être comprise ... par la masse des paysans<sup>13</sup>.

Avec ces derniers aspects, nous voudrions clore l'étude, fort sommaire il va sans dire, de la communication en général, étude qui nous a conduit à distinguer Texte, Sens et Signification, à envisager diverses formes de Message (selon leurs articulations sur le temps et l'espace) et à étudier les différentes fonctions de ce Message telles que proposées par Monsieur Jakobson. Nous voudrions envisager, maintenant, le problème particulier des œuvres littéraires, plus spécialement celui du roman.

Pour toute une catégorie de gens, les œuvres littéraires se présentent d'abord comme des objets. Ils s'entassent dans les rayons pour leur reliure. On ne les possède que pour les vendre (libraires, bouquinistes...). Certains spéculent même sur leur valeur pécuniaire. Le prix en est déterminé par des qualités étrangères au "Contenu". C'est le cas pour les œuvres originales, les éditions rares, les reliures en chagrin... Le roman est alors une "simple chose", soumise à toutes les spéculations commerciales dont l'objet en est tributaire.

---

<sup>13</sup> L. Goldmann, Le concept d'information dans la science contemporaine, Paris, Gauthier, 1965, p. 59.

Pourtant, le roman n'est pas un objet ordinaire, puisqu'il a pour fonction de "dire". Une statue, une peinture..., dans la conception classique, reproduisent une réalité. Le roman énonce des réalités. Il établit, par l'acte de la lecture (et bien avant même - mais alors en puissance - dans l'acte de l'écriture) une sorte de lien entre le romancier et son lecteur.

Ecrire un livre, c'est, bien entendu et puisque la littérature y trouve son origine en même temps que son but, chercher à exprimer ce que nul n'a dit jusque-là [...] mais c'est aussi chercher à entrer en communication avec autrui, refaire une communion [...]<sup>14</sup>.

C'est un fait que toute oeuvre littéraire vise à jeter un pont entre l'auteur et le public. Le romancier écrit pour être lu; son oeuvre est "communication". Même si le temps peut faire disparaître le "locuteur" (romancier), il demeure un échange entre un "vouloir dire" (écriture) et un "vouloir comprendre" (lecture). Le roman est "communication" parce qu'il est "volonté de communiquer". Cette volonté peut être explicite pour un Rabelais, par exemple:

Voulant doncques je, vostre humble esclave, accroistre vos passetemps davantaige, vous offre de présent un aultre livre de mesme billon, sinon qu'il est un peu plus équitable et digne de foy que n'estoit l'autre<sup>15</sup>.

Pour la plupart des écrivains contemporains, cette volonté est tacite.

Les traits, que nous avons définis, et qui sont les caractéristiques et les normes de la communication, nous les retrouverons donc dans cet "énoncé" littéraire qu'est le roman.

---

<sup>14</sup> R. Guastalla, Le mythe et le livre, Paris, Gallimard, 1940, p.157.

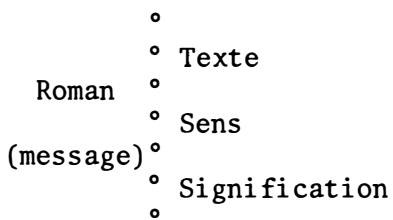
<sup>15</sup> Fr. Rabelais, prologue aux Oeuvres complètes, Paris, Pléiade, [..], p. 191.

Nous pouvons ainsi dresser les schémas suivants:

Schéma I:

Contenu X---Ecrivain---+	Roman (message)	+----Lecteur---- Contenu X'
(source) +		+ (récepteur)
+		+
+		+
+		+
o		o
°code	code°	
°	°	
°écriture	lecture°	
°	°	

Schéma II:



Cependant le roman est un "message" d'un type particulier. Il est d'abord un "texte littéraire", c'est-à-dire "un système combinatoire fini de signes à l'intérieur du système combinatoire de la langue"<sup>16</sup>.

Comme tout "texte", le roman est constitué par un ensemble structuré de signes, système élaboré à partir d'un ensemble déjà existant et autonome: la langue. Mais, par le jeu de "l'écriture", le romancier fait passer son "texte" du statut linguistique au statut "littéraire". Ce passage peut s'opérer par deux voies diamétralement opposées: la conformité aux règles de la rhétorique, ou la "subversion" du langage (Céline, Queneau, les mouvements d'avant-garde...) Dans l'un et l'autre

---

<sup>16</sup> M. Riffaterre, Essai de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, p. 265.

cas, il s'opère une véritable révolution; la langue est détournée de sa fonction propre: celle de signifier la (une) réalité lexicologique pour assumer un rôle nouveau: celui de révéler une réalité "esthétique".

Le message, devenu "message esthétique" (roman), cesse d'avoir comme but immédiat de communiquer une indication (plus ou moins claire, plus ou moins précise) en vue de déclencher chez l'interlocuteur (lecteur) un certain nombre d'attitudes, de gestes.... Le roman n'est donc pas essentiellement porteur de "renseignements". Toutefois, et parce qu'il est "message", il peut assumer ce rôle (roman à thèses, didactique, moralisateur...).

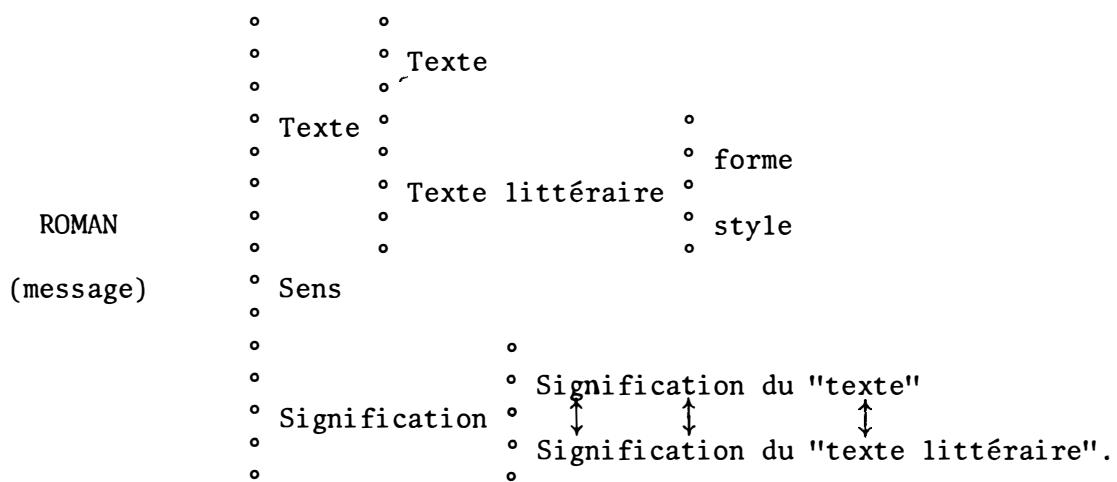
Le message esthétique offre ainsi un double visage. Il montre parce que les mots dont il est constitué renvoient à une certaine réalité (chargée de "sens" et de "signification"); et il se montre, il se désigne comme réalité littéraire (chargée de "sens" et de "signification"). Ainsi donc, l'œuvre littéraire se présente comme une sorte de "tourniquet": comprenez-moi, je suis "message"; admirez-moi, je suis "œuvre".

Le "sens" du roman est clair. Il se résume à l'histoire, l'anecdote; nous l'appellerons la "Narration". Cette "Narration" peut exister avant le roman, c'est le cas pour tout écrivain qui établit un schéma impératif sur lequel il "brode" son œuvre. C'est aussi la démarche de certains tenants du roman moderne, pour qui l'anecdote (logique ou non) est une réalité indépendante du romancier (et donc de l'acte d'écrire), démarche qui fait écrire à Marguerite Duras:

L'histoire. Elle commence. Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière<sup>17</sup>.

La signification du roman, par contre, est complexe. Non seulement elle est constituée par le double aspect: "signification" du "texte" - "signification" du "texte littéraire", mais encore par la multitude des interactions qui peuvent se produire entre ces deux niveaux.

Ces données peuvent se ramener au schéma suivant:



La "signification littéraire" (forme, style) ne peut être accessible pour un lecteur qu'en raison d'un "décodage" supplémentaire. Le code "littéraire" ne participe plus à un savoir (les mots du dictionnaire), mais à une "culture". Si le dictionnaire est accessible à tous; tout arrangement de mots (style, forme) en un message esthétique (roman) n'est accessible, déchiffrable que par celui qui possède le code culturel de l'œuvre (sinon un code culturel qui la déchiffre). Ainsi, Alain Robbe-Grillet, par exemple, est illisible pour celui qui n'est pas initié

---

<sup>17</sup> M. Duras, L'amour, Paris, Gallimard, 1971, p. 13.

au code qu'il utilise. Il en est d'ailleurs de même pour Rabelais, Balzac, Proust....

Le roman présente donc un "texte" dont les caractéristiques le désignent comme une oeuvre littéraire; il offre aussi un "sens" (histoire, anecdote, "narration") et des "significations" multiples (les réactions émotives et/ou intellectuelles du lecteur).

## CHAPITRE II

### ROMANCIER ET ROMAN

L'oeuvre d'art, semble-t-il, peut modifier l'écrivain au moment même où il écrit. Non seulement parce qu'à l'instant où l'être choisit d'écrire, il choisit généralement la solitude au détriment de la société, - parce qu'il refoule sa personnalité sociale, - mais encore parce que le jeu même de l'écriture transforme son moi profond; et ainsi se réalise l'opinion de Valéry au sujet des rapports qui se tissent entre le romancier et son oeuvre.

A chacun des mouvements qui la tirent de lui, il subit une altération. Achevée: elle réagit encore sur lui. Il se fait, par exemple, celui qui a été capable de l'engendrer. Il se reconstruit en quelque sorte un formateur de l'ensemble réalisé<sup>1</sup>.

Le Roman de Thèbes débute par les deux vers suivants:

---

<sup>1</sup> P. Valéry, cité par J. Ricardou, op. cit., p. 68.

Ainz me delit a aconter,  
Chose digne de remembrer<sup>2</sup>.

Dans ce cas-ci, et ce n'est pas une exception, le romancier s'affiche. C'est lui, dit-il, qui va rédiger un roman. Ce roman, il le définit d'ailleurs par l'assemblage d'événements mémorables (digne de remembrer). C'est une attitude commune que l'on peut rencontrer au moyen âge. Même si l'écrivain préfère l'anonymat, il s'affirme toujours comme un "je" et un "je" romancier.

Dans L'Hystoire du Petit Jehan de Saintré, Jean-Baptiste de La Salle dédie au duc d'Anjou le roman qu'il a l'intention de composer et qui racontera les aventures de Jehan. Aujourd'hui la plupart des romans ne possèdent pas de prologue par lequel l'auteur revendique la paternité de son oeuvre. Il n'en reste pas moins vrai que nombre de romanciers se reconnaissent comme "romanciers", et comme "père" de leurs ouvrages.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'on peut encore retrouver ces dédicaces qui désignent le romancier et lui assignent le rôle d'écrivain. Ainsi, Restif de la Bretonne rédige en prologue à son roman épistolaire: Le Paysan perverti:

Il m'a paru, Monsieur, que ces lettres pourraient être de quelque utilité non seulement dans la province, où, les particuliers un peu aisés lisent à présent, aussi bien que les habitants des villes, mais encore à ces derniers eux-mêmes. [...] On y verra un jeune homme doué de tous les talents et de tous les avantages se perdre par ces avantages mêmes<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> L. Constant, Le roman de Thèbes, I, Paris, F. Didot, 1830, p. 2.

<sup>3</sup> R. de la Bretonne, Le paysan perverti, I, Bruxelles, Kistemaeckers, 1886, pp. 1-2.

L'on ne pourrait passer sous silence ce petit mot de Voltaire où il se reconnaît, avec beaucoup d'humour, écrivain condamnable: "Tâchez surtout d'engager le sieur Riballier à faire condamner la Princesse de Babylone par la Sorbonne; vous ferez grand plaisir à mon libraire à qui j'ai donné cette petite histoire pour ses étrennes"<sup>4</sup>.

Toutefois, cette paternité n'est pas si véritable que bien des romanciers voudraient le laisser croire. "Tout texte est une énigme qui laisse à deviner en la jouant et en la constituant l'identité de son auteur. Le texte renvoie au texte de la vie"<sup>5</sup>. D'une manière plus simple, mais bien plus littéraire, Proust nous dit: "Je m'aperçois que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire"<sup>6</sup>.

L'écrivain exprime ce qui existe et la première chose qui existe pour lui, c'est lui-même. Voilà pourquoi maints romans revêtent un caractère autobiographique avoué (dissimulé), partiel (complet); "Un roman est autobiographique en ce sens qu'il est la biographie d'un être imaginaire composé avec des éléments vivants empruntés à la nature et à l'expérience de l'auteur"<sup>7</sup>. Ce caractère autobiographique, l'écrivain le plus objectif ne peut y échapper complètement; car l'œuvre est de

<sup>4</sup> Voltaire, Contes et romans, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 523.

<sup>5</sup> S. Kofman, L'enfance de l'art, Paris, Payot, 1970, p. 140.

<sup>6</sup> M. Proust, A la recherche du temps perdu, I, Paris, Gallimard, 1954, p. 890.

<sup>7</sup> J. Pouillon, Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946, pp. 66-67.

lui-même , "Un livre n'est après tout qu'un extrait du monologue de son auteur. L'homme ou l'âme se parle; l'auteur choisit dans ce discours. Le choix qu'il fait dépend de son amour de soi"<sup>8</sup>.

Il est, par exemple, indéniable que Flaubert a mis beaucoup de sa personnalité dans L'Education sentimentale. Même si cet écrivain proclame que "le romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit", (Lettre du 5-6 décembre 1866), la critique n'a guère tardé à mettre un nom sur chacun des personnages de L'Education sentimentale, identifiant notamment le couple Shlessinger. Dans Le Grand Meaulnes, roman chargé de tant de poésie, toutes les indications sur les lieux sont authentiques jusque, et y compris, trappes et portes. "F. Desonay qui se plaît à mêler des passages descriptifs du roman à ses propres notes de voyage a visité récemment la mansarde où logeait Fournier: rien n'a changé. Il est toujours impossible de fermer correctement la porte qui frottait sur le plancher"<sup>9</sup>. Faut-il rappeler Hervé Bazin qui jette en pâture au public les problèmes qui l'opposent à sa mère dans ce double volet: Vipère au poing et La mort du petit cheval. L'on peut très certainement soupçonner François Mauriac d'avoir puisé dans sa propre chair pour rédiger ses Mémoires d'un adolescent d'autrefois. Restif de la Bretonne se met en scène dans Ingénue Saxancour et les cas ne sont pas aussi rares que certains voudraient bien le prétendre. Même Jules Romains, comme l'a fait remarquer E.T. Kamber, inclut des éléments autobiographiques

---

<sup>8</sup> Valéry, Tel quel, Paris, Gallimard, 1941, p. 21.

<sup>9</sup> D. Grojnowski, Le thème de la route chez A. Fournier, dans Critique, nos 207-208, Paris, Ed. de Minuit, 1964, p. 719.

dans son vaste cycle romanesque. "C'est d'abord l'écho de sa vie intime que nous retrouverons dans son oeuvre. Par exemple il fait passer [...] la vision très nette qu'il a gardée de sa région et de sa ville natale. La ville de Clamecy où il est né"<sup>10</sup>.

Signalons cependant le cas extrêmement curieux qui est celui de Stendhal. Les œuvres n'échappent pas à l'aspect autobiographique; mais comme l'observe Thibaudet: "Au centre de chacun de ses romans, il y a un jeune homme qui ressemble plus ou moins à Stendhal,[...] qui se développe dans un autre milieu, suit une autre ligne de circonstances, fait une autre fortune"<sup>11</sup>.

Ainsi le roman, s'il peut être l'occasion de se raconter, peut être aussi un prétexte pour s'imaginer, pour rêver à un autre destin, à d'autres aventures, à d'autres amours.

Signalons aussi ce paradoxe qui est celui des études littéraires. Plus la vie d'un écrivain est accessible, moins elle nous livre la clef de son œuvre. La critique n'atteint de l'auteur qu'une sorte d'image superficielle qui, selon le professeur Rokseth, n'a qu'une importance très relative et "que l'analyse de l'œuvre ne justifie pas"<sup>12</sup>.

L'aspect autobiographique d'un ouvrage crée une sorte de complicité, une sorte de complaisance, entre l'écrivain et son œuvre. Mais

<sup>10</sup> E.T. Kamber, Romain Rolland: la vie et le roman, dans Revue des sciences humaines, nos 122-123, Lille, F.L.S.H., 1968, p. 252.

<sup>11</sup> A. Thibaudet, Histoire de la littérature française, Paris, Stock, 1936, p. 203.

<sup>12</sup> Billeskov-Jansen, Op. cit., p. 24.

ne retenir que cet aspect seul serait réduire le roman à la pure fonction narcissique. Le roman établit aussi ce paradoxe d'être à la fois identique et étranger au romancier. L'écrivain peut regarder son oeuvre avec les yeux d'un tiers. Lorsque Stendhal écrit à propos de Fabrice Del Dongo, "Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment"<sup>13</sup>, il juge son personnage; il s'en détache pour le mieux voir et éventuellement le mieux critiquer.

Nous retrouvons un procédé analogue dans Les lettres persanes. Ce n'est plus une seule personne, c'est toute la société qui subit la verve ironique du romancier. Ainsi, Montesquieu note dans la lettre XLIV: "Il y a en France trois sortes d'états: l'Eglise, l'Epée et la Robe. Chacun a un mépris souverain pour les deux autres [...] Il n'y a pas jusqu'aux plus vils artisans qui ne disputent sur l'excellence de l'art qu'ils ont choisi: chacun s'élève au-dessus de celui qui a choisi une profession différente"<sup>14</sup>.

Sans tenir compte du Roman de Renart, ouvrage disparate certes, mais dont le but principal est de railler le monde médiéval, c'est essentiellement à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que les écrivains vont ironiser sur la société qu'ils décrivent. Ainsi, dans les Confessions du comte de °°°, nous trouvons cette acerbe remarque: "Notre société n'était pas moins ennuyeuse que ridicule, j'étais étourdi et excédé de n'entendre parler d'autre chose que de comédies, opéras, acteurs et

---

<sup>13</sup> Stendhal, La chartreuse de Parme, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 70.

<sup>14</sup> Montesquieu, Les lettres persanes, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 91.

actrices.... Tous ces bureaux de bel esprit ne servent qu'à dégoûter le génie, rétrécir l'esprit, encourager les médiocres"<sup>15</sup>.

Ces critiques contre la société se développent dans la plupart des romans de ce siècle. Ainsi Voltaire, Diderot, Crébillon, Sade même. La plupart de ces romanciers ont la prudence de faire évoluer leurs personnages dans des pays fort lointains, qui ont cependant les mêmes travers que la France. Il est inutile de rappeler les pérégrinations de Candide, Diderot imagine un émirat pour les Bijoux indiscrets, et de s'exclamer à propos du harem: "On entrait aussi librement dans leurs appartements que dans aucun couvent de chanoinesses de Flandres; et on y était sans doute aussi sage"<sup>16</sup>. Jacques le Fataliste connaît des aventures dans un pays qui n'est pas précisé; Les Cent vingt jours de Sodome se déroulent dans un château qui pourrait être situé n'importe où. Cette ironie que l'auteur déverse sur la société et sur le temps nous allons encore la retrouver chez G. de Nerval, dans Les Filles du feu: "A mon retour à Paris, je trouvai la littérature dans un état de terreur inexprimable [...]

On comprend alors comment une large interprétation de la loi donnerait au pouvoir de moyens pour éteindre toute opposition"<sup>17</sup>.

Bien plus proche de nous, il nous faut citer ce regard terrible porté sur notre société qu'est Le voyage au bout de la nuit où l'auteur, L.F. Céline, "ironise" sur chacune de ces valeurs que sont l'armée, la patrie, les bonnes affaires, les "honnêtes" gens, etc...

---

<sup>15</sup> Duclos, Les Confessions du comte de °°°, dans Roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, II, Paris, Pléiade, 1965, p. 253.

<sup>16</sup> Diderot, Les Bijoux indiscrets, Paris, Grund, [s.d.], p. 11.

<sup>17</sup> G. de Nerval, Les Filles du feu, Paris, Flammarion, 1965, pp. 32-33.

Toute proche de cet aspect ironique, il nous faut signaler ce que l'on pourrait appeler l'ironie "lukacksienne". Pour Lukacks, le héros de l'épopée vit des valeurs de son temps, qui sont celles de la communauté. Le héros de roman au contraire s'abstrait en quelque sorte de cette communauté. Il devient par là un personnage problématique. Selon l'auteur de La théorie du roman, l'écrivain pratique à l'égard de la société et de son personnage une double ironie. Il montre la lutte du héros pour vivre des valeurs authentiques dans un univers dégradé, tout en restant conscient de l'échec de cette lutte. Ainsi, Don Quichotte veut vivre les valeurs chevaleresques authentiques dans un univers où les valeurs bourgeoises ont déjà pris le premier pas. L'ironie de Cervantes procède d'une double connaissance. Il sait que l'univers "bourgeois" est vil et corrompu, il sait aussi que la tentative de son héros est parfaitement vaine. Mme Bovary tente de vivre des valeurs romantiques dans un monde matérialiste. Flaubert méprise la société du 19e siècle, son esprit mesquin, sa mentalité de lucre, mais il se "moque" de la lutte que mène son personnage pour vivre une vie plus spirituelle.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle qui pratique - avec quel talent - la critique et l'ironie, est aussi celui qui balaye les préjugés qui entouraient jusqu'alors le roman. Ce dernier accédait au rang de genre littéraire reconnu, mais il devait payer chèrement ce triomphe. Jusqu'alors le mot "romanesque" avait désigné: affabulation, mensonge, récit incroyable. Diderot lui-même le note dans ces mots: "Le bon sultan que ce fut! Il n'eut jamais de pareil que dans quelques romans français"<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> D. Diderot, op. cit., p. 11.

Le mot "roman" recouvrait donc des histoires incroyables. L'oeuvre romanesque, pour être prise au sérieux, pour cesser d'être "romanesque", avait besoin de dire la vérité. Pour que l'oeuvre fut vraie, il fallait que le romancier cessât d'y être apparent. De là cette abondance de publications qui n'étaient que des romans camouflés: journaux intimes, mémoires, feuillets soi-disant trouvés dans un grenier, dans une auberge, et, pourquoi pas, au bord du chemin. Adolphe par exemple est précédé d'un avis de l'éditeur (qui est de la main de Benjamin Constant): "Je publie maintenant l'anecdote seule parce que cette publication me semble un dernier moyen de découvrir le propriétaire des effets qui sont en mon pouvoir. J'ignore si cette anecdote est vraie ou fausse, si l'étranger que j'ai rencontré en est l'auteur ou le héros"<sup>19</sup>.

Hamilton déclare dans une sorte de prologue à son ouvrage Les Mémoires de la vie du comte de Grammont: "Je ne ferai point son portrait. [...] C'est lui-même dis-je qu'il faut écouter dans cet écrit, puisque je ne fais que tenir la plume à mesure qu'il me dicte les particularités les plus singulières et les moins connues de sa vie"<sup>20</sup>.

Il arrive aussi que le romancier se cache derrière de soi-disant sources existantes. Déjà, dans le Gargantua de Rabelais, l'on pouvait lire: "Et fut trouvé [...] un grand tombeau de bronze, long sans mesure [...] Icelleuy ouvrans [...] trouvèrent [...] [un] [...] livret [...] En icelleuy fut ladicté généalogie. Je [...] y fuz appelé, et, [...]

<sup>19</sup> B. Constant, Adolphe, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 29.

<sup>20</sup> Hamilton, Mémoires de la vie du comte de Grammont, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, I, Paris, Pléiade, 1960, pp. 30-31.

la translatay"<sup>21</sup>. Dans Zadig, Voltaire utilise le même procédé, mais avec beaucoup plus d'ironie: "Il [cet ouvrage] fut écrit d'abord en ancien chaldéen, que ni vous ni moi n'entendons. On le traduisit en arabe pour amuser le célèbre sultan Ouloug-beg"<sup>22</sup>.

Le même subterfuge, mais employé cette fois-ci dans le corps même du récit, se retrouve chez G. de Nerval; il a pour but, encore et toujours, de ramener le roman à la réalité la plus objective: "La pièce qui relate ces faits est suivie d'une autre plus détaillée avec les dépositions, de treize témoins, dont les plus considérables étaient les deux procureurs et le notaire"<sup>23</sup>. Le théoricien de l'impersonnalité est sans contredit Flaubert. C'est lui qui écrivait à George Sand: "Un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit". Déjà, une dizaine d'années plus tôt, il s'était donné comme maxime: "L'auteur dans une oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part", (à Louise Colet, 9 décembre 1852). Ce dogme de l'impersonnalité vise à reléguer le romancier dans la coulisse, à créer une oeuvre qui se tienne debout toute seule. Ce même principe pousse les écrivains modernes à se retrancher derrière une sorte de silence. Alain Robbe-Grillet, par exemple, ne veut en aucun cas être impliqué dans son roman; et, comme le fait remarquer Tison Braun, "Nathalie Sarraute n'analyse rien, n'explique rien, n'intervient pas"<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Fr. Rabelais, Gargantua, Paris, Pléiade, [s.d.], p. 30.

<sup>22</sup> Voltaire, Zadig, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 22.

<sup>23</sup> G. de Nerval, op. cit., p. 43.

<sup>24</sup> M. Tison Braun, Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité, Paris, Gallimard, 1971, p. 21.

Les tentatives les plus élaborées ont été celles qu'engendrèrent le mouvement surréaliste. L'écriture automatique devait, croyait-on, engendrer une oeuvre dont le déroulement se ferait sous une sorte de dictée intérieure mais qui échapperait à la volonté consciente de l'écrivain. Il convient toutefois de remarquer ici la profonde méfiance que les surréalistes avaient pour le roman.

Cette volonté de s'anéantir qui est partagée par nombre de romanciers modernes, et qui, comme nous l'avons vu, trouve son origine au XVIII<sup>e</sup> siècle, est loin de faire l'unanimité. Beaucoup ne voient dans le "nouveau roman" que du "papier glacé, où l'art du romancier dans le vent est pur artifice, où l'on baille d'ennui devant des textes alambiqués qui ne veulent rien dire, écrits par des gens qui n'ont rien à dire"<sup>25</sup>. C'est que, et depuis fort longtemps, bien des romanciers règnent en despote sur leur oeuvre. Rien n'y est laissé au hasard, et le héros ne peut suivre que les voies qui lui sont déjà tracées. Cette attitude est celle du romancier "demiurge", ce roman est celui qu'Alain Robbe-Grillet définit en ces termes:

Ce type de roman vu par le haut suppose un narrateur omniscient, omniprésent qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements de la conscience et ceux du visage, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure: ça ne peut être qu'un dieu, ce ne peut être que le roman de type balzaciens<sup>26</sup>.

Si A. Robbe-Grillet s'insurge avec tant de véhémence contre Balzac c'est

<sup>25</sup> Jean Noël Schifano, Le dernier roman d'Elio Vittorino, dans La Quinzaine littéraire, no 145, Paris, La Quinzaine littéraire, 1972, p.9.

<sup>26</sup> A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Gallimard, 1963, p. 42.

parce que pour ce dernier le fait humain, l'anecdote ne peut jamais être isolé de son contexte "vécu". L'auteur de La Comédie humaine a besoin au contraire d'entourer l'histoire de tout ce qui peut lui conférer le plus de réalité possible. Aussi bien les origines des personnages, le début des mécanismes mis en place, que les indications de mouvements ou d'attitudes. Cette conception du roman, il faut le rappeler, n'est pas neuve. Mais elle prend toute son importance au XIX<sup>e</sup> siècle sous l'influence du roman historique (Walter Scott). Ce genre ouvre la porte grande aux fourmiliements de détails, familiers, étranges, vulgaires; à l'afflux de références exactes sur l'ameublement, le costume. Tout ce fatras est destiné à reconstituer le plus largement possible une époque. Le roman était devenu alors un document romancé, un lambeau de l'histoire où l'écrivain métamorphosé en guide omniscient proposait un pas de conduite.

Balzac est effectivement ce romancier tout-puissant. C'est le "super-policier" qui a accès à tous les fichiers de la Providence; c'est le moraliste qui sonde les coeurs et connaît jusqu'aux pensées les plus secrètes; c'est l'homme avisé qui démonte devant vos yeux les rouages les plus subtils de la société. Tous ces détails Balzac vous les fournit sans oublier bien sûr, de décrire, mieux d'inventorier les lieux.

Un romancier peut se manifester dans son oeuvre par divers procédés qui vont du plus grossier au plus subtil. M. Renaud Matignon remarque avec justesse que: "L'écrivain devenu démiurge a tous les pouvoirs sur son personnage. Mais ces pouvoirs seront d'autant plus

absolus qu'ils seront moins perceptibles"<sup>27</sup>. Même quand l'écrivain, comme A. Robbe-Grillet ou comme Sartre, refuse le rôle de "démiurge", et cela au profit de la liberté de leurs personnages, au profit d'un foisonnement de possibles narratifs, il ne s'escamote que par un ensemble de procédés, de techniques, de trucages, qui le dissimulent aux yeux du lecteur mais qui, par ailleurs, le révèlent. L'utilisation des procédés désigne toujours un utilisateur.

Le romancier, d'une façon générale, peut s'introduire dans son roman de quatre manières différentes qui seront respectivement appelées: "cautionnement", "besoin de régie", "commerce avec le lecteur", "intervention du dedans".

Le cautionnement est destiné à prouver l'authenticité des événements rapportés dans le récit. Le procédé lui-même présente deux aspects: l'auteur peut rapporter, comme tel, un renseignement requis; il peut également s'abriter derrière ce que l'on conviendra de nommer "une source indépendante": un témoin, un écrit, un objet parfois.

Ainsi pour expliquer la fortune de Sanseverina-Taxis, Stendhal nous révèle lui-même que: "C'était son grand-père seulement qui avait amassé des millions par le métier de fermier général des revenus de l'Etat de Parme. Son père s'était fait nommer ambassadeur du prince de Parme à la cour de °°° à la suite du raisonnement que voici:"<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> R. Matignon, Flaubert et la sensibilité moderne, dans Tel quel, no 1, Paris, Seuil, 1960, p. 84.

<sup>28</sup> Stendhal, Op. cit., p. 136.

Par contre, dans Les Bijoux indiscrets, ce sera par l'intermédiaire d'un objet (!) que Diderot fournira à son lecteur, les renseignements qu'il feint lui-même d'ignorer, et que le seul objet est supposé connaître. Procédé habile qui permet au romancier d'en dire plus tout en ayant l'air d'en savoir moins. L'ironie mordante se camoufle derrière un procédé comique irrésistible:

C'était l'instant où Mangogul s'était proposé de recommencer ses malices. Il tourna sa bague sur une jeune femme fort enjouée [...] et l'on entendit se lever de dessous la table un bruit plaintif, une voix faible et languissante qui disait:

"Ah! que je suis harassé! Je n'en puis plus. Je suis sur les dents."

"Comment, [...] s'écria Husseim, le bijou de ma femme parle; et que peut-il dire?"<sup>29</sup>

Grâce à la technique nommée "besoin de régie", le romancier fournit à son lecteur toutes les explications requises. Il donne ainsi à son ouvrage une certaine vraisemblance, et à l'action une certaine cohérence. Marguerite Duras a recours à ce procédé pour identifier l'un des personnages de L'amour: "Nous nommerons cet homme le voyageur. -Si par aventure la chose est nécessaire- à cause de la lenteur de son pas, l'égarement de son regard"<sup>30</sup>. Ce "besoin de régie" ne sert pas seulement à désigner des êtres mais aussi à préciser les endroits, les situations. C'est par ce moyen que Boris Vian encadre son héros: "Amadis Dudu suivait sans conviction la ruelle étroite qui constituait le plus long des raccourcis permettant d'atteindre l'arrêt de l'autobus 975. Tous les jours, il devait donner trois tickets et demi"<sup>31</sup>. Un paragraphe, une courte phrase peut

---

<sup>29</sup> D. Diderot, Op. cit., p. 30.

<sup>30</sup> M. Duras, Op. cit., pp. 13-14.

<sup>31</sup> B. Vian, L'automne à Pékin, Paris, U.G.E., 1956, p.7.

nous expliquer le passage d'un endroit dans un autre. Rabelais s'exclame au détour d'un chapitre: "Or laissons les là et retournons à notre bon Gargantua qui est à Paris"<sup>32</sup>. Le romancier, loin de se dissimuler derrière quelque subterfuge, peut faire avancer son roman par une sorte d'adresse au lecteur. Déjà, Rabelais apostrophait son vis-à-vis par delà le livre: "A quel propos, en voustre avis, tend ce prélude et coup d'essay? Par autant que vous mes bons disciples, et quelques aultres foulz de séjour, lisant les joyeuls tiltres d'aulcuns livres de nostre invention [...] jugez trop facilement ne estre au dedans traicté que mocqueries"<sup>33</sup>.

Ce même genre de procédé se retrouve également sous la plume d'un Victor Hugo. Il s'agit, pour l'écrivain, de résumer en une phrase adressée au lecteur tout ce qu'il n'a pas pu dire, ou tout ce qu'il a caché jusque là. Ainsi, dans Notre-Dame de Paris, le romancier peut s'exclamer: "Nous sommes ravis d'avoir à apprendre à nos lecteurs que pendant toute cette scène Gringoire et sa pièce avaient tenu bon. Les acteurs, talonnés par lui, n'avaient pas discontinuer de débiter sa pièce"<sup>34</sup>.

Le romancier démiurge s'arroge non seulement le droit de tout connaître des événements présents, passés ou futurs; non seulement il s'adjudice le privilège de nommer les choses, de désigner les gens, de préciser un point de l'action; mais encore, il possède le don de pénétrer les

<sup>32</sup> Fr. Rabelais, Op. cit., p. 110.

<sup>33</sup> Ibidem, pp. 25-26.

<sup>34</sup> V. Hugo, Notre-Dame de Paris, Lausanne, Rencontre, 1959, p. 82.

consciences: "La foule glissait autour de lui exténuée et lente, et il pensait toujours: "Tas de brutes; tous ces imbéciles là ont des sous dans leur gilet"<sup>35</sup>. Seul, Georges Duroy aurait pu exprimer cette opinion. Or ce n'est pas lui qui raconte l'histoire. Cette réflexion qu'il s'est faite pour lui-même ne peut nous être rapportée que parce que Maupassant la connaît. De même connaît-il la réaction de son héros lorsque ce dernier regarde le mari de sa maîtresse: "Et une satisfaction intime, vicieuse, le pénétrait, une joie de voleur qui a réussi et qu'on ne soupçonne pas"<sup>36</sup>.

Ce sont là les quatre grands procédés qui permettent à l'écrivain de faire main basse sur le récit. Mais il en existe d'autres. Voltaire, par exemple, intervient lui-même dans Zadig pour en modifier le cours, et ce de manière visible: "Zadig disait: "Je suis donc enfin heureux!" Mais il se trompait"<sup>37</sup>. C'est bien parce que Voltaire veut faire connaître à son héros d'autres aventures qu'il ajoute cette petite phrase qui, niant l'optimisme de son héros, introduit la suite de l'histoire. Cette manière de faire est ici flagrante. Le procédé est parfois utilisé avec beaucoup plus de discrétion. Le romancier peut forcer la main au destin d'un personnage sans qu'il n'y paraisse. Ainsi, Rastignac jouant pour la première fois à la roulette, gagne une fortune, contre toute logique. Lucien de Rubempré, malgré tous ses efforts, ira d'échec en échec. Chez Flaubert, Frédéric Moreau sera incapable de retrouver Mme Arnoux - tout au

---

<sup>35</sup>G. de Maupassant, Bel-Ami, Lausanne, Rencontre, [s.d.], p. 40.

<sup>36</sup>Ibidem, p. 202.

<sup>37</sup>Voltaire, Zadig, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 37.

long de la première partie de l'oeuvre du moins - parce que tel est le désir du romancier. Toutes ces réussites qui s'accumulent avec un égal bonheur, tous ces échecs qui dénotent une "poisse" persistante ne s'expliquant pas autrement que par la volonté du romancier. Dans Jacques le Fataliste, c'est Diderot qui se charge de punir le maître, ce qui lui fait écrire: "A peine le maître de Jacques lui eut-il fait cette impertinente réponse; que son cheval bronche et s'abat, que son genou va s'appuyer rudement sur un caillou pointu et que le voilà criant à tue-tête: "Je suis mort! J'ai le genou cassé!"<sup>38</sup>.

Le romancier peut encore se retrouver dans l'oeuvre par ces sortes de digressions qu'il ménage de temps en temps et où il semble donner à profusion des opinions sur tout et sur rien. C'est là un procédé courant chez Balzac. Dans le Testament d'un cancre voici comment est perçue une interrogation, un examen scolaire: "Oui, on peut parler de drame. Un collège est un territoire lilliputien. Les proportions changent. Les aînés sont des géants; les cancres, de prestigieux hors-la-loi; la tache d'encre est une tache de sang"<sup>39</sup>. Il s'agit là en fait d'un aparté, le cours du récit proprement dit est interrompu; l'écrivain saute par-dessus l'histoire pour adresser à son lecteur une réflexion, un propos qui prend l'allure de vérité générale.

Le romancier peut encore montrer le bout de ses griffes même en prenant le maximum de précautions, par l'utilisation de certaines techniques. Ainsi le passage d'une scène à une autre, d'un temps à un autre,

<sup>38</sup> D. Diderot, Jacques le Fataliste, Lausanne, Rencontre, 1968, p.126.

<sup>39</sup> B. Gheur, Le testament d'un cancre, Paris, A. Michel, 1970, p.13.

d'une action à une autre, se fait généralement par l'intermédiaire d'une phrase qui, servant de transition, connecte en quelque sorte les deux passages. Le silence qui précède l'accostage en terre d'Afrique remplit de terreur Tartarin: "-Miséricorde! nous sombrons! crie-t-il d'une voix terrible. Et, retrouvant ses forces par magie, il bondit de sa couchette [...] On ne sombrait pas, on arrivait"<sup>40</sup>. Ces quelques mots permettent à Daudet de passer des affres de son héros à la description d'Alger et de son activité portuaire.

Dans Les infortunes de la vertu la phrase de transition (connecteur) permet de faire progresser l'action en la transformant: "Les indignes propos de ce monstre avaient enflammé ses passions: il me saisit brutalement [...] et me dit qu'il allait [...] me faire voir lui-même de quoi il s'agissait [...] Mais mon malheur me prêta du courage et des forces, je parvins à me dégager, et m'élançant"<sup>41</sup>. Par un curieux procédé, une "adresse au lecteur" sert dans Justine à la fois de "connecteur" et montre le caractère omniscient du romancier: "Le lecteur nous permettra de l'abandonner quelque temps dans ce réduit obscur pour retourner à Juliette et pour lui apprendre le plus brièvement possible comment, du simple état où nous la voyons, elle devint en quinze ans femme titrée"<sup>42</sup>.

Le procédé du "connecteur" est étroitement relié à celui de "disjoncteur" dont la fonction inverse est d'arrêter un passage, un chapitre

<sup>40</sup>A. Daudet, Tartarin de Tarascon, Lausanne, Rencontre, 1966, pp. 90-91.

<sup>41</sup>D.A.F. Sade, Les infortunes de la vertu, Paris, C.F.L., 1967, p.103.

<sup>42</sup>Ibidem, p. 91.

et de ne le relier à rien. Le plus célèbre est sans doute celui qui clôt les amours de Frédéric et de Mme Arnoux, le terrible: "Et ce fut tout".

Même le romancier le plus averti peut encore laisser dans le texte des éléments qui le désignent. Dans Moderato cantabile, à la première page, Marguerite Duras écrit: "Moderato cantabile dit l'enfant"<sup>43</sup>. Ces insidieux "dit-il", "dit-elle", "exclama-t-il", sont autant de signes de la présence du romancier.

Il y en a d'autres.

Ainsi Stendhal, par exemple, n'hésite pas, dans La chartreuse de Parme, à donner à son lecteur un véritable cours d'histoire: "Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan [...] Au moyen âge les Lombards républicains avaient fait preuve d'une bravoure égale à celle des Français"<sup>44</sup>.

L'auteur peut encore se révéler, et d'une manière tout à fait spéciale, en corrigéant, en feignant de corriger son texte. Diderot a recours à ce procédé dans Jacques le Fataliste: "Comme il approchait à petits pas du château, non [...] du lieu de leur dernière couchée"<sup>45</sup>. Nous retrouvons également cette technique chez A. Robbe-Grillet, plus particulièrement dans son dernier ouvrage: Projet pour une révolution.

<sup>43</sup> M. Duras, Moderato cantabile, Paris, U.G.E., 1958, p. 9.

<sup>44</sup> Stendhal, Op. cit., p. 27.

<sup>45</sup> D. Diderot, Op. cit., p. 135.

à New-York: "Laura ne comprend pas pourquoi [...] Les longues cuisses dénudées, dont l'une est à demi fléchie à l'aïne et au genou [...] Non! les chevilles sont maintenant largement écartées par des cordes de chanvre, qui [...] Non! [...] Sous la lumière vive des deux autres projecteurs"<sup>46</sup>.

Le romancier se dévoile donc grâce à une multitude de procédés, de techniques. Il peut encore feindre de se dissimuler derrière un "narrateur", personnage à fonction ambiguë qui cache tout autant qu'il révèle.

Dans La peste Camus cède la place:

le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser<sup>47</sup>.

Ce n'est plus un romancier qui mène l'action, c'est une personne étrangère - entendons-nous bien, "étrangère" au romancier et au lecteur, mais nullement étrangère au livre. Dans ce cas-ci, c'est le docteur Rieux qui se charge de tout dire.

Ainsi disparaissent les signes qui désignaient, à travers le texte du roman, le romancier lui-même. Camus se cache derrière le docteur Rieux, et toutes les réflexions qu'il voudra faire cesseront de lui appartenir pour devenir la méditation, le soliloque du médecin. Le narrateur, c'est donc l'écran entre le romancier et son récit. Cependant,

<sup>46</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Paris, Ed. de Minuit, 1970, p. 143.

<sup>47</sup> A. Camus, La peste, Paris, Gallimard, 1947, p. 336.

il importe peu de savoir qui est le narrateur, puisque sa tâche est déterminée par avance: c'est lui qui raconte (le problème se présentera cependant chez Nathalie Sarraute); le problème est de connaître comment ce narrateur envisage son rôle.

Le narrateur du type "Adolphe" possède une identité, des relations avec les autres personnages. Il est dans le cœur même du récit. Le roman devient alors l'histoire d'un "je". Ce "je" rapporte au fur et à mesure les événements qui se passent (comme dans le journal de Roquentin); il est alors pris dans l'action. Raconter ses mémoires, comme le fait Marianne, par exemple, c'est rassembler ses souvenirs, c'est par le fait même se situer à l'extérieur d'une action qui n'existe plus.

Le rôle du narrateur, la "mission" qu'il assume dans le roman peut le rapprocher de l'écrivain démiurge. Doté de pouvoirs extraordinaires, il sait tout ce qui se passe et tout ce qui s'est passé; il pénètre la conscience des gens. C'est le cas, par exemple de Merlin, qui non seulement raconte ses aventures, mais, d'une certaine manière, les précède par ses dons magiques de voyance.

Il existe d'autres conceptions du rôle que doit jouer le narrateur, conceptions parfois entièrement opposées à la précédente. Dans le cas extrême, le personnage ne voit, ne sait que ce qui lui est directement perceptible. Le roman moderne affectionne particulièrement cette tendance. Dans Le planétarium, se succèdent les visions propres à chacun des personnages, visions limitées par les oeillères de l'immédiat et de l'accèsible.

Le rôle du narrateur peut encore être considéré selon l'importance réelle que ce dernier joue par rapport au récit. Nous en distinguerons trois types. Le personnage assume le premier rôle; c'est le cas dans Adolphe, dans La bâtarde, dans La nausée; ou bien il n'occupe qu'une place de second plan. Dans Nature morte devant la fenêtre, d'Irène Monési, le narrateur (narratrice) est précepteur, professeur d'anglais dans une famille singulière; les personnages de premier plan sont la mère Albi, et les enfants Régis et Agathe.

Le narrateur peut, enfin, jouer le rôle "d'ethnologue". Il décrit chaque geste, chaque action. Mais il se garde d'analyser les sentiments personnels des personnages. Valles, qui brosse la scène qui se déroule place du Panthéon, procède de cette manière: La description est purement "objective". Rien n'est dit trop tôt. Tout suit le déroulement du temps comme pour un scrupuleux respect de la chronologie, comme pour montrer que c'est bien ainsi que les événements ont eu lieu:

L'hôtel Mouton est ~~en~~ avance d'une heure; personne ne se montre ~~encore~~.

Le ciel est gris, le soleil se voile.

On vient lentement, regardant de loin s'il y a du monde, les uns par modestie, les autres par timidité, tous par peur de ne pas être dans la tradition. Enfin la place se garnit et l'on est déjà une cinquantaine devant l'école de Droit<sup>48</sup>.

Dans ces classifications, dans les différents rôles où nous l'avons envisagé jusqu'à présent, le narrateur est considéré comme une personne, et toujours la même. Ce n'est pas nécessairement vrai pour

---

<sup>48</sup> J. Dubois, Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature française, 1963, p. 104.

tous les romans. La fonction de narrateur peut, en effet, être assumée tour à tour par plusieurs personnages. Dans Jacques le Fataliste, Jacques est narrateur, mais son maître aussi, et aussi le sieur Gousse, et aussi l'hôtesse, et aussi...

Et même lorsque le narrateur n'est qu'une seule et même personne, il convient de distinguer en lui deux personnages: celui qui dit, et celui qui a accompli les faits racontés. C'est une Marianne âgée qui narre ses propres aventures de jeunesse. Roquentin, dans La nausée, écrit son journal, mais ne peut le faire qu'après coup. C'est le cas également des romans par lettres où chaque correspondant, tour à tour, fait sa relation<sup>49</sup>.

En principe la tâche du narrateur est de raconter. En fait le rôle est beaucoup plus complexe, beaucoup plus ambigu. Non seulement ce personnage privilégié tisse la trame du récit, mais encore il l'arrête à son profit, pour faire ses propres réflexions. Ainsi Sade nous montre que "Les deux soeurs étroitement serrées dans les bras l'une de l'autre ne s'exprimaient plus que par leurs sanglots, ne s'entendaient plus que par leurs larmes"<sup>50</sup>. Le tableau est touchant sans doute mais il marque un arrêt dans le déroulement de l'histoire et, par le fait même, met en évidence celui qui avait pour fonction d'être discret, celui qui ne devait que raconter. Ce procédé n'est nullement particulier à Sade, il est commun à bien des romanciers.

---

<sup>49</sup> Pour une étude plus complète des romans épistolaires, voir: B. Romberg, Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1962.

<sup>50</sup> D.A.F. Sade, op. cit., p. 250.

Toutefois, dans nombre de romans, le narrateur se fait plus discret, d'une discrédition qui peut aller jusqu'à l'effacement quasi total. Ce passage du Dernier homme nous le montre vague, inconsistant: "Je ne veux pas dire qu'il ne m'ait pas parlé à moi-même, mais il écoutait un autre que moi, un être peut-être plus riche, plus vaste [...] J'étais un peu plus, un peu moins que moi, plus en tout cas que tous les hommes"<sup>51</sup>. Plus loin, dans ce roman, le personnage tend à se dis-soudre en une ombre: "Il fallait que cette ignorance m'ignorât moi-même, et me laissât de côté doucement, sans exclusion et sans aversion, par un mouvement incertain. Qui alors le rencontrait? Qui lui parlait? Qui ne pensait pas à lui? Je ne le savais pas. Je pressentais seulement que ce n'était jamais moi"<sup>52</sup>.

La tendance qui vise à "dégrader" le narrateur n'est pas nouvelle. Dans La princesse de Clèves, Mme de La Fayette dissimule son narrateur, dans les replis de l'histoire. C'est, par exemple la fameuse scène du parc où: "Les sentiments longtemps dissimulés se dévoilent sous des regards multiples, superposés, car le narrateur, non content de rapporter indirectement les états d'âmes de ses personnages s'ingénie à les disposer de façon que chacun de ses personnages fasse écran entre le narrateur et sa propre intérriorité"<sup>53</sup>.

Michel Butor, dans La modification transforme le "je" en une sorte de "vous" associatif, un peu à la manière de l'avocat qui dit

<sup>51</sup> M. Blanchot, Le dernier homme, Paris, Gallimard, 1957, p. 9.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>53</sup> G. Kassaf, L'indirect dans "La princesse de Clèves", dans Les lettres nouvelles, mai-juin, Paris, Mercure de France, 1970, pp. 123-124.

"nous" en parlant de son client. La singularité du "je" tend alors, par cet artifice, à se dissoudre dans le pluralisme: "Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise"<sup>54</sup>.

Chez N. Sarraute le narrateur est devenu un personnage sans "emploi", car tous les personnages sont "narrateur" - ou peuvent l'être. Dans Le planétarium, chaque être, tour à tour, nous livre des instants de pensée: "Et ce mur [...] Quelle réussite [...] On dirait une peau [...] Il faut toujours exiger ce pochage extrêmement fin [...] Mais quel danger, quelle folie de choisir sur des échantillons [...]"<sup>55</sup>. Dans L'ère du souçon celui qui raconte ne se dévoile que peu à peu. Il ne se définit que par rapport aux autres. Vers la fin du roman, nous aurons de lui une image plus précise, grâce à un jeu de miroirs qui soudain nous révèle un petit homme doublé d'un homme médiocre.

La disparition du narrateur entraîne pour le roman des conséquences graves. Lorsqu'il y avait un romancier, le roman était fabriqué sous le regard de l'écrivain. Lorsqu'il y avait un narrateur, le roman s'articulait autour de ce personnage; il en était le pivot, le regard et la voix. La disparition de cet axe crée un foisonnement, une bousculade d'opinions, un éclatement de sentiments, un éparpillement d'actions qui évoluent, se croisent et se perdent sans que rien ne puisse les

<sup>54</sup> M. Butor, La Modification, Paris, Ed. de Minuit, 1957, p. 9.

<sup>55</sup> N. Sarraute, Le planétarium, Paris, Gallimard, 1959, p. 5.

réunir, les ordonner en un tout cohérent. C'est, par exemple, la dispersion qui préside à Projet pour une révolution à New-York, roman dont l'auteur fournit lui-même la clef par cette réflexion: "Loin de disparaître, l'anecdote se met ainsi à foisonner: discontinue, plurielle, mobile, aléatoire, désignant elle-même sa propre fictivité, elle devient un "jeu" au sens le plus fort du terme"<sup>56</sup>.

Etroitement liée au problème du romancier ou du narrateur, se greffe la question de la "vision". Le narrateur (romancier) peut nous montrer ou nous dire les choses; mais il doit nécessairement nous montrer (dire) les événements et les faits à partir d'un point de vue. C'est ce que la critique appelle la "vision". Cette vision peut être simple si le point d'où le narrateur se place est simple; elle peut être multiple si le narrateur occupe des positions multiples ou encore s'il y a plusieurs narrateurs situés en des positions différentes.

En général l'on distingue quatre types de vision. Nous considérons d'abord la vision "par derrière", c'est-à-dire le point de vue qu'occupe l'auteur lorsqu'il se place derrière tous ses personnages et qu'il voit ainsi, et sur un même plan, toutes les relations qui peuvent exister entre eux. Dans ce genre de vision il n'y a pas, en principe, de personnages privilégiés. Obéissent à la règle de la vision par derrière les œuvres de Balzac, Le bal du comte d'Orgel, Armance, etc.

Au lieu de se placer à l'extérieur de ses personnages pour les observer, l'auteur peut s'intérioriser, dans l'un d'eux qu'il privilie-

---

<sup>56</sup> A. Robbe-Grillet, Fascicule annexe à "Projet pour une révolution à New-York, Op. cit.

ainsi. Ce personnage devient alors le centre de la vision. Il n'y a plus ici d'objectivité possible: le regard qui voit vivre les autres personnages n'est plus un regard indifférent, c'est celui d'une personne qui est impliquée d'une manière ou d'une autre dans l'action. Il convient également d'ajouter que ce personnage, ce témoin ne nous apporte jamais que sa version des choses. Il devient, par ce fait même suspect puisqu'il ne peut garantir l'exacte vérité. Ce type de vision nous le trouvons dans toutes les "confessions" rédigées à la première personne. Ainsi en est-il dans Adolphe, dans La nausée, dans L'étranger, dans L'invitée, etc.

Ce type de point de vue est particulièrement important dans le roman picaresque où le personnage central devient une sorte de "voyeur", celui qui a pour mission de jeter un regard lucide sur l'époque qui est la sienne et sur la société qui le proscrit: "En d'autres termes, comme le dit Boileau dans son Dialogue des héros de roman, ce personnage est quelqu'un qui détaille, un valet qui détaille son maître, lequel croit pourtant constituer une entité héroïque"<sup>57</sup>.

Non seulement ce personnage, que la "vision avec" privilégie, voit, mais encore il est vu de l'intérieur. Nous avons accès de manière immédiate à ses états d'âme, à ses sentiments, à ses problèmes de conscience.

Il ne faut pas cependant s'imaginer que c'est ce personnage qui constitue le ressort principal du livre. Il ne détient, en fait, ses

---

<sup>57</sup> M. Zeraffa, Discussion sur la communication de Jacques Petit, dans Le roman contemporain - actes du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971, p. 58.

privilèges que de son maître, le romancier. Ce qu'il voit est bien ce que le romancier lui veut faire voir et non point tant ce que, livré à lui-même, il verrait.

La "vision oblique" est celle où l'auteur décrit l'un de ses personnages, sans, toutefois, se placer à l'intérieur de celui-ci. Le "foyer" où se situe l'écrivain l'autorise à décrire son héros lui aussi. L'on comprend facilement que le centre de vision ne peut être ni derrière, ni devant, ni dans le personnage mais bien à côté de lui. Pour cette raison ce mode particulier de vision est dit "oblique". C'est celui que nous trouvons dans L'Education sentimentale où les événements sont perçus par Frédéric, mais où le héros reste sous le regard du romancier. L'E-  
ducation sentimentale ne nous présente pas la seule bizarrerie de la vision oblique. Le roman nous offre aussi un cas typique de multiplicité des points de vue. Ce n'est pas dans le seul personnage de Frédéric que Flaubert s'intériorise, c'est encore dans celui de Rosanette. Le phénomène est tout à fait sensible dans la fameuse scène qui se déroule à Fontainebleau. Trois modes de visions nous sont présentés: l'un appartient à Flaubert, il est objectif; un autre appartient à Frédéric, il est fantasque; un autre enfin appartient à Rosanette, il est narcissique et utilitaire. La description que fait Flaubert est, pourrait-on dire, neutre. L'écrivain se contente d'énumérer: "Ils traversèrent la salle du Conseil, la salle des Gardes, la salle du Trône, le Salon"<sup>58</sup>. Toute autre est l'attitude de la grisette: "Quand elle passait devant les

---

<sup>58</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965, p. 359.

glaces Rosanette s'arrêtait une minute pour lisser ses bandeaux"<sup>59</sup>. Cette manière d'agir, de regarder et de se regarder, révèle la femme coquette qui songe davantage à elle-même qu'au spectacle qui lui est offert. L'épisode du miroir marque la fascination de la jeune fille "entretenue" pour sa propre image. Il démasque le caractère égocentrique de Rosanette. Frédéric, lui, s'abandonne au rêve devant le portrait de Diane de Poitiers. Rêver est d'ailleurs son activité essentielle.

Plus loin, dans le roman, ces trois types de visions reviendront, sans qu'ils soient nommément précisés. Ainsi à ce passage purement descriptif: "Ils entrèrent dans la futaie de Franchard. La voiture glissait sur le gazon"<sup>60</sup>, correspond la vision neutre de Flaubert; par contre la mention d'un détail éminemment pratique et prosaïque: "Tout à coup un garçon de café parut"<sup>61</sup>, appartient à Rosanette qui aspire à se rafraîchir et à se reposer, alors que pour Frédéric, tout au contraire, "La forêt a quelque chose d'un peu sauvage et de recueilli. On pense aux ermites qui recevaient les rois de France"<sup>62</sup>.

L'univers du roman offre encore ce dernier type de vision qui est ce que l'on a appelé la "vision par dessus": le romancier (narrateur) voit aussi bien sur la scène que dans les coulisses, aussi bien à Paris qu'en province. Ce genre de vision se résume à ce que nous avons déjà dit à propos du romancier démiurge qu'elle caractérise.

---

<sup>59</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965, p. 379.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 362.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 362.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 362.

## CHAPITRE III

### ROMANCIER ET LECTEUR

"Il nous reste cet étonnement devant l'homme qui renonce méthodiquement à être pendant une partie de sa vie, pour imaginer qu'il est, et qui substitue enfin délibérément aux belles réalités où il est si bon de mordre, les articulations de l'allusion, du trompe-l'oeil, de la fiction et de l'image. Oui, pourquoi les écrivains écrivent-ils?<sup>1</sup>

Il serait passionnant de partir, à la suite de Claude Roy, à la découverte de ce "démon" qui tente l'écrivain, le romancier. Après tout, être romancier, cela ne fait pas sérieux - l'on connaît que trop bien l'acide réflexion de Voltaire pour qui le roman est "la production d'un esprit faible décrivant avec facilité des choses indignes d'être lues par un esprit sérieux".

Et il est vrai que le problème que pose le romancier, ou plus exactement la force qui le pousse à écrire semble avoir passionné bien

---

<sup>1</sup> C. Roy, Défense de la littérature, Paris, Gallimard, 1968, p.10.

des gens. Beaucoup ont des solutions à nous proposer; mais ce ne sont jamais les mêmes opinions qui sont énoncées.

Ainsi, M. Blanchot voit dans la naissance d'une oeuvre d'art un phénomène essentiellement énigmatique. Ce brillant critique considère comme incertaine la réalité de "l'Homme-écrivant". "Il semble que doivent rester incommunicables l'expérience propre de l'oeuvre, la vision par laquelle elle commence, l'espèce d'égarement qu'elle provoque et les rapports insolites qu'elle établit entre l'homme que nous pouvons rencontrer chaque jour [...] et cet être que nous voyons se lever derrière chaque grande oeuvre, de cette oeuvre, et pour l'écrire"<sup>2</sup>.

Par contre Valéry veut voir dans l'oeuvre une émanation de la volonté de l'écrivain. L'oeuvre est un "produit" où se manifeste à chaque instant la rédaction, la maîtrise de l'auteur sur son art, la parfaite conscience à tous les niveaux de l'élaboration. De là ce choix qu'il fait, "Que si je devais écrire, j'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef-d'oeuvre d'entre les plus beaux"<sup>3</sup>.

Plus catégorique encore, car Valéry laisse croire que l'on peut écrire à la faveur d'une transe, Pierre Francastel fait de l'oeuvre d'art le fruit d'un labeur, l'expression d'un dessein, c'est-à-dire la réalisation d'un projet. Et c'est parce que cette réalisation ne peut

<sup>2</sup> M. Blanchot, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, p. 229.

<sup>3</sup> Valéry cité par Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Seuil, 1971, p. 61.

s'opérer qu'à travers une succession de choix lucides, que l'artiste (l'écrivain) devient générateur de son oeuvre. "On ne saurait, surtout, perdre de vue que l'art n'est pas un produit du hasard, l'heureux succès obtenu au bout de répétitions, de tâtonnements empiriques. Toute création dans le domaine de l'art exige une conscience claire et une volonté [...] il n'existe pas d'oeuvre d'art menée à son terme qui ne soit le résultat d'un effort poursuivi"<sup>4</sup>. Le roman est-il au bout d'un effort patient?

La critique marxiste contre-attaque. Le roman est un objet matériel engendré par un travail matériel. Si le romancier "écrit", c'est parce qu'il veut briser le cadre de l'aliénation sociale qui le brime, c'est parce qu'il veut retrouver toute la plénitude de sa vie.

Pour Marx, "L'artiste obéit à une nécessité intérieure qui le pousse à se réaliser dans un objet sensible"<sup>5</sup>. Cette servitude du romancier est d'autant plus grande qu'il ne peut échapper aux conditions historiques qui sont celles de la société dans laquelle il vit.

Loin du concept de servitude, Nathalie Sarraute voit dans l'élaboration du roman, un phénomène de libération qui se joue au niveau même de celui qui réalise l'oeuvre: "L'acte créateur, c'est, me semble-t-il, le mouvement par lequel l'artiste brise cette gangue, fait jaillir ces éléments intacts et neufs, les groupe, leur donne une cohésion, les

<sup>4</sup> P. Francastel, Art et technique, Paris, Gonthier, [s.d.], p. 269.

<sup>5</sup> J. Tréville, Plékhanov et les problèmes de l'art, préface à G. Plékhanov, L'art et la vie sociale, Paris, Ed. sociale, 1949, p. 49.

construit en un modèle qui est l'œuvre d'art elle-même"<sup>6</sup>.

Toutefois, il semble bien que ces diverses théories ne font que reculer le problème. L'artiste est-il un autre "moi", est-il volontaire, ou au contraire obéit-il à une nécessité interne? Qu'y a-t-il derrière ces mots: "autre-moi", "volontaire", "nécessité interne"?

C'est là que le psychanalyste surgit. Lui aussi a des théories à présenter et des solutions à offrir. Mme A. Clancier-Gravelat, discerne dans le conflit oedipien le noeud du problème qui se trouve au cœur même de la création littéraire: "Le romancier noue avec son oeuvre une relation d'objet qui se situe essentiellement sur deux plans, oedipien et narcissique"<sup>7</sup>. L'écrivain réagit alors à la critique en fonction de cette situation oedipienne. La "conspiration du silence" autour de son oeuvre le culpabilise, il éprouve un sentiment de faute, mais sur un plan symbolique, quelque chose comme le rejet du fils par le père.

La possibilité de détecter dans la relation écrivain-œuvre, un comportement narcissique (évoqué ci-dessus) semble avoir tenté d'autres psychanalystes. Déjà pour Freud, l'œuvre d'art est un moyen détourné destiné à se valoriser, et à être valorisé aux yeux d'autrui, "l'écrivain cherche à obtenir par le détour de l'expression verbale, l'amour et l'admiration d'autrui [...]. C'est en donnant forme à ses fantasmes, qui sont à la fois les marques, les effets et la compensation dérisoire de ses échecs ... qu'il espère prendre sa revanche.

<sup>6</sup> N. Sarraute, citée dans Etiemble, L'art d'écrire, Paris, Seghers, 1970, p. 577.

<sup>7</sup> A. Clancier-Gravelat, Oedipe et Crédation littéraire, dans Revue française de psychanalyse, 5-6, Paris, R.F.P., 1967, p. 893.

Au delà d'un esprit (inconscient ou non) de revanche, ou d'un désir d'admiration, l'écrivain recherche dans l'œuvre d'art une identification. Le roman devient pour le romancier un autre lui-même. C'est du moins la théorie d'André Green pour qui le roman est un objet, mais un "objet spécial", "l'objet d'art vise à s'offrir comme une construction dont l'effet doit être de constituer un double narcissique du créateur. En lui doit se trouver accomplie la perfection à laquelle aspire le narcissisme"<sup>9</sup>.

Sommes-nous au bout de nos peines? Que non!

M. G. Conchon a, lui aussi, des opinions bien arrêtées, et qu'il exprime dans un article intitulé Psychanalyse et création romanesque. Que l'activité littéraire soit le signe d'une névrose, qu'elle soit une cure psychanalytique, tout cela est trop simple. Ce qu'il convient d'envisager, dit-il, c'est le problème du "transfert", c'est le phénomène qui se produit lorsque Flaubert s'exclame: "Mme Bovary, c'est moi". Ce transfert peut être complexe et frustrant car il peut s'effectuer non sur un personnage, mais sur une foule de personnages, "dont les relations, les attitudes émotionnelles, les uns vis-à-vis des autres, forment une activité parasite qui empêche la décharge satisfaisante en provoquant tout au contraire une augmentation de tension"<sup>10</sup>.

Ce qu'il convient également d'envisager, ajoute M. Conchon, c'est que l'écriture n'est qu'une forme spéciale de conduite: "Une conduite

<sup>9</sup> A. Green, Interprétation psychanalytique des productions culturelles et des œuvres d'art, dans Critique sociologique et psychanalytique, Bruxelles, I.S., 1970, p. 32.

<sup>10</sup> G. Conchon, Psychanalyse et critique romanesque, dans La table ronde, no 108, Paris, E.T.R., 1956, p. 153.

caractérisée par deux éléments constitutifs de toute conduite: reconnaissance des besoins de la personnalité et découverte des moyens propres à les satisfaire"<sup>11</sup>. Ecrire devient alors un procédé par lequel l'écrivain résout les tensions qui lui sont propres.

Très proche de cette opinion, voisine celle de Janine Chasseguet-Smirgel. L'écrivain, pour elle, tente de se réaliser parfaitement par le jeu de l'écriture, "l'acte créateur [est] une tentative d'atteindre l'intégrité, c'est-à-dire de surmonter la castration à tous les niveaux"<sup>12</sup>.

Toutes ces interprétations, faut-il le dire, sont aussi bien contradictoires que peu satisfaisantes. Tous les écrivains sont-ils des narcissiques? des oedipiens? des êtres en quête de leur réalisation...? Et s'il fallait l'admettre, tous les oedipiens peuvent-ils être des romanciers?

Cette petite phrase de Sartre est, sans doute, moins pédante, mais elle a l'avantage d'être sincère: "J'ai versé dans mon goût d'écrire, mon désir de survie. De survie littéraire, bien entendu"<sup>13</sup>.

Et pourquoi ne pas croire également la boutade de Ricardou, qui, s'interrogeant sur l'origine du désir de mettre le texte en route, répond que ce peut être "le simple entrain du porte-plume"<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> G. Conchon, Psychanalyse et critique romanesque, dans La table ronde, no 108, Paris, E.T.R., 1956, p. 155.

<sup>12</sup> J. Chasseguet-Smirgel, Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité, Paris, Payot, 1971, p. 102.

<sup>13</sup> M. Chapsal, Les écrivains en personne, Paris, Julliard, 1960, p. 227.

<sup>14</sup> J. Ricardou, Op. cit., p. 65.

Pourquoi ne pas supposer non plus que l'une des raisons qui poussent un écrivain à affronter la feuille blanche, est qu'il éprouve, tout comme le lecteur, un sentiment d'insatisfaction, d'incomplétude, "Aurelle se nourrit de romans par un besoin maladif de vivre la vie d'un autre être", remarque Maurois. Romanciers et lecteurs n'en sont-ils pas là?

Aussi complexe que le problème de la création en elle-même, le problème de l'écrivain en tant que créateur a fait l'objet de nombreuses théories et a reçu par le fait même, de nombreuses solutions, le plus souvent fort contradictoires du reste. La première facette du problème nous propose cette embarrassante question: "qui est romancier?" Cette remarque peut nous aider, qui déclare: "Un bon roman . . . ne sort pas d'un homme, mais d'un homme qui fait des romans"<sup>15</sup>. Ce qui distingue donc l'homme ordinaire du romancier, c'est que ce dernier possède, en plus, l'avantage d'écrire des romans. Cela ressemble furieusement à une lapisse, mais ce n'est pas si simple ni si évident qu'il n'y paraît à première vue.

Le romancier est donc un homme, et qui élabore, à partir d'une donnée immédiate (immédiatement signifiante): la langue. L'œuvre (roman) devient le "signifiant" d'une réalité. Cette réalité n'est pas identique à celle à laquelle renvoyait la langue, elle est plus vaste, plus riche, elle débouche sur des perspectives plus profondes. C'est l'univers romanesque. La production de l'œuvre (roman) ne se fait pas, non plus, au gré du hasard ou de caprices. Elle est le résultat d'un travail de mise en forme ou de structuration.

---

<sup>15</sup> R. Judrin, Proust et Sainte-Beuve, ou l'auteur et l'homme, dans La Nouvelle Revue Française, no 227, Paris, Gallimard, 1971, p. 18

Tout le problème réside dans l'élaboration d'une structure signifiante qui ne peut être réalisée qu'à partir d'une réalité pré-existentielle et donc pré-signifiante: le langage.

L'on s'aperçoit donc que l'écrivain voit s'offrir devant lui deux possibilités: celle de la répétition ou celle de l'innovation dont l'extrême pointe constitue l'avant-garde. La répétition permet à l'écrivain d'utiliser des procédés déjà connus, ceux qu'il considère comme les plus aptes à lui assurer un public. Il procède de même pour le contenu du roman, ainsi que pour l'utilisation de la langue d'ailleurs. Ce n'est pas seulement la littérature industrielle qui est visée ici (tous les romans policiers bâtis sur le même schéma, avec les mêmes héros, les mêmes formules secrètes..., etc.) mais encore tous les romanciers qui suivent "le courant" sans se compromettre, sans commettre la moindre fausse note; tous les "petits maîtres", dont l'œuvre donne une impression de "bien fait", de "pas mal dit", mais aussi de "déjà lu". Il s'agit là assurément de romanciers puisqu'ils produisent des romans. Mais il est difficile de leur accorder l'étiquette de "créateurs". En fait ils ne font que ressasser des formules puisées au génie d'écrivains qui furent d'authentiques novateurs.

Le créateur, comme nous l'avons dit, est celui qui quitte les sentiers battus de la littérature. Encore faut-il considérer les champs où peuvent s'exercer ses talents de novateur. Reprenons pour cela le schéma de la communication:

Romancier	→	Roman	→	Lecteur
(contenu)		(texte)		
			(sens)	
				(signification)

Dans ce schéma il n'y a qu'un nombre limité d'éléments susceptibles de transformation. Ce sont le contenu et le texte. Pour que l'écrivain puisse innover au plan du contenu, il faut qu'il possède une "nouvelle histoire" à raconter. Il ne peut le faire que par deux voies bien distinctes. Ou bien il descend en lui-même pour s'approfondir, pour explorer toutes les couches inconnues de son être et ramener par là une matière (contenu) nouvelle. C'est sans doute ce que veut exprimer J. Cayrol dans cette phrase: "Le cinéma comme la réalité vient du même besoin, pour reprendre encore Arthaud, de posséder dans l'au-delà des idées, une idée inouïe et neuve"<sup>16</sup>; mais cette démarche est très délicate. Ou bien il choisit de refuser la vie telle qu'on la lui montre, telle qu'elle apparaît, au profit de l'existence telle qu'elle est, réellement. Il s'agit alors de démonter tous les mécanismes d'une société; de déterminer les nouvelles puissances qui s'imposent, et, par voie de conséquence, les nouveaux complices, les nouveaux valets, les nouveaux maîtres - les nouveaux esclaves, aussi. C'est le procédé employé par un Balzac, par exemple. Il renonce au "Génie" du christianisme. Il ramène le roman, non à la description de courants philosophiques dépassés, mais à la stricte observation des milieux parisiens, à la minutieuse étude de la vie de province. Balzac est un "créateur" parce qu'il a su déceler et décrire le changement radical de la société française, celle où les esprits avertis s'étaient rangés à l'opinion de Guizot: "Enrichissez-vous!". L'univers balzacien, c'est le triomphe de la Banque sur la "particule". C'est déjà l'apparition d'un prolétariat exploité, c'est déjà la mainmise du "capital" sur "l'intelligence".

---

<sup>16</sup> J. Cayrol, La littérature aujourd'hui, V, dans Tel quel, no 13, Paris, Seuil, 1963, p. 59.

Lorsque l'écrivain ne fait pas varier le "contenu", par incapacité - ou par prudence -, il peut modifier l'allure même de son roman. Il lui faut alors innover au plan du "Message". A ce niveau deux possibilités s'offrent au romancier: soit qu'il transforme la langue, soit qu'il transforme les structures mêmes du roman. Il est évident qu'au niveau de la langue les modifications ne peuvent être anarchiques sous peine de se voir privé de lecteur. Néanmoins un Rabelais n'hésitait pas à forger des mots, voire à chahuter l'ordonnance du langage d'alors (moins fixe qu'à présent). Un Boris Vian peut encore, tout en restant lisible, s'amuser aux dépens de la langue française: "Prenez un andouillon que vous écorcherez malgré les cris? Gardez soigneusement la peau. Lardez l'andouillon de pattes de homard émincées et revenues à toutes brides dans du beurre [...] Poussez le feu et sur l'espace ainsi gagné disposez avec goût"<sup>17</sup>.

Le caractère inattendu, inédit (inoui), au sens premier du terme, provient d'une suite délirante de jeux de mots. Un écrivain comme Céline innove, par contre, et de manière bien plus radicale en faisant entrer la langue populassière dans le roman; mieux encore, en faisant que roman et langue populassière s'identifient.

F. Céline - tout comme Rabelais, autrefois - réussit ce paradoxe de forger une langue littéraire à partir du langage des petites gens. Albertine Sarrazin, Jean Genet ... n'hésitent pas à introduire dans leurs romans toute la saveur de la "langue verte". L'argot prend ainsi ses lettres de noblesse.

---

<sup>17</sup> B. Vian, L'écume des jours, Paris, U.G.E., 1963, p. 23.

Nous pouvons également, déceler des transformations radicales apportées au plan du langage chez Marguerite Duras. La concision de son style vise, de plus en plus, le tour elliptique: "Nuit toujours"<sup>18</sup>. "Nuit dehors"<sup>19</sup>. "Nuit. S. Thala désert. Il marche? C'est le voyageur, l'homme de l'hôtel"<sup>20</sup>.

Les variations sur la langue peuvent être multiples et nous ne pourrions les envisager toutes ici. Il suffit de rappeler que la phrase sans verbe, par exemple, était considérée comme audacieuse il y a une quinzaine d'années seulement. Certaines tournures qui, aujourd'hui, tendent à être admises étaient suspectes, sinon honnies. 'Et' a perdu sa fonction de coordination, chez certains écrivains modernes. Ces derniers n'hésitent pas à se servir de cette conjonction pour faire débuter une phrase qui ne possède aucun lien, - ni logique, ni syntaxique -, avec ce qui précède. C'est précisément parce que le langage n'offre plus un vaste champ d'innovation que les romanciers-créateurs se sont attaqués au problème des structures mêmes du roman. Leurs innovations ont entraîné et entraînent toujours le même tollé. Parce qu'il n'écrivait pas son roman selon les règles, c'est-à-dire parce qu'il semble ne pas sacrifier au dogme du "plan", Flaubert se fit accabler de critique. Maupassant, dans la préface à Pierre et Jean, écrivit ce qui allait devenir l'éternelle ritournelle de la critique: "cet ouvrage n'est pas du roman":

<sup>18</sup> M. Duras, L'amour, Paris, Gallimard, 1971, p. 21.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 43.

"Au milieu de phrases élogieuses, je trouve régulièrement celle-ci sous les mêmes plumes: -Le plus grand défaut de cette oeuvre c'est qu'elle n'est pas un roman à proprement parler"<sup>21</sup>.

A nouveau l'on n'en finirait pas d'énumérer les écrivains qui, à leur époque, se virent taxés de "petits maîtres" par la critique, et ce parce qu'ils dérogeaient aux règles admises. Faut-il rappeler, par exemple, le refus que Gide opposa à la première oeuvre de Proust? Faut-il également rappeler le mot de Barrès qui, suivant le corbillard, aux funérailles de celui qui rédigea ce monument qu'est "A la recherche du temps perdu", regrettait la disparition de "notre petit garçon"? Aujourd'hui, les "petits garçons" se nomment Philippe Soller, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet... Leur crime est d'avoir refusé les structures sclérosées du roman et de ne pas avoir voulu écrire à la manière d'un Bourget, d'un Duhamel, ou d'un Mauriac. Leurs innovations sont multiples. Proust avait déjà balayé le temps réel au profit d'un temps personnel. Les jeunes maîtres visent à supprimer outre la temporalité, l'identité même des personnages, le caractère univoque des lieux, etc...

Revenons à la réflexion de M. Judrin: "Un bon roman ne sort pas d'un homme, mais d'un homme qui fait des romans". Nous avons vu jusqu'à présent que cet homme, qui est aussi un romancier, peut innover, créer ou suivre la voie de ses devanciers. Mais nous ne nous sommes pas encore posé la question essentielle "qui est cet homme"? Ou plus exactement "quelle partie de cet homme, quel "moi" est romancier"? Ce problème est,

---

<sup>21</sup> G. de Maupassant, préface à Pierre et Jean, Paris, Ollendorff, 1893, pp.I-II.

à nos yeux, d'une importance capitale: c'est à son élucidation que travaille la majeure partie de la critique: critique sociologique, critique psychanalytique, psycho-critique... Nous pourrions distinguer ce qu'il conviendrait d'appeler les différents "moi" dans un individu: le "moi" social, c'est-à-dire celui qui fait qu'un individu appartient à telle couche de la société et qu'il en hérite les préoccupations, les tics, les problèmes; le "moi" national qui lui fait regarder la réalité non d'une manière objective mais selon les à prioris nationaux (Barrès); le "moi" psychologique et sa cohorte de problèmes; le "moi" inconscient qui tend à propulser au dehors tout l'aspect phantasmatique, ou au contraire inhibe et, pour ainsi dire, garrote le romancier. La nomenclature est loin d'être complète.

Tous ces "moi" se reflètent dans l'œuvre, indéniablement. Ainsi, comme l'avoue Simone de Beauvoir: "J'ai pu me rendre compte à quel point moi, et même Sartre qui pourtant avait des idées très fermes et très personnelles sur des quantités de points, nous étions portés par le courant, celui que suivaient tous les intellectuels de gauche. Le milieu m'investissait beaucoup plus que je ne le croyais"<sup>22</sup>. François Mauriac lui-même remarque à ce propos: "Un artiste a beau être indépendant, lorsqu'il fait des objets pour une société restreinte comme celle de Louis XIV ou aussi vaste que la société française actuelle, il se pose des problèmes différents. Il y a pression"<sup>23</sup>. Il est incontestable que l'atmosphère qui prévalut avant la guerre 1914-1918, et qui régnait en France, a fortement

---

<sup>22</sup> Chapsal, Op. cit., p. 27.

<sup>23</sup> Ibidem, pp.168-169.

influencé un écrivain comme M. Barrès. Ce serait son "moi" politique qui aurait engendré une littérature bien pensante et patriotique, Les déracinés, Colette Beaudoché, etc...

Jean Lagrolet, dans un article pour Tel quel fait l'étude des "moi" successifs et de leur influence sur le roman: il scrute, avec beaucoup d'attention le "moi" bourgeois.

Seule la bourgeoisie fournit des romanciers profonds parce qu'elle est d'essence paysanne et possessive, en proie aux péchés capitaux, l'orgueil, l'avarice, la prodigalité, le goût, non de l'argent, mais à l'initiative. Les marxistes l'ont bien vu, qui dénoncent cet art rétrograde [...] Les autres classes traitent de l'homme nu, de son ventre, de sa vanité, de ses amours. Elles traitent de la mesure comme un objet extérieur à l'homme, sous ses yeux, mais inaccessible. Mornes thèmes. Tout grand bourgeois se trouve réduit de naissance à l'état minuscule des moteurs. Il a un point dur, une âme (terme méprisé) au centre d'une masse spongieuse qui est son véritable corps: des rentes, des fermes, des cousins, la patrie, les bonnes œuvres, le cosmopolitisme, le prolétariat [...] tout est en lui, tout devient lui.<sup>24</sup>

Ces différents aspects de la personnalité de l'écrivain, allaient fournir à la critique un champ fertile en explications. C'est, par exemple, parce que Proust était homosexuel qu'il écrivit A la recherche du temps perdu; c'est parce que Balzac défendait un régime politique et une religion qu'il conçut La comédie humaine; c'est parce que Gide avait des problèmes de conscience et de foi qu'il publia Les faux monnayeurs; c'est parce que Mauriac habitait la région bordelaise que naquit Thérèse Desqueyroux. Le travail de recherche le plus fantastique, à cet égard, est l'œuvre que Sartre poursuit: -L'Idiot de la famille, où il tente d'élucider l'homme qu'était Flaubert, et d'expliquer, par là, son œuvre.

---

<sup>24</sup> J. Lagrolet, L'écrivain désamorcé, dans Tel quel, no 1, Paris, Seuil, 1960, p. 23.

Toutefois il faut bien reconnaître que ces approches de la littérature, outre leur caractère parcellaire, sont contradictoires et "jalouses". Le sociologue exclut le psychanalyste, qui rejette le formaliste, qui n'agrée pas le critique marxiste.

En fait, il n'est pas faux de dire que l'œuvre d'art reflète les divers "moi" du romancier, mais il est faux de croire que ces éléments seuls ont déterminé l'œuvre. Comme le fait remarquer Proust dans Le temps retrouvé, l'écrivain est un "autre moi". Ce sentiment d'être, non pas un agrégat de personnages, de "moi" différents, mais de se sentir "un autre" quand il écrit, se retrouve également chez Jean Cayrol: "J'ai toujours l'impression que lorsque je regarde je n'ai plus d'existence propre [...] J'ai l'impression ainsi d'être hors de moi, sans explication et sans recul. Et l'écriture est là pour combler cet espace"<sup>25</sup>.

Aujourd'hui, un certain nombre de romanciers vont jusqu'à refuser leur statut de romancier, c'est-à-dire de se reconnaître comme auteur "fabricant" de romans. C'est une manie qui apparaît surtout au XX<sup>e</sup> siècle. Le romancier se déclare détaché de son œuvre. Il ne la conduit pas, c'est elle qui le dirige. Déjà un écrivain comme Gide pouvait affirmer: "Je crois que le majeur défaut des littérateurs et des artistes d'aujourd'hui est l'impatience: s'ils savaient attendre leur sujet se composerait lentement de lui-même"<sup>26</sup>. Le même écrivain ajoutait plus tard: "J'écoute mes personnages, j'entends ce qu'ils disent; mais ce qu'ils pensent et ce qu'ils sentent"<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> J. Cayrol, La littérature aujourd'hui, V, dans, Tel quel, no 13, Paris, Seuil, 1963, pp. 51-52.

<sup>26</sup> A. Gide, Journal, 1889-1930, Paris, Gallimard, 1951, p. 716.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 794.

Le romancier et critique M. Blanchot va beaucoup plus loin lorsqu'il déclare: "L'écriture ne résulte pas d'une décision, on ne se propose pas de devenir écrivain. On est même jamais écrivain"<sup>28</sup>. Il notera de manière beaucoup plus précise, par cette réflexion, l'impuissance du romancier face à "son" roman. "Il est toujours nécessaire de rappeler au romancier que ce n'est pas lui qui écrit son oeuvre, mais qu'elle se cherche à travers lui et que, si lucide qu'il désire être, il est livré à une expérience qui le dépasse"<sup>29</sup>.

Ainsi, nous aboutissons à cette sorte de situation paradoxale où le romancier est précisément celui qui n'a rien à dire parce que ce qu'il voudrait dire viendrait en sus de l'oeuvre. Ses paroles non seulement parasiteraient le roman, mais encore le défigureraient. Il faut, dans cette optique, se rallier à l'opinion de Genette, à savoir: "Que l'auteur d'un livre n'est positivement personne -ou encore, que l'une des fonctions du langage et de la littérature comme langage est de détruire son locuteur et de le désigner comme absent"<sup>30</sup>. La position de Genette est, bien sûr, une position extrême. Même lorsque le romancier se présente à nous comme un "non être", lorsque nous nous trouvons face à un ouvrage sans auteur ou même quand cet ouvrage est édité sous un pseudonyme, les principes théoriques de la communication nous révèlent que ce non être n'est jamais parfait: l'une des fonctions du message -ainsi que l'a révélé Jakobson- est précisément de désigner le locuteur.

<sup>28</sup> M. Blanchot, Op. cit., p. 31.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 199.

<sup>30</sup> G. Genette, Figures II, essai, Paris, Seuil, 1969, p. 13.

Cependant un autre courant se fait jour dans les milieux littéraires, et, semble-t-il, avec plus de sérieux. Il veut que l'oeuvre d'art, que le roman donc ne puisse s'élaborer sans que l'auteur en soit modifié. Cette transformation irait de pair avec l'écriture.

La recherche du bonheur que poursuivait Stendhal passait par la réalisation esthétique elle-même, comme le fait remarquer Billeskov-Jansen: "[C'est] la création seule [qui] lui permet de prendre définitivement conscience de soi. En créant il s'est créé. Il se trouve en même temps qu'il trouve sa forme esthétique"<sup>31</sup>.

On peut se demander si la même situation ne se reproduit pas pour un Flaubert qui, ayant fait de "l'art" et du "beau" une doctrine essentielle, finit pas se composer un personnage, et cela au fur et à mesure qu'il écrit ses romans. L'écrivain finit aussi par se rencontrer dans un de ses héros, Frédéric Moreau, qui est un autre lui-même, sans l'appréciation au travail et sans la puissance de décision.

Mais qui dit romancier, dit aussi lecteur. Même s'il ne l'avoue pas, même s'il ne le s'avoue pas, le romancier aspire à être lu. Comme l'affirme M. Gabouri: "L'oeuvre d'art existe toujours en fonction d'un sujet comme centre et comme témoin: je suis le révélateur ou le témoin de l'oeuvre par le regard, ou je suis la mesure, par l'oreille, de son temps"<sup>32</sup>.

Contrairement à ce que semble croire M. Blanchot le roman n'existe pas pour lui-même; ce n'est pas une structure close ayant valeur en soi.

---

<sup>31</sup> F.J. Billeskov-Jansen, Une école norvégienne d'esthétique littéraire, dans Orbis Litterarum - supplementum II, Copenhague, Munksgaard, 1958, p. 27.

<sup>32</sup> P. Gabouri, Matière et structure, Bruges, Desclé de Brouwer, 1967, p. 83.

Le roman n'est qu'un aspect de la communication, comme nous l'avons vu. Il constitue ce que l'on pourrait appeler le Message. Ce Message, cette construction ne peut avoir de Signification que si elle Signifie pour quelqu'un. Ce quelqu'un nous l'avons désigné comme l'Interlocuteur, dans le cas présent nous l'appellerons tout simplement le lecteur. Il faut d'abord remarquer que si une peinture, une sculpture, un mouvement, se donne dans une quasi-instantanéité: celle du regard qui enveloppe l'oeuvre et la découvre, le roman, lui, ne se révèle que "par" et "dans" le temps.

Le lecteur est donc une personne au statut équivoque. Contrainte par le temps - celui de la lecture - elle jouit aussi de toutes les libertés que lui donne le temps. Non seulement, bien sûr, le temps de relire, mais encore le temps de s'arrêter, le temps de feuilleter, le temps de reprendre; le temps de décrocher du roman au détour d'une phrase, de rêver et d'imaginer, - et nous pouvons dire que ce rêve, cette image, fait encore partie du roman. Le roman n'est donc pas une chose morte à répertorier, il est une structure vivante. Ce n'est pas une oeuvre créée, elle est en création. Cette richesse, qui s'invente toujours, s'élabore au niveau du Texte et du Sens, qui sont l'apport du romancier, mais encore au plan de la Signification, domaine privilégié du lecteur.

Il est aisément de s'apercevoir que l'acte de lire n'est pas un acte simple, qu'il y a plusieurs modes de lecture. La première ne vise que le sens, c'est ce que les nouvelles techniques ont appelé la lecture "dynamique". Il s'agit de découvrir globalement ce que l'auteur a dit. Le deuxième mode de lecture s'attache au Texte; c'est la part du critique généralement. Ce dernier vise à montrer, "comment l'auteur a dit", il se

situe alors dans une sorte de plan horizontal qui est celui de la communication proprement dite. Le critique aime aussi à démontrer comment l'oeuvre prend place, ou plus exactement sa place, dans la littérature. Il se situe, dans ce cas, sur une sorte d'axe vertical qu'il appelle "histoire littéraire". Une troisième manière de lire s'attarde à tout ce qui n'est pas dans le Texte mais qui est produit, engendré par lui; c'est le monde de la Signification.

Le "lecteur" de roman, celui qui subordonne sa lecture à la Signification passe par dessus syntaxe, rhétorique, règles linguistiques, pour s'intéresser à ce que cet ensemble traduit pour lui. Comme le fait remarquer M. G. Durand: "Le phénomène de compréhension littéraire se situe à travers et par delà les médiations linguistiques"<sup>33</sup>.

Autrement dit le roman offre ce paradoxe: il ne peut être constitué que par du langage et sa fonction essentielle est de faire oublier ce langage. Le roman est un système de signes où le Décodeur (lecteur) ne devrait percevoir ni le système, ni les signes comme tels.

La puissance du roman est donc de faire surgir d'un système qui se veut obscur, une certaine clarté. En fait, cette puissance n'émane pas du roman comme tel. Elle n'appartient pas au romancier non plus, et il est peut-être naïf de croire comme Jean Pouillon que "l'auteur d'un roman cherche à donner au lecteur la même compréhension des personnages que celle qu'il en a lui-même"<sup>34</sup>. Cette puissance d'évocation provient du seul

<sup>33</sup> G. Durand, Le décor mythique de la "Chartreuse de Parme", Paris, Corti, 1961, p. 11.

<sup>34</sup> J. Pouillon, Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946, p. 70.

lecteur. C'est lui qui transforme le discours du roman, le texte romanesque en "Oeuvre romanesque". Mais l'exercice de cette puissance n'est pas sans danger. Le roman s'offre comme un miroir. La clarté, nous l'avons vu, émane du lecteur. C'est grâce à elle qu'il peut découvrir l'œuvre. Le lecteur de roman voit dans le roman, ce qu'il a lui-même projeté dans cette œuvre. Il peut croire s'intéresser à tel personnage, il peut s'illusionner en s'attardant sur telle ou telle description, c'est sur lui-même en fait qu'il se penche sans le savoir. Si le texte du roman est une structure neutre, si cette structure a le pouvoir de faire oublier ce par quoi elle est constituée - la langue -, elle a aussi la puissance de dissimuler ce retour du regard. L'œuvre s'offre comme un spectacle, qui donne au lecteur l'illusion de recevoir, alors qu'il invente; de vivre les aventures d'autrui, alors qu'il prête vie.

Le roman est donc un superbe mensonge par lequel on "dupe" le lecteur. Il croit pouvoir s'identifier au personnage qu'on lui présente pour vivre des aventures imaginaires, et il nourrit cet être de sa propre substance. Il dote l'œuvre de sa richesse intérieure. Cet aspect de l'"invention", nous le retrouvons explicité, d'une certaine manière par ces répliques que Voltaire glisse dans Le droit du Seigneur:

Acanthe: que les romans rendent l'âme inquiète [...]  
Acanthe: ils forment trop l'esprit: en les lisant le mien bientôt s'ouvrit,  
            à réfléchir, que de nuits j'ai passées!  
            Que les romans font naître de pensées!<sup>35</sup>

Ce que Voltaire entend, par ce dialogue, c'est que le roman grâce au jeu de la lecture et de la "réflexion" découvre un monde de pensées et un

---

<sup>35</sup> Voltaire, Le droit du seigneur, IV, Paris, Moland, [s.d.], p. 25.

ensemble de valeurs. C'est dire, en d'autres mots, que le roman, s'il n'a pas de valeur "en soi", possède une valeur pour moi. C'est le lecteur, et non pas le roman, comme le prétend une certaine esthétique, qui est au centre de la "richesse". Le roman n'est pas un objet "gratuit" qu'il convient d'admirer parce qu'il est beau. C'est au contraire un système de Significations et de "Valant-pour" qui apparaissent comme sollicités par la lecture. Lire me découvre et me transforme.

Il semble donc qu'il n'y a pas forcément identité entre le système "signification - valeur" pour chaque lecteur. Ainsi les nuances entre les significations peuvent aller du "proche" jusqu'à "l'opposé" et cela parce que chaque lecture est interprétative. Il convient ici de s'interroger sur le pourquoi de cette multitude d'interprétations. Comment se fait-il que la lecture d'un roman provoque tant de divergences. La solution pourrait se trouver dans le Texte. Il est en effet constitué par du langage, c'est-à-dire par un code linguistique. La simple méconnaissance de ce code peut altérer le sens de l'énoncé et aboutir à de profondes divergences. D'une manière plus large nous dirons que c'est le niveau du décodage qui élabore la signification de l'oeuvre. Nous affirmons par là, qu'un même texte peut prêter à plusieurs décodages possibles. Ainsi, pour reprendre un exemple cité par M. Umberto Eco: "L'interprétation romantique d'un sonnet du "stil novo" médiéval [...] voit comme situation érotique ce qui, pour le poète, était des allégories philosophiques"<sup>36</sup>. Selon donc le cadre herméneutique, le code linguistique, le code culturel... que l'on possède, un roman prendra telle ou telle signification. Aujourd'hui nous

---

<sup>36</sup> U. Eco, Le problème de la réception, dans Critique sociologique et critique psychanalytique, Bruxelles, Institut de sociologie, 1970, p. 15.

nous demandons où il y avait matière à procès dans Madame Bovary. En fait notre lecture (décodage) est bien différente de celle que pouvait faire l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette oeuvre était pour lui réellement scandaleuse parce que sa signification était scandaleuse. Il est évident que nous ne lisons pas un roman des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles de la même manière que les contemporains. Il est évident aussi que les lecteurs des œuvres du début de ce siècle y trouvaient une signification; la génération actuelle est souvent incapable de la percevoir. Seule la connaissance des circonstances historiques, des problèmes politiques, des difficultés sociologiques... c'est-à-dire que la connaissance d'un cadre culturel fournirait à un lecteur actuel un code qui lui permettrait une lecture proche de celle d'un contemporain de l'oeuvre.

Il convient de remarquer ici que ce travail n'est pas toujours possible. L'oeuvre peut devenir mystérieuse, elle peut être mal comprise. Plus une œuvre est riche, plus elle permet de décryptage: plus son champ de significations est large, plus elle a de chances de durer. C'est ce que l'on constatait autrefois en proclamant que l'oeuvre devait s'intéresser à "l'homme éternel". Cet homme éternel c'est évidemment une utopie, une vue de l'esprit. L'homme du XVII<sup>e</sup> siècle n'est plus celui du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant le personnage d'un roman du XVII<sup>e</sup> siècle peut être si complexe et si riche qu'il sera compris, mais d'une autre manière par l'homme du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècle.

L'oeuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite.  
Elle dure pour s'être transformée, et pour autant qu'elle était capable de mille transformations et interprétations. Ou bien c'est qu'elle comporte une qualité indépendante de

son auteur, non créée par lui mais par son époque ou sa nation et qui prend valeur par le changement d'époque ou de nation.<sup>37</sup>

Certains romans mettent en scène un personnage bien curieux, qui n'est autre que le lecteur lui-même. Entendons-nous, il ne s'agit que d'un lecteur "de papier". Pour Balzac, il ne s'agit que d'un procédé destiné à lui permettre de gagner quelques lignes. Il n'est encore que Horace de Saint-Aubin, qu'il écrit:

Mon cher lecteur, connaissez-vous la rue Saint-Germain-l'Auxerrois?

- Certainement.
- Eh bien! elle aboutit au grand châtelet.
- Je le sais,
- en ce cas, nous coïncidons dans nos vues
- le châtelet est partagé par un petit passage.
- Oui, mais c'est avant la révolution [...]<sup>38</sup>.

Le procédé ne vise pas toujours à remplir la page, et fort heureusement. Ainsi, Diderot, qui entame avec son "lecteur" une véritable conversation, n'a pas en vue de gagner de la place, de retarder l'intrigue. Au contraire. Ces passages sont fort importants car ils constituent, sous la forme d'une conversation "impromptue", une somme de réflexions sur l'art du roman.

l'amour n'a pas toujours attendu une occasion aussi séduisante. Pourquoi Jacques ne deviendrait-il pas amoureux une seconde fois? pourquoi ne serait-il pas une seconde fois le rival et même le rival préféré de son maître? "Est-ce que le cas lui était déjà arrivé?" Toujours des questions. Vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses amours? Une bonne fois pour toutes, expliquez-vous, cela vous fera-t-il, cela ne vous fera-t-il pas plaisir? Si cela vous fera plaisir, remettons la

<sup>37</sup> Valéry, Tel quel, Paris, Gallimard, 1941, p. 168.

<sup>38</sup> Balzac, cité par A. Wurmser, La comédie inhumaine, Paris, Gallimard, 1970, p. 76.

paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons les aller et revenons à nos deux voyageurs<sup>39</sup>.

L'adresse au lecteur est nécessitée quelquefois par ce que nous avons appelé le "besoin de régie". L'auteur trouve là un moyen commode pour "rendre" une situation, un personnage, un décor. Cette apostrophe que Victor Hugo place dans Notre-Dame de Paris: "Que le lecteur nous permette de le ramener à la place de Grève que nous avons quitté hier avec Gringoire pour suivre la Esmeralda"<sup>40</sup> ne laisse guère de place à la liberté. Le lecteur, bon gré mal gré, devra suivre l'écrivain.

Ces interpellations par delà le livre peuvent prendre un tour humoristique. Ainsi Claude Tillier rédige-t-il sans vergogne cette phrase: "Chers lecteurs soyez contents de ces explications, je ne saurais vous en fournir de plus raisonnables"<sup>41</sup>. Ce ton badin peut d'ailleurs servir à cacher un défaut de l'ouvrage, une invraisemblance du récit, et Daudet qui sait que le lecteur va lui faire des reproches devance ce dernier, en incluant dans son récit des constatations étonnées auxquelles il prend soin de répondre:

Mais alors, votre Tartarin n'était qu'un affreux menteur.  
 - Non! mille fois non! Tartarin n'était pas un menteur.[...]  
 - Pourtant il devait bien savoir qu'il n'était pas allé à Changhaï!  
 - Eh! sans doute, il le savait. Seulement [...] <sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> D. Diderot, Jacques le Fataliste, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 116.

<sup>40</sup> V. Hugo, Notre-Dame de Paris, Lausanne, Rencontre, 1959, p. 257.

<sup>41</sup> C. Tillier, Mon oncle Benjamin, Paris, Grund, [s.d.], p. 12.

<sup>42</sup> A. Daudet, Tartarin de Tarascon, Lausanne, Rencontre, 1966, p. 52.

Cette inclusion du lecteur dans le roman est ici une inclusion artificielle. Ce n'est qu'un personnage fabriqué, il correspond un peu à ce que Todorov appelle "l'homme-récit", c'est-à-dire qu'il n'a d'autre fonction que de dire ou d'être interpellé. Par contre certaines catégories de romans contiennent par la structure même de l'œuvre un ou des lecteurs. Il s'agit entre autres du roman par lettre; chaque missive a pour lecteur le destinataire, mais aussi le lecteur du roman. Ces deux lectures sont en soi parallèles. Ce que l'un lit, l'autre le lit également. S'il arrive donc dans le roman épistolaire qu'un personnage soit mieux renseigné que le lecteur du roman, c'est qu'il a reçu des missives que le romancier n'a pas publiées. C'est un des rares cas (à l'exception du roman policier) où un personnage de roman en sait plus que le lecteur lui-même.

Le roman peut révéler dans le texte un lecteur qui n'est qu'un "lecteur" de texte (qui est une émanation de ce texte). L'œuvre peut dévoiler encore un lecteur que nous appellerons "hors-texte", le romancier lui-même. Nous avons vu dans le chapitre consacré à la communication que certains éléments du Texte "signifiaient" le romancier. Nous pouvons préciser ici que ce plan comporte des repères qui dévoilent un auteur - lecteur des œuvres d'autrui -. Ainsi Diderot, dans Les bijoux indiscrets, révèle qu'il a lu la production romanesque de ses confrères. Il en profite d'ailleurs pour jeter une appréciation dissimulée.

Le sultan se précautionna d'un anti-somnifère des plus violent [...] Le médecin de Mangogul [...] lui en avait communiqué la recette [...] il en avait fait la préface de son ouvrage, mais il ne nous reste de cette préface que les trois dernières lignes que je vais apporter ici.  
 Prenez de [...]  
 De [...]

De [...]

De Marianne et du Paysan, par quatre pages.

Des Egarements du coeur, une feuille.

Des Confessions, vingt-cinq lignes et demie<sup>43</sup>.

Le même Diderot, mais dans Jacques le Fataliste cette fois, montre qu'il connaît ses classiques: "La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate; par exemple votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant? Rien. - D'accord. - S'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine"<sup>44</sup>.

Le romancier à l'instar de Diderot peut faire appel à des maîtres ou les critiquer. Un écrivain comme Jules Verne ne peut dissimuler une certaine nostalgie dans l'évocation de ses lectures d'enfance.

Si Ismaël Busch, le vieux pionnier de Fennimore Cooper, l'un des personnages du roman de la Prairie, pouvait montrer avec orgueil les sept fils, sans compter les filles, issus de son mariage avec la robuste Esther, de quel sentiment de supériorité l'eût accablé Thomas Harcher, père de vingt-six enfants, vivants et bien vivants, à la ferme de Chipogan!<sup>45</sup>

Ce sont là des aveux. Le romancier montre, à visage découvert, qu'il a lu, qu'il entre dans le jeu des influences littéraires.

Certains romanciers se servent de leurs lectures pour bâtir leurs propres romans. Bien sûr tout romancier parce que lecteur des œuvres d'autrui peut être influencé par autrui. Pour un certain nombre il s'agit plus que d'influence. Leur œuvre devient selon leur tempérament de

<sup>43</sup> D. Diderot, Les bijoux indiscrets, Paris, Grund, [s.d.], p. 202.

<sup>44</sup> D. Diderot, Jacques le Fataliste, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 145

<sup>45</sup> J. Verne, La Famille-Sans-Nom, Paris, Hetzel, 1889, p. 241.

l'imitation, du pastiche ou du plagiat. Le Sage reconnaît une sorte de paternité au seigneur de Guevara pour le roman que, lui-même, a écrit: Le diable boîteux. "J'ai déjà déclaré et je déclare encore publiquement que votre Diabolo cojulo m'en a fourni le titre et l'idée [...] J'avouerai même encore qu'en y regardant de près on reconnaîtrait dans le corps de ce livre quelques-unes de vos pensées"<sup>46</sup>. Le but de Le Sage était d'exploiter un genre littéraire à la vogue et son "honnêteté" le pousse ici à révéler ses sources. Marivaux a le même but, utiliser l'oeuvre et le succès d'un confrère, ce n'est pas une imitation qu'il veut faire, il se livre au démon du pastiche:

On trouvera dans cette Histoire même liaison et même suite d'aventures que dans le vrai Télémaque. Je fonde la réputation du mien sur celle du premier: il a fait les délices de tout le monde, un peu de curiosité pourra faire lire le mien; mais avant de commencer, il est à propos de préparer le Lecteur à la différence de personnages, et de leur mettre dans l'esprit ce qui doit être naturellement précédé les aventures bizarres de mon Télémaque<sup>47</sup>.

Par contre Dulaurens a beau commencer son roman Le compère Mathieu, par cette adresse: "Lecteur tu vas lire l'histoire de mon compère Mathieu, la mienne et celle de quelques autres personnages fameux par les différentes aventures de leur vie"<sup>48</sup>, il n'en reste pas moins vrai qu'il pille Voltaire. La similitude, si elle n'est pas avouée, se décèle aisément. Cette imitation est poussée beaucoup plus loin chez Sade qui, lui aussi, met Voltaire à contribution. Il s'agit en fait de véritable plagiat. Quand M. de Bressac fait la leçon philosophique à Justine: "Toutes les

<sup>46</sup> Le Sage, Le diable boîteux, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, I, Paris, Pléiade, 1960, p. 267.

<sup>47</sup> P. Marivaux, Le Télémaque travesti, Genève, Droz, 1956, p. 51.

<sup>48</sup> Abbé Dulaurens, Le compère Mathieu, I, Bruxelles, Tarlier, 1830, p. 5.

religions partent d'un principe faux Sophie [...] toutes supposent comme nécessaire le culte d'un Etre Créateur, or [...]<sup>49</sup>, c'est Voltaire repris textuellement ou presque qui nous est resservi ici.

Le rapport entre le romancier et le lecteur ne se borne pas à être un rapport de lecture, c'est-à-dire un rapport allant dans le sens romancier → lecteur. De nos jours, le phénomène de lecture est devenu plus complexe sous l'influence d'organisations, que certains considèrent comme parasites, et qui ont pour nom la critique, le "Public", les maisons d'édition... L'existence de ces organismes fait subir au romancier le choc en retour de ce qu'a produit son oeuvre. La lecture de la critique, le nombre d'éditions, l'attribution éventuelle d'un prix littéraire sont des phénomènes de nature à influencer la production d'un romancier. Au lieu d'écrire selon son humeur, il écrit pour un public qui attend de lui tel type d'oeuvre. Certains romanciers restent ainsi fidèles aux recettes littéraires qui ont reçu l'approbation du public. Il s'agit ici du phénomène que l'on a vu précédemment sous le nom de "feed-back"; la nature du message(type de roman) est réinjectée dans l'émetteur (romancier) qui rediffuse ce même message. Le phénomène "physique" est simple. Pour des raisons évidentes, il est clair que le romancier ne peut écrire sans cesse le même roman; mais il ne peut non plus écrire un "autre" roman. Ainsi d'un ouvrage à l'autre se produisent des variations que l'on pourrait appeler accessoires parce qu'en fait elles ne visent que les "accessoires" du roman: le décor, le temps, le nom des personnages... Nous rencontrons une série de romanciers qui produisent des œuvres toujours

---

<sup>49</sup> D.A.F. Sade, Op. cit., p. 128.

fidèles à elles-mêmes. Une lecture objective montre que c'est toujours le même schéma qui est repris, avec des avatars différents. C'est par exemple la série des O.S.S. 117 animée par Jean Bruce, pour parler du roman d'espionnage. C'est le roman d'aventures de Pierre Benoît. C'est aussi l'œuvre d'un Simenon, fidèle à lui-même mais assez habile pour se mettre au goût du jour. Comme disait Valéry: "Certains ouvrages sont créés par leur public"<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> P. Valéry, Tel quel, Paris, Gallimard, 1941, p. 18.

## CHAPITRE IV

### TEXTE DU ROMAN ET GRAMMAIRE TEXTUELLE

Lorsque l'on emploie l'expression "roman", on se sert d'un terme vague, et comme nous l'avons vu, mal défini. Le roman s'élabore à partir d'une réalité pré-existante qui est le langage, il est donc d'abord une réalité linguistique. "Le roman est [...] un produit de la parole, un objet (discursif) d'échange, avec un propriétaire (auteur), une valeur et un consommateur (public, destinataire)"<sup>1</sup>. Mais il n'est pas que cela, il est aussi une réalité littéraire. Si l'aspect linguistique tend à s'effacer au profit de la réalité "matérielle" qu'il signifie, la réalité littéraire tend à se désigner comme réalité littéraire. Le roman est donc constitué par un langage paradoxal en ce sens qu'il tend tout à la fois à s'anéantir et à s'exalter. Mais le roman est aussi un récit.

Les anciens distinguaient la "doxa" que l'on pourrait appeler le contenu de la conscience ou "ce qui doit être dit", et le "logos", c'est-à-dire ce qui est exprimé, c'est la doxa verbalisée. Ils distinguaient aussi la "lexis" du logos: la "façon de dire de ce qui est dit". Ce logos se différenciait pour eux en deux modes: - le "mimesis" qui est la

---

<sup>1</sup> J. Kristeva, Le texte du roman - approche d'une structure discursive transformationnelle, La Haye, Mouton, 1970, p. 52.

représentation des événements, des faits, des arguments, par des personnages (acteurs) s'exprimant devant la foule; la doxa est, ainsi, représentée par un ensemble de signes imposés au public: les acteurs, leurs gestes, leurs paroles, le décor éventuellement, mais aussi le temps et l'espace; - le "diegesis" qui est le récit. C'est au récit, c'est-à-dire au langage écrit, articulé selon des structures spéciales (qui se définiront plus loin) qu'appartient de restituer tous les éléments non linguistiques, non verbaux du mimesis (mais aussi tous les éléments "verbaux" du dialogue...).

Le roman est donc un triple système de signes. Il se désigne d'abord comme roman, ou comme réalité discursive, comme objet distinct des autres réalités linguistiques (discours, poésie, essai) et des autres réalités non linguistiques (peinture, sculpture, ...). Il renvoie ensuite à un système linguistique qui signifie des réalités non linguistiques (et linguistiques) telles que personnages, décor, temps, espace, .... Il montre, enfin, ce qui doit être raconté, c'est-à-dire la narration.

Le récit n'est donc pas comme l'assure Genette: "La représentation d'un événement ou d'une suite d'événements réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit"<sup>2</sup>. Tout au contraire, et nous pouvons ici suivre l'opinion de M. Blanchot, selon laquelle le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même<sup>3</sup>. La narration est donc ce que nous pourrions appeler l'ordre des

---

<sup>2</sup> G. Genette, Frontière du récit, dans Communication, VIII, Paris, Seuil, 1966, p. 152.

<sup>3</sup> M. Blanchot, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, p. 13.

faits, ce que l'on pourrait encore désigner comme le "sujet" du roman. C'est l'histoire telle que la critique "classique" nous l'a rapportée. Ainsi pour Eugène Gilbert, Madame Bovary devient "l'adultère bourgeois et la peinture des ravages que peut entraîner une éducation non appropriée au milieu où l'on doit vivre"<sup>4</sup>. La même optique a présidé à la présentation du Testament d'un cancre de B. Gheur. "Ce livre dresse un décor familier [...] la vie de collège rythmée par la cloche menaçante ou libératrice; le professeur chahuté, et celui qui terrifie; le premier de classe"<sup>5</sup>. Or, l'ordre des faits (la narration) se ramène toujours à quelque chose de simple. En peinture, il s'agira du "portrait" d'une femme, par exemple. Que cette femme soit déesse ou épouse de banquier, c'est un autre système de signes qui nous l'indiquera; cela n'appartient plus au système narratif. Dans le roman, la narration se ramène souvent à quelques lignes: Frédéric tente de séduire Madame Arnoux, puis finit par la repousser. C'est à cela que se résume l'Education sentimentale. Un détective enquête sur un meurtre et découvre un assassin, c'est la trame de tous les romans policiers. On se rend donc compte que la "narration" n'occupe dans le roman qu'une place infime: une ligne dans l'Education sentimentale, par rapport aux quelques 400 pages de l'œuvre. On se rend compte, aussi, que la "narration" peut être la même pour des romans cependant différents (romans policiers, d'espionnage, d'aventures, ...).

Ce n'est donc pas la "narration" qui fait la richesse et la valeur d'une oeuvre. Comme nous venons de le voir, ce système de signes est fort

---

<sup>4</sup> E. Gilbert, Le roman en France pendant le XIX<sup>e</sup>, Paris, Plon - Nourrit et Cie, 1909, p. 166.

<sup>5</sup> B. Gheur, Le testament d'un cancre, Paris, A. Michel, 1970, page couverture.

pauvre. Il peut même être inexistant. Certains romans ne racontent pas d'histoire; par exemple Personnes de Baudry. On comprend donc que le fait de raconter une histoire, de posséder un récit (narration), n'est pas essentiel au roman, et que seules nos habitudes de lecture nous y font attacher de l'importance. En ouvrant un roman, nous nous attendons à ce qu'il nous raconte quelque aventure. Nous nous y attendons tellement que nous confondons en une seule réalité roman et "narration". Pour prendre un exemple puisé dans le domaine littéraire, une personne qui n'aurait jamais lu que les Fables de La Fontaine, de Florian, ... assimilerait poésie et fable. Soumis à cette habitude de lecture, elle rejeterait du domaine poétique tout ce qui n'est pas fable. Mallarmé, par exemple, n'écrirait pas de la poésie.

Notre étude porte, non pas sur la narration, mais sur le double système de signes que constitue le "texte" du roman. Nous appellerons donc "texte" du roman cette double organisation structurale "privée" de son sens. Au niveau de la communication cela revient à étudier le Texte du message, c'est-à-dire l'Enoncé, en mettant entre parenthèses Sens et Signification.

Le Texte du roman est donc une organisation, un système de signes (le sens de ce Texte étant, provisoirement, négligé). Lorsque nous disons: "organisation", "système", nous parlons par le fait même d'unité et de relations. Le roman est une réalité unitaire structurée.

"Une oeuvre d'art est comme un être vivant: c'est l'unité d'une multiplicité, chaque partie ne prend sa valeur qu'en fonction du tout et le tout n'existe comme tel que si chaque partie y est organiquement liée"<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> R. Vaillant, dans Chapsal, Les écrivains en personne, Paris, Julliard, 1960, p. 244.

Ce texte se présente sous la forme d'un "discours", ce que Julia Kristeva appelle un circuit discursif. Ce "discours" est l'objet de recherches et d'études. Il soulève maints problèmes qui sont loin d'être résolus.

Selon Todorov, le "discours" comprendrait une logique des actions jointe à une syntaxe des personnages ainsi qu'un certain nombre de caractéristiques "discursives" qui seraient les temps, les aspects et les modes.

Selon Claude Brémont, le discours pourrait s'étudier sur deux plans: les techniques de narration ainsi que les règles qui régissent ces techniques. Ces règles elles-mêmes pourraient être examinées selon un double système d'organisation: les conventions qui unissent les événements racontés de manière à constituer un tout intelligible (ces conventions, cette logique organisatrice n'existent pas pour tous les romans), et ce que Brémont lui-même nomme: les conventions particulières, "caractéristiques d'une culture, d'époque, d'un genre littéraire, etc."<sup>7</sup>.

Ces types d'étude mènent à des considérations extrêmement intéressantes. Cependant nous croyons que le roman s'organise, selon un mode discursif à deux faces. C'est à l'étude de ce discours que nous allons nous attacher.

Le discours révèle une double réalité: celle de la diégèse et celle du "discours proprement dit". La diégèse est constituée par des actions, des personnes, des lieux, des temps, ... Ces différents éléments s'organisent autour du récit (narration). Le discours se révèle dans son propre mouvement parce qu'il est raconté. Il est discours parce qu'il y a un romancier qui autour d'un récit (narration) bâtit un destin et construit

---

<sup>7</sup> C. Brémont, La logique des possibles narratifs, dans Communication, XI, Paris, Seuil, 1968, p. 58.

une diégèse. Le discours est donc le mouvement (*discursus, cursus*) qui entraîne récit (*narration*) et éléments diégétiques vers une fin, un accomplissement.

La diégèse et la narration peuvent (ou non) renvoyer à une réalité matérielle véritable. Le Paris de Balzac, par exemple, est un Paris "authentique"; l'histoire de Rubempré pourrait être véritable. Les deux systèmes, vérité de la diégèse, vérité de la narration fonctionnent indépendamment l'un de l'autre. Un roman de science fiction propose une narration qui pourrait être véritable dans un monde matériel qui n'a pas de réalité. Les romans de Robbe-Grillet nous offrent un univers réel (une diégèse qui renvoie à une réalité), mais présentent un jeu de récits qui rendent impossible toute narration. Le roman fantastique s'articule sur la présence d'un élément de la diégèse qui offre le caractère ambigu d'être perçu comme réel et pourtant impossible. La narration en devient à la fois réelle et impossible. "Le fantastique nous montre une réalité que ses caractères insolites ou monstrueux nous obligent à rejeter dans l'imaginaire sans pourtant que nous cessions de les tenir pour vrais"<sup>8</sup>.

La diégèse même lorsqu'elle nous semble renvoyer à une réalité authentique, n'est cependant qu'une illusion. Le décor, le temps, l'espace, ... ne sont jamais en effet, que des "réalités de papier". "Les mots du roman en paraissant se rapporter aux choses de notre vie quotidienne bâtissent en fait une réalité *sui generis*"<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> M.J. Lefebvre, Deux aspects de l'imaginal: le fantastique et les visions, dans Revue de l'Université de Bruxelles, 2-3, Bruxelles, E.U.B., 1971, p. 168.

<sup>9</sup> J. Weisberger, Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain, dans Revue de l'Université de Bruxelles, 2-3, E.U.B., 1971, p. 151.

Lorsque nous sommes confrontés à la combinaison d'une narration "authentique" et d'une diégèse "authentique", le concours de ces deux éléments crée l'illusion d'une histoire vraie. Tous les efforts des réalistes tendent à rendre plus efficace cette impression (au détriment de l'imagination du lecteur), mais ils ne peuvent supprimer l'illusion elle-même, c'est-à-dire la distance qui sépare la réalité romanesque de la réalité matérielle. Ce sentiment de l'illusion, Albert Camus nous le laisse deviner dans L'homme révolté: "Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute la vie prend le visage du destin"<sup>10</sup>. Le roman n'est pas la vie telle quelle, c'est une clarification de l'existence, sa décantation. L'histoire évolue vers son terme et le mot "fin" consacre la disparition d'un moment de crise sinon d'un moment critique. Les personnages, tout en ayant l'air d'être libres, disponibles, imprévisibles, sont menés par le cours (discours) du récit (narration), c'est-à-dire par un destin. Le roman offre donc une histoire définitive; repliée sur elle-même, cette histoire débouche sur la fatalité, car tout est dit, car tout s'achève. Mais, parce que tout est dit, rien n'a de réalité vraie; parce que tout s'achève, rien n'a de réalité vivante. Comme le fait remarquer Lukacks: "Ainsi dans le domaine du roman, le début et la fin déterminés par les limites initiales et terminales du processus qui fournit son contenu à l'œuvre romanesque, deviennent les bornes significatives d'une vie nettement délimitée"<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> A. Camus, L'homme révolté, Paris, Gallimard, 1951, p. 324.

<sup>11</sup> G. Lukacks, Théorie du roman, Paris, Gontheim, 1963, p. 77.

Puisque l'histoire n'est qu'une illusion, les romanciers modernes se sont attachés à demeurer dans le domaine de l'illusoire en sabordant la narration authentique et/ou la diégèse authentique. Notre habitude de confondre l'illusion romanesque et la réalité s'accommode mal de ces "nouveaux procédés" qui ne font que souligner l'aspect "verbal" du roman.

Reste à préciser cette fameuse activité "textuelle"; ou, plus exactement, à définir une syntaxe du Texte.

La langue proprement dite peut être définie par le concours de deux procès fondamentaux: l'articulation, ou segmentation, qui produit des unités (c'est la "forme" selon Benveniste), l'intégration qui recueille ces unités dans des unités d'un rang supérieur [...] Ce double procès se retrouve dans la langue du récit; elle aussi connaît une articulation et une intégration, une forme et un sens.<sup>12</sup>

La plupart des structuralistes sont d'accord pour reconnaître l'existence, au sein même du discours, d'un certain nombre d'unités. Ces unités, il va sans dire, ne sont pas identiques les unes par rapport aux autres, elles n'ont pas non plus une valeur identique. Cependant ces critiques divergent dans la définition de ces unités. La théorie la plus naïve consiste à considérer le roman comme articulé autour des différents chapitres. Ainsi, dans Le rouge et le noir, la première unité s'intitulerait: "Une petite ville", la seconde: "Un maire", etc. Cette articulation par chapitre est tout à fait artificielle et ne renvoie souvent en rien à la réalité même du discours.

Ce sont les travaux de Propp qui ont défini, en leur temps, un certain type d'unité (ce que Claude Brémont nomme "l'atome narratif")<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, dans Communication, no 8, Paris, Seuil, 1966, p. 23.

<sup>13</sup> C. Brémont, La logique des possibles narratifs, dans Communication, no 11, Paris, Seuil, 1968, p. 60.

Propp appelle ses unités de discours des "fonctions". Ces "fonctions", le critique les a découvertes par l'étude d'une centaine de contes. Elles correspondent à des situations stéréotypées du genre: "le héros vainc le trafte". Si l'on étendait les conclusions de Propp, il en découlerait, normalement, que le roman serait une suite de "fonctions", c'est-à-dire de situations stéréotypées unies les unes aux autres par un lien logique; ce qui voudrait dire que le roman serait une constante répétition de situations déjà connues.

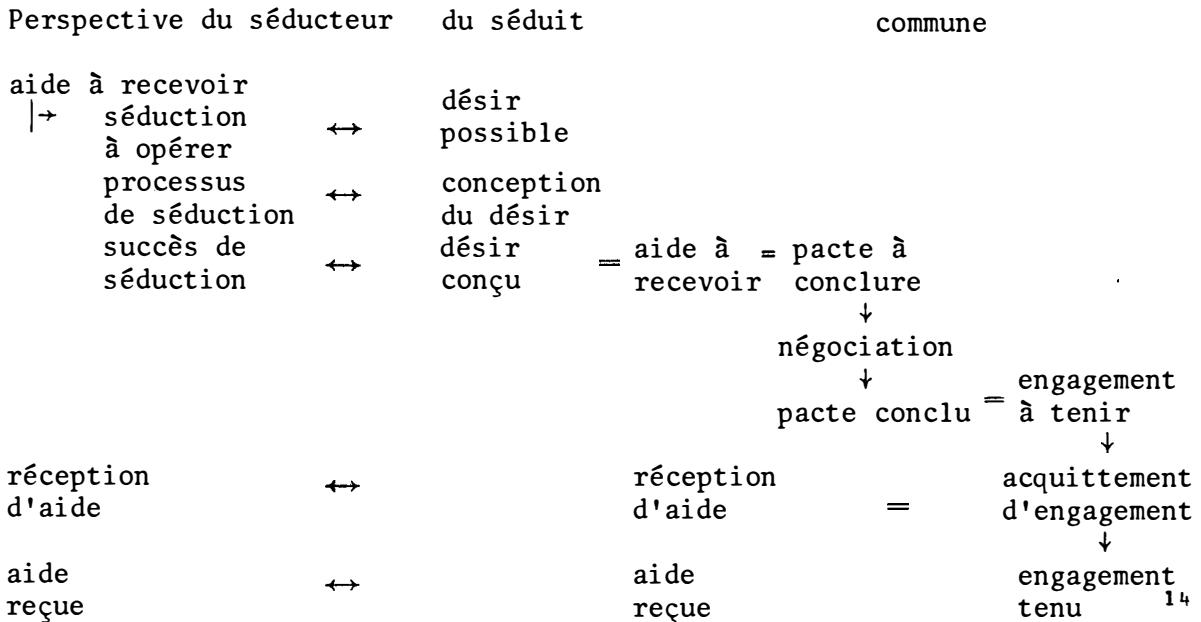
Pour Claude Brémont, le discours s'organise en séquences élémentaires. Chaque séquence constitue la réalisation d'un processus; elle suppose trois moments: un premier qui rend le processus possible, un second qui le réalise, et un troisième qui l'achève et en donne le résultat. Pour Brémont, chaque moment n'enfonce pas nécessairement le suivant; autrement dit, toute séquence peut demeurer ouverte. Le romancier reste toujours libre face à la séquence qu'il rédige, soit qu'il la laisse ouverte, soit qu'il la clôture. Ces séquences peuvent elles-mêmes contenir des "sous-séquences". Soit par exemple la séquence composée de ses trois moments:

- 1) amélioration à obtenir;
- 2) processus d'amélioration;
- 3) amélioration obtenue.

Le second moment, "processus d'amélioration", peut contenir une séquence qui constitue une sous-division que l'on appellera: "élimination des obstacles". Cette sous-division comporte trois moments:

- 1) obstacle à éliminer;
- 2) processus d'élimination;
- 3) obstacle éliminé.

Le schéma peut se compliquer, mais il reste basé sur la notion de séquence à trois moments. Voici un exemple complexe proposé par Brémont:



Le problème des unités de discours préoccupe également Roland Barthes, "Il faut que le sens soit dès l'abord le critère de l'unité, c'est le caractère fonctionnel de certains segments de l'histoire qui en fait des unités, d'où le nom de fonction"<sup>15</sup>. Ces fonctions, pour Barthes, se ramènent à deux grandes classes. La première serait "distributionnelle", la seconde, "intégrative". Le premier type de fonction correspond plus ou moins aux fonctions de Propp ou aux séquences de Brémont. Il s'agit d'une "performance", c'est-à-dire l'accomplissement d'une action. Le second type comprend ce que Barthes appelle des indices. Ceux-ci sont de deux natures: les indices proprement dits, et les informants. "Les indices ont toujours des signifiés implicites, les informants, au contraire, n'en ont pas au niveau de l'histoire: ce sont des données pures immédiatement signifiantes"<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> C. Brémont, Op. cit., p. 68.

<sup>15</sup> R. Barthes, Op. cit., p. 6.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 11.

On se rend compte que Barthes inclut dans la structuration qu'il propose des caractères du discours (séquences), et des caractères de la diégèse (informations). Nous laisserons de côté cet aspect d'indices pour nous préoccuper de ce que Barthes entend par séquence. Il définit ce terme de la manière suivante: "Une séquence est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité: la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédents solidaires et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquents"<sup>17</sup>. Ainsi, pour Barthes, la fonction est constituée par une série d'actions dont l'ensemble forme un acte clos. Chaque acte clos peut toujours se ramener à un nom: enlèvement, lutte, départ, etc. Ces séquences possèdent une logique qui provient de la "dénomination" de la séquence. Tous les éléments obéissent à cette logique. Toujours selon Barthes, les séquences peuvent se chevaucher; ainsi le point de départ de la séquence B sera contenu dans la séquence A.

Toutes ces séquences n'ont pas la même importance, et Barthes lui-même en distingue deux classes. La première est constituée par les séquences cardinales, ce sont les charnières du récit. Ces séquences ouvrent une action, la continuent ou la terminent. Selon l'alternative l'histoire bifurque vers des voies différentes. Par exemple, Rastignac pressé par de Nucingen peut jouer(à la roulette) ou non; s'il joue, il peut, après son premier gain, continuer ou non. Ses gains font que le récit se poursuit tel que Balzac nous le propose, mais si Rastignac avait refusé (ou s'il avait perdu) le récit aurait bifurqué vers une autre voie. La seconde

---

<sup>17</sup> R. Barthes, Op. cit., p. 13.

classe de séquences proposée par Barthes constitue des "catalyses", c'est-à-dire des séquences de remplissage qui s'intercalent entre les séquences cardinales et qui ont pour but de meubler le récit.

Selon Todorov, il existe au sein du discours un certain nombre de tendances qui unissent les fonctions, ces tendances sont: la répétition, l'antithèse, la gradation, et le parallélisme. Todorov fournit un exemple parfait de sa théorie dans un schéma qui reproduit l'aspect séquentiel des Liaisons dangereuses.

Les propositions que nous avons inscrites dans le tableau qui suit résument le même fil de l'intrigue, les relations Valmont - Tourvel jusqu'à la chute de Tourvel. Pour suivre ce fil, il faut lire les lignes horizontales qui représentent l'aspect syntagmatique du récit. Ensuite comparer les propositions placées l'une au dessous de l'autre (dans une même colonne, présumée paradigme) et chercher leur dénominateur commun.

Valmont désire plaisir	Tourvel se laisse admirer	Merteuil essaye de faire obstacle au premier désir	Valmont rejette les conseils de Merteuil
Valmont cherche à séduire	Tourvel lui accorde sa sympathie	Volanges essaye de faire obstacle à la sympathie de Volanges	Tourvel rejette les conseils de Volanges
Valmont déclare son amour	Tourvel résiste	Valmont la poursuit obstinément	Tourvel rejette l'amour
Valmont cherche de nouveau à séduire	Tourvel lui accorde son amour	Tourvel s'enfuit devant l'amour	Valmont rejette en apparence l'amour
L'amour est réalisé...			18

Pour Todorov, le sens d'une séquence est constitué par sa potentia-lité d'être en relation (opposition, explication, ...) avec une ou plu-sieurs autres séquences de l'oeuvre. Une séquence peut ainsi posséder plusieurs sens; et, de là, une multiplicité de lectures possibles.

---

<sup>18</sup> T. Todorov, Choderlos de Laclos et la théorie du récit, dans Signes, langage, culture, Paris, Mouton, 1970, p. 131.

Dans La poétique de la prose, Todorov considère qu'au point de départ du "discours", existe une séquence que l'on pourrait nommer "situation stable". Cette situation peut être perturbée par l'intervention d'une force quelconque. Cette perturbation tendra à disparaître par l'intervention d'une force de réaction qui ramènera l'ensemble à un nouvel état d'équilibre proche de l'état initial, mais non identique à celui-ci. Ainsi donc, il y existerait trois types de séquences: la première montre un état d'équilibre, la seconde révèle un état de déséquilibre, la troisième décrit le passage d'un état à un autre.

Les séquences qui décrivent des "états" sont dites "statiques", elles peuvent se répéter aussi souvent que l'on veut; les séquences qui traduisent des "passages" sont dites "dynamiques", elles sont, en principe, uniques.

Flaubert distinguait quatre types d'unités dans le récit, c'était: la description, la narration, l'analyse, le dialogue. Ces quatre types d'unités restent fondamentalement constants, même s'ils subissent des transformations extérieures: monologues, échanges épistolaires, ... Cependant, cette manière d'envisager les unités est davantage descriptive que fonctionnelle, le rôle de chacune d'elles n'est pas nécessairement lié à son aspect formel. Ainsi un dialogue peut avoir pour fonction de décrire. La description peut remplacer, et cela chez Flaubert même, l'analyse ...

Comme nous l'avons dit, le texte est bâti avec du langage. A partir de cette évidence, certains critiques ont émis l'hypothèse qu'il existe entre le discours et la phrase des rapports analogiques. "Structurellement le récit participe de la phrase sans jamais pouvoir se réduire à une

somme de phrases: le récit est une grande phrase"<sup>19</sup>. Selon cette hypothèse, l'on devrait retrouver dans le discours les éléments constitutifs de la phrase ainsi que les relations qui les unissent. Il y aurait donc dans le discours des aspects verbaux (avec les catégories de temps, de mode, de personne), des aspects nominaux, etc. On dira, par exemple, qu'une séquence est au mode indicatif, lorsque les événements qui y sont rapportés doivent être considérés comme vrais; les modes non indicatifs soulignent l'existence incertaine, illusoire, virtuelle, ... de l'action.

A notre avis, le discours s'organise selon un certain nombre d'unités. Ces unités sont de différentes catégories selon leur nature et leur rôle. On appellera "unité nominale" les séquences qui définissent les personnages; ces unités n'ont pas toutes la même valeur en soi, puisque tous les personnages n'ont pas en soi la même importance. On appellera "unité verbale" les séquences qui traduisent une action, une transformation, le passage d'un état dans un autre. On appellera "unité adjective" les séquences qui ont pour but de fournir les explications sur la nature d'un personnage ou d'une action. Par exemple, dans La motocyclette, cette séquence donne un ensemble de renseignements sur une action que l'on pourrait nommer: "le départ".

S'aidant du marchepied, Rebecca avait enfourché la Harley, elle s'était assise sur la selle large dont elle avait éprouvé l'élasticité avec satisfaction, contente aussi qu'il n'y eût qu'une place, puisqu'elle s'était obstinément refusée à faire ajouter un siège postérieur. De la main droite, elle avait tourné légèrement la poignée d'accélération, tandis que de la gauche elle diminuait un peu l'avance à l'allumage et qu'elle débrayait, puis son pied gauche avait pressé la pédale du sélecteur pour prendre la première vitesse, cependant qu'elle accélérerait encore un peu et qu'elle laissait revenir sous ses doigts le petit levier d'embrayage. La grosse moto s'était

---

<sup>19</sup> G. Genette, Frontières du récit, dans Communication, no 8, Paris, Seuil, 1966, p. 18.

mise en marche doucement, imprimant au sable du chemin des traces de pneu qui feraient au moins savoir à Raymond que sa femme ne s'était pas changée en oiseau ni en écu-reuil, comme il feignait parfois de craindre, quand il la plaisantait tendrement sur ses velléités de fuite.<sup>20</sup>

Ces séquences adjectives sont de deux types: elles sont "caractérisantes" lorsqu'elles révèlent ce que le personnage, ou l'action, est en lui-même; elle est "déterminante" lorsqu'elle apporte des précisions spatio-temporelles. Par exemple, la longue séquence qui ouvre Le père Goriot: "Madame Vauquer [...] tient à Paris une pension bourgeoise [...] Elle est située dans le bas de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète"<sup>21</sup>. Cette séquence vise à situer l'action dans Paris, il s'agit donc d'une séquence déterminante; mais elle fait partie d'une séquence plus grande qui caractérise Madame Vauquer: "Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Geneviève"<sup>22</sup>.

A ces séquences fonctionnelles, il convient d'ajouter la "séquence non fonctionnelle" que l'on appellera "digression". Cette digression peut être une action, une description, un dialogue, ... constituant dans le discours un véritable corps étranger. Témoin cette digression dans Le testament d'un cancre:

"Il paraît que vous vous êtes encore signalé ce matin" poursuit le Père. "Savez-vous Messieurs, que notre ami refuse de porter ses lunettes? [...]" Il sourit, puis, d'une voix

<sup>20</sup> A.P. de Mandiargues, La motocyclette, Paris, Gallimard, 1963, p.19.

<sup>21</sup> H. de Balzac, Le père Goriot, Paris, C.F.L., 1962, pp. 19-21.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 19.

plus douce: "Allons, Jean-Marc, mets tes lunettes. On ne te mangera pas!" Jean-Marc s'exécuta dans l'indifférence. Les jeunes gens en avaient vu d'autres. La violente bizarerie de situation était leur pain quotidien. Qu'importe!<sup>23</sup>

La digression peut, aussi, constituer une sorte de récit dans le récit, une interruption momentanée de l'histoire; par exemple, cet épisode dans Jacques le Fataliste:

Une espèce de paysan qui les suivait avec une fille qu'il portait en croupe et qui les avait écoutés, prit la parole et dit: "Monsieur a raison [...]"  
 On ne savait à qui ce "Monsieur" était adressé mais il fut mal pris par Jacques et par son maître; et Jacques dit à cet interlocuteur indiscret: "De quoi te mêles-tu?"  
 - Je me mêle de mon métier, je suis chirurgien à votre service, et je vais vous démontrer [...] La femme qu'il portait en croupe lui disait: "Monsieur le docteur passons notre chemin"<sup>24</sup>.

A cet instant, nous sommes fort loin de la relation des amours de Jacques.

La digression peut être enfin une réflexion d'auteur n'apportant aucun éclaircissement en ce qui concerne le roman mais permettant au romancier de faire preuve d'érudition, de culture, ... Gérard de Nerval n'hésite pas à interrompre le cours de son récit pour nous faire un véritable cours d'histoire, une "leçon" qu'il sait, pertinemment, digressive.

Et à ce propos, - permettez à un voyageur qui a foulé les débris et interrogé les souvenirs de venger la mémoire de l'illustre calife Omar de cet éternel incendie de la bibliothèque d'Alexandrie, qu'on lui reproche communément. Omar n'a jamais mis les pieds à Alexandrie [...] mais il est bon de laver du reproche d'ignorance ces malheureux arabes [...] Pardonnez-moi ces digressions [...]<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> B. Gheur, Le testament d'un cancre, Paris, A. Michel, 1970, p. 18.

<sup>24</sup> D. Diderot, Jacques le Fataliste, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 115.

<sup>25</sup> G. de Nerval, Les filles de feu, Paris, Flammarion, 1965, pp. 36-37.

Les séquences sont unies entre elles par un certain nombre de relations. La plus immédiate est l'utilité qu'elles possèdent; c'est-à-dire qu'elles ont un sens qui les unit les unes aux autres par des liens de dépendance. Ces liens sont divers selon la nature du roman; mais, en général, on peut dire que les séquences adjectives dépendent des séquences nominales et des séquences verbales et que ces dernières dépendent des séquences nominales. Entre les séquences nominales, les liens sont déterminés par la nature des séquences verbales (trahison, séduction, meurtre, ...) Entre les séquences verbales, les liens peuvent être de deux natures différentes: le vraisemblable (le logique), le causal; l'invraisemblable, le hasardeux en constituent l'aspect anti-thétique. Ces séquences constituent des unités closes, elles peuvent contenir des sous-séquences. Comme pour Barthes, un élément d'une séquence peut introduire la séquence suivante. Cependant les séquences, indépendamment de leur fonction ou de leur nature, du fait de leur succession dans le texte, peuvent se distribuer selon deux grandes modalités: la juxtaposition, la liaison. Le discours procède ainsi du jeu de séquences qui se chevauchent, se suivent ou s'emboîtent.

Une séquence s'ouvre par un élément (phrase, paragraphe), que nous appellerons "embrayeur" de séquence. Par exemple, "La neige tomba toute la nuit. Elle étonna les premiers levés, comme une farce monumentale. Jean-Marc entreprit sa course vers le collège"<sup>26</sup>. La fin d'une séquence se marque de la même manière par une phrase ou un groupe de phrases constituant une sorte de clôture (disjoncteur); le fameux: "Et ce fut tout", chez Flaubert, par exemple. L'habileté du romancier peut faire passer

---

<sup>26</sup>B. Gheur, Op. cit., p. 29.

insensiblement le lecteur d'une séquence à une autre par l'utilisation d'un "disjoncteur embrayeur" qui se lie naturellement: "elle avait bouclé le col de la combinaison de dessus, elle avait bouclé les poignets. De souples gants noirs avaient couvert ses mains. D'un trousseau de clés accroché au mur, Rebecca s'était servie pour ouvrir la porte, puis elle avait ouvert une petite remise attenant le pavillon"<sup>27</sup>. Lorsque les deux séquences sont unies par une même phrase (paragraphe), on dira qu'il y a utilisation d'un "connecteur": "Miséricorde! Nous sombrons, cria-t-il d'une voix terrible. Et retrouvant ses forces par magie, il bondit de sa couchette [...] On ne sombrait pas, on arrivait. Le Zouave venait d'entrer dans la rade, une belle rade"<sup>28</sup>. Parfois le connecteur se résume à un simple mot. "Et", par exemple:

mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit [...] était en train de se dépiauter se désagréger s'en aller en morceaux en eaux en rien, et deux ou trois fois quelqu'un lui crie de ne pas continuer (combien je ne sais [...])<sup>29</sup>.

Le romancier peut faire suivre les séquences sans utiliser ni connecteur ni disjoncteur embrayeur, il procède alors par simple juxtaposition; ainsi dans Comment c'est de Samuel Beckett:

nous sommes sur une véranda à claire-voie aveuglée de verveine le soleil embaumé paillette le dallage rouge parfaitement.

la tête géante coiffée de fleurs et d'oiseaux se penche sur mes boucles les yeux brûlent d'amour sévère je lui offre pâle les miens levés à l'angle idéal au ciel d'où nous vient le secours et qui je le sais peut-être déjà avec le temps passera.

<sup>27</sup> A.P. de Mandiargues, Op. cit., p. 14.

<sup>28</sup> A. Daudet, Tartarin de Tarascon, Lausanne, Rencontre, 1966, p. 17. <sup>29</sup> C. Simon, La route des Flandres, Paris, Ed. de Minuit, 1960, pp. 16-17.

bref raide droit à genoux sur un coussin flottant dans une chemise de nuit les mains jointes à craquer je prie selon les indications.

ce n'est pas fini elle ferme les yeux et psalmodie une bribe du credo<sup>30</sup>.

Cette juxtaposition peut se réaliser phrase par phrase; chacune constituant, à elle seule, une séquence (une suite de phrases pouvant constituer éventuellement une macro-séquence):

Je ne serai pas seul les premiers temps. Je le suis bien sûr. Seul. C'est vite dit. Il faut dire vite. Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille? Je vais avoir de la compagnie. Pour commencer. Quelques pantins. Je les supprimerai par la suite. Si je peux. Et les objets, quelle doit être l'attitude vis-à-vis des objets? Tout d'abord en faut-il?<sup>31</sup>

Envisageons à présent un cas particulier: le romancier peut inclure dans une séquence une unité narrative qui constitue une sorte de digression, de corps étranger. Nous appellerons ce type de relation: construction par incise.

Pourquoi donc s'était-elle mariée, deux mois et demi auparavant? Il n'y avait plus que quelques litres d'essence dans le réservoir, mais elle ferait le plein (s'était-elle dit) à l'entrée de la ville, car le pompiste savait qu'elle était la femme du nouveau professeur d'histoire et de géographie, et il inscrirait la dépense au compte de Raymond. Les poches de la combinaison étaient vides<sup>32</sup>.

Le discours est une sorte de macro-séquence dans laquelle s'organisent un certain nombre de séquences, d'unités narratives, comme nous l'avons vu ci-dessus. Dans le roman moderne, le nouveau-roman, le discours

<sup>30</sup> S. Beckett, Comment c'est, Paris, Ed. de Minuit, 1961, p. 19.

<sup>31</sup> Idem, L'innomable, Paris, Ed. de Minuit, 1953, p. 9.

<sup>32</sup> A.P. de Mandiargues, Op. cit., p. 16.

s'organise davantage par juxtaposition que par tout autre procédé. En effet, ce type de roman rejette le principe unificateur traditionnel qui est le récit. On peut donc définir le discours comme: "toute étendue finie de parole unifiée du point de vue du contenu, émise et structurée à des fins de communication"<sup>33</sup>. Le discours est donc limité par l'avant et par l'arrière, et évolue de ce commencement vers cette fin (linéairement ou non) enfermant dans son mouvement un contenu auquel il doit rester fidèle. On pourrait donc définir le "moteur" du discours comme le mouvement qui parcourt le roman (discours proprement dit). Cependant le discours n'est pas responsable de son mouvement, ce phénomène de "passage" est dû à l'organisation de ce discours, organisation qui est sous la dépendance du romancier.

Le romancier peut faire évoluer son discours grâce à deux procédés: la juxtaposition ou la causalité. Nous avons déjà donné un aperçu de ce qu'est la construction par juxtaposition, les séquences se suivent sans qu'un lien logique ordonnateur les dispose.

Si le récit se poursuit (c'est son double la phrase continue, tournante, captant dans son parcours tous les mots qui sont dits, les mots qui restent à dire; exprimant l'ensemble des virtualités comprises dans le rapprochement des mots existants), elle doit se reconnaître dans autant de rôles proposés, non pas déterminés mais forme, non plus histoire mais chance, loi d'association des scènes, des représentations avouées. Brusquement elle se voit figurée par la présence d'une foule dans un décor<sup>34</sup>.

La causalité, et son opposé le hasard, ont très longtemps organisé le discours, parce que pendant très longtemps le romancier s'est considéré comme "faisant" le roman. L'œuvre, de ce fait, obéissait à la logique du

<sup>33</sup> R. Barthes, La linguistique du discours, dans Signe, Langage, Culture, Paris, Mouton, 1970, p. 581.

<sup>34</sup> L.J. Baudry, Personne, Paris, Seuil, 1967, p. 51.

romancier sinon à la logique de l'histoire. Le roman d'aventures, au moyen âge, met souvent en scène un personnage aux pouvoirs surnaturels qui possède le redoutable privilège de pouvoir "expliquer". C'est lui qui donne, au chevalier, le sens des péripéties extraordinaires qu'il vient de vivre. Sa mission, dans le roman, est d'unifier, en un tout logique, une suite d'événements apparemment incohérents.

Le discours est donc, par le lien causal, un enchaînement de raisons qui expliquent ce qui suit et de conséquences qui trouvent leur origine dans ce qui précède. Cet enchaînement dans le roman réaliste, prétend être le plus proche possible de la vie réelle. Mais ce type de causalité n'est pas exclusif. Il peut exister une causalité magique; il peut, aussi, exister une causalité liée à la pensée symbolique, attachée au mythe de l'éternel retour, par exemple. C'est parce que le Christ est né d'une vierge, que les diables décideront de la naissance de Merlin, et, parce que cette décision est acquise, ils rendront enceinte une jeune "pucelle".

La causalité prend donc ici davantage l'aspect de vraisemblable. Dans la pensée symbolique du moyen âge, les événements qui entourent la quête du Graal sont organisés par des liens de cause à effet pour qui se remet dans le vraisemblable de l'époque. Nous définirons le vraisemblable par la conformité à une règle, cette règle peut être ou morale ou politique, ou religieuse. Le vraisemblable dans son acception la plus immédiate signifie une certaine adéquation avec la réalité. Dans cette conception "naïve", l'on dira d'une action qu'elle est vraisemblable quand elle peut (pourrait) se réaliser réellement. Le vraisemblable est donc lié à la notion de réalité; mais, cette dernière n'est pas la même à toutes les époques et, pour une même époque, pour tous les gens. On dira donc, comme

Tzvetan Todorov, que le vraisemblable cesse d'être lié au "vrai" pour être lié à "ce que la majorité des gens croient être le réel, autrement dit, à l'opinion publique"<sup>35</sup>. Le vraisemblable est donc une sorte de réalité non existentielle, un ensemble de préjugés ou de croyances, ce que l'on appelle communément "le bon sens" (par opposition à ce que nous appelons aujourd'hui le sens critique). "La sémantique du vraisemblable postule une vraisemblance avec la loi d'une société donnée dans un moment donné et l'encadrage dans un présent historique"<sup>36</sup>. La règle du vraisemblable justifie la conduite du (des) personnage(s). Une action qui ne correspond pas à une règle admise devient, de ce fait, illogique; elle ne trouve plus sa raison d'être, elle ne peut plus remonter à une cause pré-existante. Ainsi, fait remarquer Genette, s'explique la critique que l'on adressa au roman de Madame de la Fayette, La princesse de Clèves. Le moment où la princesse avoue sa passion à son mari:

Hé bien, monsieur, lui répondit-elle, en se jetant à ses genoux, je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari, mais l'innocence de ma conduite et de mes intentions m'en donne la force. Il est vray que j'ay des raisons de m'éloigner de la cour et que je veux éviter les périls où se trouvent quelquefois les personnes de mon âge.<sup>37</sup>

a été considéré comme "la" faiblesse du roman. Rien en effet ne justifiait l'aveu de la princesse de Clèves. Pour l'époque, il aurait fallu que cette déclaration soit sollicitée; ou comme le dit Genette: "Il faudrait le rapporter à une maxime telle que "une honnête femme doit tout

<sup>35</sup> T. Todorov, Introduction, dans Communication, XI, Paris, Seuil, 1968, p. 2.

<sup>36</sup> J. Kristeva, La productivité dite texte, dans Communication, XI, Paris, Seuil, 1968, p. 62.

<sup>37</sup> Madame de la Fayette, La princesse de Clèves, Paris, Droz, 1946, p. 123.

confier à son mari", au XVII<sup>e</sup> siècle cette maxime n'est pas admise"<sup>38</sup>.

Il existe des romans où la causalité est toute puissante. Ainsi dans Les Infortunes de la vertu, les malheurs de Justine sont tous provoqués les uns par les autres et les uns à cause des autres; le tout remonter au malheur initial qui la frappe: elle devient orpheline. La perte de ses parents provoque son départ, elle se voit donc obligée de chercher du travail. C'est parce qu'elle s'engage chez M. du Harpin qu'elle se voit forcée par ce dernier à voler. Son refus l'oblige à repartir, etc. Il en est de même pour les romans de Balzac. C'est parce que Rastignac habite la pension Vauquer qu'il connaît le père Goriot, et de fil en aiguille, le jeune provincial deviendra ce jeune homme qui "resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché [...] Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses: "A nous deux maintenant!"<sup>39</sup>

Cette puissance du lien causal est tellement forte qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne concevait guère dans certains milieux que le roman soit bâti autrement; ainsi pour Paul Bourget, c'est la fin de l'ouvrage qui doit commander le reste, la conclusion doit être amenée naturellement, c'est-à-dire logiquement. Elle doit être l'effet d'une cause antérieure, cause qui elle-même est provoquée. Et de remonter ainsi jusqu'aux prémisses du roman. Cependant un Flaubert refuse ce type de causalité, c'est pourquoi le critique Edmond Scherer peut écrire:

---

<sup>38</sup> G. Genette, Vraisemblance et motivation, dans Communication, XI, Paris, Seuil, 1968, p. 7.

<sup>39</sup> H. de Balzac, Op. cit., p. 322.

De quoi se compose la plus grande partie de la vie?  
 De faits dont la cause échappe et dont il ne sortira rien, de rencontres oiseuses, d'actions capricieuses ou inutiles. Formez un roman de tout cela: je vous en défie. Eh bien! C'est ainsi que M. Flaubert a fait le sien. Nous voyons passer devant nous des personnages, des scènes, mais comme au hasard.<sup>40</sup>

De la même manière, le critique Faguet accueille L'Education sentimentale par ces lignes: "Les incidents ne se commandent pas les uns aux autres [...] beaucoup paraissent plaqués ici sans qu'il y ait de raison"<sup>41</sup>. Ce refus de la causalité est commandé chez Flaubert par le dogme de l'impersonnalité. "Je me borne, [dit l'écrivain] à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à exprimer ce qui me semble le vrai"<sup>42</sup>. Observateur scrupuleux d'une existence, celle de Frédéric, et d'une société qui encadre les années 1848, l'écrivain veut se borner à rapporter les événements. De là ce refus de les unir par des liens de causalité qui trahiraient le romancier, de là aussi l'importance du hasard: "Le hasard le servit, car il reçut dans la soirée un billet bordé de noir, et où Mme Dambreuse [...] s'excusait de remettre à plus tard"<sup>43</sup>

C'est le hasard qui ménage les rencontres, qui produit les quiproquos, qui fait que Frédéric retrouve Mme Arnoux, etc. Cette volonté de remplacer la causalité par l'accidentel, nous la trouvons déjà chez Stendhal. Fabrice s'en remet à la chance pour décider de son destin, cette chance prend, en l'occurrence, la figure d'un arbre:

<sup>40</sup> C. Mauriac, De la littérature à l'alittérature, Paris, Grasset, 1969, p. 350.

<sup>41</sup> E. Faguet, Flaubert, Paris, Hachette, 1922, p. 122.

<sup>42</sup> G. Flaubert, Correspondance 1865-70, Lausanne, Rencontre, 1965, p. 327.

<sup>43</sup> Idem, L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965, p. 103.

ce jeune marronnier que ma mère, l'hiver de ma naissance, planta elle-même au bord de la grande fontaine dans notre forêt [...] avant de rien faire, j'ai voulu l'aller visiter. Le printemps n'est pas trop avancé, me disais-je: eh bien! si mon arbre a des feuilles ce sera un signe pour moi. Moi aussi je dois sortir de l'état de torpeur où je languis<sup>44</sup>.

Dans ce cas-ci, il n'est plus, à proprement parler, question de cause à effet. Bien sûr, ce sera parce que l'arbre a des feuilles que le héros décidera de son action, mais l'attitude du jeune homme ne s'explique pas logiquement. Il s'en remet à un facteur purement aléatoire.

Dans "Les filles de feu" de Gérard de Nerval, le mot "hasard" ou "chance" revient à maintes reprises. Là aussi il s'agit de vouloir ne pas tout expliquer logiquement:

Le hasard m'a fait vivre à Vienne sous le régime de la censure.  
Me trouvant quelque peu gêné par suite de frais de voyage imprévus [...]  
Monsieur je suis charmé du hasard qui me procure votre connaissance [...]  
[...] Cela était parfaitement juste d'ailleurs; - mais admirez ma mauvaise chance! [...] Et je n'ai eu qu'elle à accuser<sup>45</sup>.

Ce désir d'échapper à une sorte de contrainte interne qui ferait que les événements se commanderaient les uns par les autres, se manifeste donc par des faits hasardeux, par l'insertion, dans le cours de l'histoire, d'événements que rien ne laisse prévoir.

Proust va mener l'expérience beaucoup plus loin; les études de Wolf Albert Traeger révèlent que l'auteur refusait d'écrire une logique des événements, c'est-à-dire une suite d'actions telles qu'elles s'ordonnent

<sup>44</sup> Stendhal, La chartreuse de Parme, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 54.

<sup>45</sup> G. de Nerval, Op. cit., pp. 33, 35.

dans l'esprit d'un romancier et qui fait que la vie des personnages devient un destin. Proust désirait traduire une action telle qu'elle s'engendre, telle qu'elle apparaît au moment où elle se fait et telle qu'elle semble à la personnalité vivante que devient alors le personnage.

Ce refus d'écrire une suite causale d'événements, nous allons le retrouver chez les écrivains du "nouveau-roman". Le planétarium s'ouvre par une série de réflexions qui constituent une "pensée globale" telle qu'elle s'exprime dans son caractère immédiat et imprévisible. "Et ce mur [...] quelle réussite [...] on dirait une peau [...] il a la douceur d'une peau de chamois [...] il faut toujours exiger ce pochage extrêmement fin, les grains minuscules font comme un duvet<sup>46</sup>.

Pour A. Robbe-Grillet, expliquant Projet pour une révolution à New-York, la logique s'efface totalement derrière un foisonnement de possibles narratifs, ce qui explique les incohérences, les enchevêtements d'histoires distinctes mais analogiques, les reprises, les transformations. Dans ce type de roman, il est vain de rechercher une logique, tout comme il est parfaitement inutile de s'ingénier à trouver de la vraisemblance puisque le parti du romancier a été de rédiger un discours illogique, acausal, et donc, sans vraisemblance.

L'étude que nous avons faite du vraisemblable nous montre qu'avant même le discours de l'œuvre, existe un "discours naturel" composé de l'ensemble des préjugés socialement acceptés comme étant le reflet de la réalité. Le roman implique l'existence de deux discours. Le premier étant le discours du vraisemblable, le second étant le discours romanesque lui-

---

<sup>46</sup> N. Sarraute, Le planétarium, Paris, Gallimard, 1959, p. 5.

même. La projection du discours romanesque sur le plan du discours vraisemblable détermine la vraisemblance de l'oeuvre. Nous avons vu que pour le XVII<sup>e</sup> siècle, La princesse de Clèves comportait des invraisemblances. Nous avons vu également que dans le nouveau-roman se fait jour la tendance à faire coïncider le discours du roman avec lui-même, refusant par là de référer l'oeuvre à la réalité, ou plus exactement, à ce qui est considéré par un groupe, une classe, une majorité, comme étant la réalité. Ce type de roman s'affirme comme auto-réel. Il refuse la "vraisemblance" tel que le "sens commun" l'accepte. On ne peut, donc, pas le taxer d'invraisemblance puisque ce serait le confronter avec le discours vraisemblable. On ne peut que constater le fait suivant: le discours de ce type de roman s'affirme de soi réel. L'ouvrage puise en lui-même sa propre réalité - et non plus dans un domaine extrinsèque.

Le texte en soi peut comporter plusieurs mouvements discursifs. Ainsi le roman à forte causalité possède un discours qui le mène du début à la fin selon une ligne logique. En fait, puisque la fin commande au discours, la causalité se présente comme récurrente. La fin est la cause de l'élément qui précède, qui est lui-même la cause de l'élément antécédent. Il se forme, ainsi, un mouvement "à contrario". L'oeuvre peut se lire de deux manières, selon deux "discours" différents et opposés: du début à la fin - le début étant cause première -, ou de la fin au début -, la fin étant alors cause première.

Dans le roman policier, il existe deux récits et trois discours. Le premier récit est celui du meurtre, le second, celui de l'enquête. Il y a donc un discours qui se rapporte au meurtre et un double discours qui concerne l'enquête. En effet, la recherche du policier qu'elle soit racontée

par un narrateur (l'ami du policier) ou par le romancier (qui utilise le "je" ou le "il"), comporte deux séries d'événements imbriqués les uns dans les autres, deux suites de séquences qui se chevauchent, celle qui mène l'enquête à son résultat (la découverte de l'assassin) et celle qui retarde ce résultat, qui fourvoie l'enquêteur et donc le lecteur. L'habileté du romancier tient à ceci qu'il fait prédominer le discours destiné à brouiller les pistes, tout en donnant celui qui révèle l'assassin véritable.

L'oeuvre de Proust, A la recherche du temps perdu, comporte également deux discours parce qu'elle contient, en quelque sorte, deux histoires: "On voit quelqu'un - le héros - avancer dans l'existence! En même temps on voit le héros - qui est aussi le narrateur - chercher le sujet d'un livre qu'il veut écrire"<sup>47</sup>. Cependant cette oeuvre est paradoxale, puisque ces deux discours finissent par se rejoindre pour n'en former plus qu'un seul, lorsque le narrateur trouve, à la fin de son existence, quel sera le sujet de son roman qui devient son existence propre. Le "vouloir-vivre" et le "vouloir-écrire" se résorbent en un seul discours qui est celui de la création du roman.

L'oeuvre de Balzac se déroule dans un double discours, ou plutôt, elle révèle un "macro-discours" contenant une multiplicité de "micro-discours". Le premier étant le discours du roman lui-même, les autres, étant constitué(s) par les nombreuses digressions de Balzac, car ces digressions ne sont pas des corps étrangers au récit, elles servent à expliquer, à justifier. Pour décrire l'émotion de Rastignac, Balzac glisse une réflexion qui semble interrompre le mouvement du roman, mais qui lui permet

---

<sup>47</sup> G. Picon, Proust et la naissance d'une voie, dans Critique, no 188, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 3.

en fait de se poursuivre. C'est pour cela que Balzac se plaît à rédiger tant de commentaires, parfois piquants: "La première femme réellement femme à laquelle s'attache un homme, c'est-à-dire celle qui se présente à lui dans la splendeur des accompagnements que veut la société parisienne, celle-là n'a jamais de rivale"<sup>48</sup>.

D'une manière analogue, Le petit Jehan de Saintré, propose un double discours. Celui énoncé par le romancier, par le romancier projetant sur l'énonciation le propos délibéré de "l'écriture", et celui révélé par le roman lui-même, second mouvement qui s'insère dans le premier. Le texte du roman contient deux aspects: le discours de l'acte producteur:

J'ay fait escripre ce livre, dict Saintré, que en façon d'une lectre je vous envoie, en vous suppliant que le preignez en gré.

[...]

Et cy donnerai fin au livre de ce très vaillant chevalier, qui, oultre les armes que j'ay dictes, fut en mainctes aultres batailles par mer et par terre,<sup>49</sup>

et le discours du "produit" qui sont les aventures du héros. Mais ce dernier, encore, se montre dans l'épaisseur d'une histoire assumée, à tour de rôle, par plusieurs "narrateurs": l'Acteur, la Dame ...

Dans Jacques le Fataliste une multiplicité de discours s'imbrique en un "macro-discours" qui est le roman lui-même; ce sont les multiples histoires qui arrivent à Jacques, ou qu'il raconte, ou qui lui sont racontées, et qui sont elles-mêmes contenues dans l'histoire du roman, qui est la tentative de Jacques pour raconter ses amours.

<sup>48</sup> H. de Balzac, Op. cit., p. 253.

<sup>49</sup> La Salle, Le petit Jehan de Saintré, Paris, Sauvastre, 1890, PP. 3, 4, 429.

Ma contrainte avec lui [son père] eut une grande influence sur mon caractère. Aussi timide que lui, mais plus agité, parce que j'étais plus jeune, je m'accoutumai à renfermer en moi-même tout ce que j'éprouvais [...] il en résulta, en même temps, un désir ardent d'indépendance, une grande impatience des liens dont j'étais environné [...] Je ne me trouvais à mon aise que tout seul<sup>30</sup>.

En opposant cet aveu d'Adolphe à celui du personnage de Crébillon, on pourra voir comme le procédé est tout à la fois différent par sa nature et semblable par le résultat:

J'entrai dans le monde à dix-sept ans, et avec tous les avantages qui peuvent y faire remarquer. Mon père m'avait laissé un grand nom, dont il avait lui-même augmenté l'éclat, et j'attendais de ma mère des biens considérables<sup>31</sup>.

Le romancier peut encore "héroïser" son personnage en le distinguant des autres, non par des qualités exceptionnelles ou par des faiblesses incroyables, mais en le faisant membre d'une classe tout à fait différente de celle des autres personnages. Son héros sera roi ou sultan; ou bien comme dans Histoire véritable de Montesquieu, ce sera un déclassé, un voleur.

Dans ce cas-ci, le plus grand des voleurs:

J'étais sans contredit le plus grand fripon de toutes les Indes, et, de plus, valet d'un vieux gymnosophe, qui, depuis cinquante ans, travaillait à se procurer une transmigration heureuse [...]

[...]

Mais moi, m'endurcissant sur tout ce qui pourrait m'arriver, je faisais une exécution terrible sur tous les animaux qui me tombaient entre les mains<sup>32</sup>.

Ce procédé qui fait du héros un fripon, appartient à un type de romans bien déterminé que l'on appelle "roman picaresque". Le personnage de Gil Blas

<sup>30</sup> B. Constant, Adolphe, Paris, Gallimard, 1967, pp. 34-35.

<sup>31</sup> Crébillon fils, Egarements du cœur et de l'esprit, dans Roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, II, Paris, Pléiade, 1965, p. 13.

<sup>32</sup>

Montesquieu, Histoire véritable, Genève, Droz, 1948, p. 5.

est un coquin malgré lui. Et ce héros prendra un visage moderne sous les traits d'un Arsène Lupin.

Le procédé de l'héroïsation poussé à l'extrême, devient chez Daudet un procédé ironique; Tartarin est différent de ses concitoyens parce qu'il possède des cocotiers, des baobabs qui poussent dans des pots à fleurs, mais aussi parce qu'il est doué de qualités exceptionnelles:

Pour les romances, comme pour les casquettes, le premier de la ville était encore Tartarin. Sa supériorité sur ses concitoyens consistait en ceci: Tartarin de Tarascon n'avait pas la sienne, il les avait toutes<sup>33</sup>.

Cependant, comme nous l'avons dit, Tartarin n'en demeure pas moins le héros du roman.

Le romancier peut encore magnifier son personnage par la nature des adversaires qu'il lui oppose. Dans la plupart des mythes, le héros doit combattre un adversaire retors qui fait partie des puissances ténèbreuses. "Pour ne citer rapidement que la mythologie classique, nous constatons que tous les héros et même les dieux combattent un adversaire théromorphe: Thésée le Minotaure, Persée le Dragon"<sup>34</sup>. Dans la mythologie assyro-babylonienne, la déesse Innanna doit être délivrée d'Ereskigal, déesse des Enfers (Arallû) par le dieu Dummuzi-Tammus; dans la mythologie égyptienne, le dieu Horus combat son frère le dieu Seth, qui est l'incarnation du mal, pour venger son père Osiris et dominer l'Egypte.

Si nous analysons le caractère mythique, nous constatons que l'adversaire du héros (dieu) est une puissance équivalente, mais infernale ou

<sup>33</sup> Daudet, Op. cit., p. 35.

<sup>34</sup> G. Durand, Op. cit., p. 75.

Jacques commença l'histoire de ses amours.  
 C'était l'après-dîner: il faisait un temps lourd; son maître s'endormit [...] lorsque chacun fut un peu remis de son chagrin le maître dit à son valet: "Eh bien! Jacques, où en étions-nous de tes amours?  
 (Jacques) - Nous en étions, je crois [...]<sup>50</sup>.

A cela, il faut ajouter ce discours supplémentaire et particulier qui est constitué par un pseudo-dialogue entre Diderot et un lecteur; conversation d'allure impromptue où prennent place une foule de réflexions sur l'art du roman. Cette multiplicité de discours qui constituent chaque fois des empêchements, puisque Jacques ne racontera pas ses amours, ne s'interrompt que par la bonne volonté du romancier: "Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais"<sup>51</sup>. Mais cette réflexion de l'auteur laisse supposer que les deux compères ne sont pas au bout de leurs aventures et, de fait, rien n'aurait pu empêcher Diderot d'ajouter des épisodes supplémentaires. Le discours de Jacques le Fataliste pourrait très bien se concevoir comme discours sans fin, non pas dans le sens d'inachevé (comme c'est le cas pour certains romans de Marivaux) mais d'indéfini. Un procédé identique a présidé à la rédaction des Bijoux indiscrets; l'auteur s'arrête après le vingt-neuvième essai de l'anneau magique qui rend les "bijoux" bavards. Rien n'aurait pu empêcher un trentième, un quarantième essai ou davantage. La même remarque s'applique aux aventures de Gil Blas, ou encore, plus proche de nous, au Voyage au bout de la nuit. Céline promène Bardamu en Europe, en Afrique, en Amérique, pour le ramener à Paris. Nous concevons parfaitement que l'auteur aurait pu prolonger ce voyage et ajouter d'autres épisodes.

---

<sup>50</sup> Diderot, Op. cit., pp. 114-115.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 373.

Comme on le voit, le discours du roman peut être constitué de plusieurs discours, sinon d'une multitude; nous les appellerons des micro-discours. Certains de ces micro-discours ont la particularité d'être le miroir du macro-discours, en tout ou en partie. Le thème de la désillusion par exemple nous est déjà donné par Proust au commencement de Le côté de Guermantes.

A l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaisable que nous avons versé en eux [...] nous forcent par là à identifier l'un à l'autre [...] Cependant la fée dépèrit si nous nous approchons de la personne réelle à laquelle correspond son nom, car, cette personne, le nom commence alors à la refléter et elle ne contient rien de la fée.<sup>52</sup>

Cette séquence ou micro-discours exprime déjà tout le contenu du livre. Elle constitue le reflet en miniature du discours total. Ce procédé est connu depuis longtemps sous l'expression de "mise en abîme". Nous le découvrons déjà dans La vie de Marianne où l'histoire de la religieuse est le reflet de l'histoire de Marianne. Nous retrouvons ce procédé, mais d'une manière toute particulière, dans Le voyeur où l'épisode du viol commis (ou supposément commis) par Mathias est révélé dans ce cours paragraphe: "Au-dessus du lit, un tableau à l'huile [...] figurait un coin de chambre tout à fait analogue"<sup>53</sup>. Ce tableau, qui reproduit la pièce où se trouve Mathias, en est donc le reflet parfait. Il dévoile au lecteur ce qui actuellement est absent de la scène, c'est-à-dire du discours général. La description du tableau constitue très exactement une mise en abîme.

---

<sup>52</sup> M. Proust, Le côté de Guermantes, Paris, Gallimard, 1954, p. 11.

<sup>53</sup> A. Robbe-Grillet, Le voyeur, Paris, Ed. de Minuit, 1955, p. 68.

## CHAPITRE V

### LE PERSONNAGE

Le personnage de roman est malade paraît-il, et maints docteurs Pangloss, tâtant le pouls du mourant diagnostiquent régulièrement l'arrêt du cœur. Voilà en fait un mort qui a la santé robuste. Il n'est pas donné à tout le monde d'agoniser depuis cinquante ans; encore que le héros ne soit moribond que dans le roman "sérieux", la littérature parallèle (romans d'aventure, d'espionnage, policiers, ...) regorge, sinon de personnages, du moins de super-héros.

Il faut cependant l'admettre, nous n'avons plus de grands noms: finis les "René", les "Adolphe", les "Grandet". Nous en sommes aux "Lupin", "Maigret", et autres "James Bond"; personne ne retient le nom des personnages de la "vraie" littérature; combien de lecteurs se rappellent-ils le nom du narrateur dans La nausée ou dans L'étranger? Et c'est là sans doute le paradoxe de la littérature de ce siècle, que de nous proposer autant de romans et si peu de héros. Notre oubli emporte tout, ou plutôt, il dévore ce personnage falot baptisé "héros" et qui est toujours le même de roman en roman, à quelques variantes près. Le roman d'espionnage en est là aussi: d'une oeuvre à l'autre, les "supers espions" peuvent

échanger leurs noms, leurs gadgets. L'uniformité a avalé le héros, et les quelques personnages qui sortent encore de l'ordinaire (chez Mauriac, chez Hervé Bazin, ...) s'engloutissent avec le reste. Nous n'avons d'ailleurs plus le temps, la lecture d'un livre doit durer l'espace d'un trajet (bus, train, ...) et quel que soit le "flacon" ("verre perdu" bien sûr! le livre de poche est tellement bon marché!) le contenu a toujours le même arrière goût.

Que l'on sorte des sentiers battus où piétine la "production" romanesque et l'on se retrouve face au nouveau-roman qui précisément répudie histoire et personnage. Le problème est sans issue.

Reste à définir le héros, ce grand malade qui n'en finit pas d'agoniser. Cette définition n'est pas chose commode. Si l'on s'en réfère aux écrivains, le problème posé par cette définition ne s'éclaircit pas comme on aurait pu l'espérer.

Ainsi, pour Cesare Pavese: "Les personnages [...] doivent toujours être supposés comme des êtres réels. Il ne faut pas avoir peur, quand on pense à eux, de les voir vivre et agir. Il faut même les laisser faire tout ce qu'ils peuvent"<sup>1</sup>. Par contre, pour Alberto Moravia, le personnage possède un statut tout à fait différent: "Chaque fois que les personnages deviennent incontrôlables, c'est le signe que l'œuvre n'est pas le produit d'une véritable inspiration. Alors il vaut mieux ne pas continuer"<sup>2</sup>.

Cette opposition entre ces deux auteurs se révèle commune à la plupart des romanciers de notre époque. Le héros est-il un personnage libre,

<sup>1</sup> Etiemble, L'art d'écrire, Paris, Seghers, 1970, p. 591.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 522.

vivant indépendamment de son créateur, ou au contraire, une construction romanesque entièrement dominée par la volonté de l'écrivain? En fait, à ce plan là, c'est-à-dire à celui des intentions de l'auteur, le problème ne peut que rester entier. Il ne nous donne pas, en outre, la clé de notre énigme, qu'est-ce qu'un personnage?

Dans un article publié par I. Gassel, le problème du "héros" trouve un essai de solution. L'auteur y est davantage préoccupé par l'ensemble des personnages que par le seul héros cependant. Il arrive à cette sorte de conclusion:

Ramassons les données: une grappe de personnages qui galopent dans le temps et dont je vis en rêve les galopades, en rêve prononcé, dans un tissu de mots, et que j'observe en les rêvant, et dont j'espère qu'ils vont irradier dans la tête du lecteur jusqu'à progressivement le transformer dans sa substance, dans sa vie, dans son action réelle.<sup>3</sup>

Cette définition possède un caractère éminemment poétique. Si elle ne nous apporte pas tous les éclaircissements que nous souhaitions, elle nous révèle pourtant le double statut du héros, celui d'exister pour le romancier et pour le lecteur. Cette existence peut être propre ou imposée. Elle peut être riche ou pauvre. Mais nous nous rendons aisément compte que cette tentative de définition ne recouvre pas exactement le concept que nous désirons définir, à savoir, celui du héros, non pas tel qu'il existe dans la conscience (du romancier ou du lecteur), mais tel qu'il est dans le livre.

Ce détour nous a permis de mieux cerner le problème: comment le héros se définit-il dans la structure romanesque? Dans la théorie

---

<sup>3</sup> I. Grassel, Une grappe de personnages, dans Les cahiers du groupe, I, Bruxelles, Le groupe du roman, 1967, p. 29.

aristotélicienne, la notion de héros, comme tel, est tout à fait secondaire, elle dépend entièrement de l'action; le personnage n'a dans cette conception d'autre réalité donc, que celle de ses actes. Il ne possède qu'un nom qui ne l'exprime pas, il se définit par son (ses) actions(s): le héros est un "acteur".

Cette conception fut amenée à évoluer. Cet être "creux" qui n'a d'autre fonction que d'incarner l'acte, qui, en quelque sorte, est cet acte lui-même, va se remplir d'une individualité. Le personnage subit, par ce biais, une révolution totale. Il n'est plus celui qui fait, il devient celui qui agit selon son caractère. L'action cède le pas à la personnalité. Le personnage deviendra, à l'occasion, un "caractère". Le personnage cesse, donc, de se définir par ses actions pour s'affirmer dans sa réalité propre, dans son essence.

Cette "vérité" psychologique du personnage peut, évidemment, être plus ou moins large; elle peut être axée sur des problèmes plus ou moins particuliers. Lorsque le caractère du personnage est simple et constant, le "héros" devient un type. Par exemple le Père Goriot qui n'est fait que de bon coeur, de naïveté, et des tics de vermicelier. Il en est ainsi du "père Grandet", dont les manières d'avare rusé ne varieront jamais tout au long du récit. Ces personnages remplissent des emplois. Ils sont facilement stéréotypés; aussi, comme au théâtre, peut-on leur coller des étiquettes: le "jeune premier", le "traître", la "jeune fille malheureuse", le "jeune homme riche mais généreux", etc. Ce sont ces personnages qui hantent ce que l'on pourrait appeler la production romanesque de série: le roman policier certes, mais aussi Les Mystères de Paris, La porteuse de pain, Les deux orphelines, ... Tous ces romans, où se sont illustrés

P. Féval, Pixerécourt, Ducray-Duminil, ... connurent particulièrement la faveur du public au XIX<sup>e</sup> siècle. Ils campent un type de personnage qui n'offre d'autre réalité que celle d'un rôle à remplir le plus exactement possible. Ce genre de personnage nous permet une approche du héros; mais une approche seulement, non une définition.

Selon Avriel Goldberger: "As long as the hero exists he must fight: himself, other men, the inhuman, the order of the universe"<sup>4</sup>. Il définit ici le héros "classique", c'est-à-dire une sorte de lutteur qui, lorsqu'il est récupéré par la technique de l'emploi, prend le nom de justicier, le redresseur de torts ... Ce héros est plus complexe qu'il n'y paraît, parce qu'il est soumis à une prise de conscience, celle, par exemple, d'une société où l'ordre est brisé. Le héros conçu de cette manière est donc un héros "souffrant", et sa peine dure aussi longtemps que l'ordre ne sera pas rétabli, que justice ne sera pas faite. Cette remarque nous mène jusqu'au héros romantique dont la peine reste éternelle parce qu'elle est liée soit à un idéal inaccessible, soit à un "désordre" qui reste informulé et donc auquel on ne peut porter remède. C'est dans la même optique que se situe le personnage, que Lukacs appelle le "héros problématique", c'est-à-dire celui qui a conscience du "désordre", celui qui réalise qu'il vit dans une société où les valeurs sont dégradées, et qui, malgré ses efforts pour échapper à cette dégradation, ne peut vivre que dans cette dégradation.

Le roman moderne tend de plus en plus à refuser au personnage, au héros, ce rôle de premier plan que lui accordait cette conscience malheureuse (ou les attributs destinés à vaincre le "désordre"). Le héros devient

---

<sup>4</sup> A. Goldberger, Visions of a new hero, Paris, Lettres modernes, 1965, p. 253.

l'incarnation de situations. Comme ces situations sont toujours variables et transitoires, le héros lui-même sera variable et transitoire. "Au lieu d'être construit, le personnage sera le foyer incertain des "myriades d'idées saugrenues et sans suite" qui se "pressent" dans la tête de l'écrivain"<sup>5</sup>. Dans cette optique le héros ne représente plus un "caractère", il cesse d'être une "suite d'actions" unie par lien logique. Il n'est donc plus une construction arbitraire et unitaire, il devient un être imprévisible, inattendu, sinon contradictoire. Ainsi, dans Projet pour une révolution à New-York, cette scène qui, même si elle tourne autour d'un "je", s'élabore dans sa propre contradiction:

Quand elle a semblé morte, j'ai relâché mon étreinte,  
Je me suis déshabillé très vite et je suis revenu près  
d'elle. Sa chair était tiède et douce, ses membres  
avaient leurs articulations toutes molles, complaisantes;  
elle était devenue malléable comme une poupée de chiffon.

J'ai eu de nouveau cette impression de grande fatigue  
déjà ressentie en montant l'escalier, un moment auparavant.  
Laura s'est endormie tout de suite dans mes bras.  
- Pourquoi est-elle si nerveuse? Vous comprenez que cela  
représente un danger supplémentaire, inutilement.  
- Non, dis-je, elle ne me semble pas anormalement nerveuse<sup>6</sup>.

Il est extrêmement malaisé comme l'on a pu s'en rendre compte de définir le héros, tout simplement parce que selon les époques, il n'a pas la même réalité. Il est essentiellement différent selon le type de roman, selon la conception même que se fait le romancier de son personnage: héros libre ou non, incarnant une psychologie ou non. Tous ces héros cependant possèdent des traits communs qui sont issus du mythe. Dans la pensée antique le héros s'était taillé une place de choix. Intermédiaire entre

---

<sup>5</sup> M. Zéraffa, Personne et personnage, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950, Paris, Klincksieck, 1969, p. 78.

<sup>6</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Paris, Ed. de Minuit, 1970, p. 19.

les dieux et les hommes, il possérait les qualités divines et les faibles-  
ses humaines. Autour du héros s'articule toute une pensée mythologique  
hérosante. Le héros n'est pas seulement un mythe, le héros possède des  
mythes qui le signifient comme héros.

Il y a plusieurs manières d'héroïser un personnage. Ces manières  
relèvent de la pensée mythique. La première consiste à différencier le  
personnage (héros) par les caractères spéciaux qui entourent sa naissance.  
Dans la mythologie, Hercule possède la caractéristique exceptionnelle  
d'avoir deux pères, Amphytrion qui est homme et Zeus qui est dieu. Ce pro-  
cédé vise à magnifier le personnage dès sa naissance, c'est-à-dire à le  
distinguer immédiatement du reste des communs mortels.

La naissance de Gargantua est pour le moins exceptionnelle:

Par cest inconvenient feurent au-dessus relaschez les coty-  
ledons de la matrice, par lesquels sursaulta l'enfant, il  
entra en la vene creuse, et, gravant par le diaphragme  
jusques au-dessus des espaules [...] print son chemin à  
gauche, et saurtit par l'aureille senestre.  
Soudain qu'il fut né, ne cria comme les aultres enfans:  
"Mies! Mies!", mais à haulte voix s'escrioit: " A boire!  
à boire! à boire!" [...] si bien qu'il fut ouy de tout le  
pays de Beusse et de Bibaroys.<sup>7</sup>

Le bébé se distingue radicalement des autres enfants en réclamant énergi-  
quement à boire. Ce détail serait suffisant pour "hérosiser" le person-  
nage, mais Rabelais en rajoute puisque la naissance se fait par l'oreille.

La naissance de Pantagruel est tout à fait extraordinaire. En  
effet, l'heureux père, Gargantua, a près de cinq cents ans, et l'enfant  
présente une taille plus qu'exceptionnelle.

---

<sup>7</sup> F. Rabelais, Gargantua, Paris, Pléiade, [s.d.], p. 45.

Gargantua, en son eage de quatre cens quatre vingts quarante et quatre ans, engendra son fliz Pantagruel de sa femme nomme Badebec.

[...]

[...] il estoit si merveilleusement grand et si lourd qu'il<sup>8</sup> ne peut venir à la lumière sans ainsi suffocquer sa mère.

Dans La vie de Marianne, ce n'est plus la naissance comme telle qui sort du commun. C'est le mystère même qui entoure cette naissance, qui fait de Marianne un être à part, une jeune fille sans parents, sans origines certaines, mais qui a de trop fines réflexions pour être n'importe qui:

Un carrosse de voiture qui allait à Bordeaux fut, dans la route, attaqué par des voleurs; deux hommes qui étaient dedans voulurent faire résistance, et blessèrent d'abord un des voleurs; mais ils furent tués avec trois autres personnes; il en coûta aussi la vie au cocher et au postillon, et il ne restait plus dans la voiture qu'un chanoine de Sens et moi, qui paraissait n'avoir tout au plus que deux ou trois ans.<sup>9</sup>

Au mythe de la naissance, qui, dans le roman, devient tout élément exceptionnel entourant la venue au monde d'un personnage, il convient d'ajouter celui de la double naissance. Dans la légende de Gilgamesh, le héros renaît à la vie (revient sur terre) après un séjour aux Enfers. Ce destin particulier qui fait passer le héros du monde des morts au monde des vivants comme dans le mythe égyptien d'Osiris, se transpose dans le roman. Le mythe, cependant, subit alors une profonde transformation qui l'obscurcit et le voile. Le héros ne meurt pas pour renaitre; il subit une seconde naissance symbolique en se transformant radicalement à la suite d'un événement, au contact d'un personnage. Ainsi Lancelot a-t-il bien une naissance humaine, mais il "naît" à une seconde existence qui l'introduit

<sup>8</sup> Ibidem, pp. 199-200.

<sup>9</sup> Marivaux, La vie de Marianne, Paris, Garnier, [s.d.], pp. 3-4.

dans un univers magique. Il est enlevé par la fée du lac, Viviane, qui se charge de son éducation. La vie de Marianne nous fournit un autre exemple de double naissance; Mme de Climal adopte l'orpheline:

Va, Marianne, me dit-elle, ta reconnaissance me fait grand plaisir, mais je n'en veux jamais d'autre de toi que celle qu'une fille doit avoir pour une mère bien tendre: voilà de quelle espèce j'exige que soit la tienne. Souviens-toi que ce n'est plus une étrangère, mais que c'est ma fille que j'aime; tu vas bientôt achever de la devenir et je t'avoue qu'à présent je le souhaite autant que toi.<sup>10</sup>

Ainsi Marianne est-elle "hérosée" par deux procédés: le mystère de sa naissance, et, le mythe de la double naissance. L'adoption la fait passer d'un statut social incertain à une existence supérieure qui est l'apanage des classes nobles.

Dans Manon Lescaut, le chevalier Des Grieux subit lui aussi cette seconde naissance. Le jeune homme rangé et timoré devient un amoureux ardent dès qu'il aperçoit Manon. Il se métamorphose en amoureux audacieux qui, immédiatement, ose s'entretenir avec celle qu'il aime et qui va même jusqu'à poursuivre cet entretien dans la chambre de l'auberge.

J'avais le défaut naturel d'être excessivement timide et facile à déconcerter, mais loin d'être arrêté alors par cette faiblesse, je m'avançai vers la maîtresse de mon cœur.

[...]

[...] j'eus le plaisir d'entretenir seul dans une chambre la souveraine de mon cœur, je reconnu bientôt que j'étais moins enfant que je ne croyais.<sup>11</sup>

Le second moyen pour "hérosier" un personnage et qui relève toujours du mythe est l'oracle ou les présages. Dans le mythe d'Oedipe, le destin

<sup>10</sup> Marivaux, La vie de Marianne, Paris, Garnier, [s.d.], p. 253.

<sup>11</sup> Abbé Prévost, Manon Lescaut, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, I, Paris, Pléiade, 1960, pp. 1229-1231.

du héros est scellé par une prédition faite à LaFos, son père; le contenu de cet oracle révèle à l'avance quelle sera la destinée d'Oedipe: tuer son père, épouser sa mère.

Dans le roman "l'oracle" peut être fourni par le romancier lui-même. Ainsi dès le chapitre II de L'Education sentimentale, une réflexion de Flaubert nous apprend quelle sera la vie de son héros: une longue série de désillusions, "Frédéric baissa la tête. C'était le premier de ses rêves qui s'écroulait"<sup>12</sup>.

Cet oracle peut être ressenti également comme une prémonition. Frédéric, par exemple, confie à Deslauriers: "J'aurais fait quelque chose avec une femme qui m'eût aimé [...] je suis de la race des déshérités et je m'éteindrai avec un trésor qui est de strass ou de diamant, je n'en sais rien"<sup>13</sup>. Le destin de Frédéric sera, précisément, marqué par cet amour impossible lié à une incapacité d'agir, de se révéler:

Dans Bel-ami, le héros étonné par la rapidité d'un succès galant, doutant de ses possibilités de Don Juan, est brusquement envahi, dans le cours de ses pensées, par une sorte de rêve éveillé:

Et, dans le mirage confus où s'égaraient ses espérances, espérances de grandeur, de succès [...] et d'amour, il aperçut tout à coup, pareilles à ces guirlandes de figurantes qui se déroulent dans le ciel des apothéoses, une procession de femmes élégantes et riches, puissantes, qui passaient en souriant pour disparaître l'une après l'autre au fond du nuage doré de ses rêves.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965, p. 33.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>14</sup> G. de Maupassant, Bel-Ami, Lausanne, Rencontre, [s.d.], p. 134.

Ce rêve est prémonitoire puisque Bel-ami se fera aimer de Mme Walter, de sa fille, de Mme de Marelle, de Mme Forestier; femmes qui toutes l'aideront puissamment dans sa carrière et dans son existence.

Dans L'invitée de Simone de Beauvoir, l'oracle prend une tournure spéciale. Ce n'est plus une pensée soudaine, un rêve, un avertissement, c'est une volonté impulsive. Françoise décide brusquement et irrévocablement de faire le bonheur de Xavière: "Xavière la regardait, les yeux brillants, les lèvres entrouvertes; fondante, abandonnée, elle lui était tout entière livrée. C'était Françoise désormais qui l'emportait à travers la vie. "Je la rendrai heureuse", décida-t-elle avec conviction"<sup>15</sup>.

L'oracle ne prédit pas que des destins magnifiques. Dans Justine, le marquis de Sade nous laisse très nettement entrevoir quelle sera la destinée douloureuse de son héroïne: "mais que cette cruelle et fatale vérité n'alarme pas, celle dont nous allons bientôt offrir l'exemple du malheur au contraire poursuivant partout la vertu, ne tourmente pas davantage l'âme des honnêtes gens"<sup>16</sup>. Ce destin nous avait déjà été prédit tout au début du roman. Le moment où Justine et Juliette se séparent est suivi de cette réflexion d'auteur: "Juliette qui allait, prétendait-elle, devenir une grande dame, consentirait-elle à revoir une petite fille dont les inclinations vertueuses et basses allaient la déshonorer? et de son côté, Justine voudrait-elle risquer ses moeurs dans la société d'une créature perverse"<sup>17</sup>. Dans le roman, c'est le marquis de Sade qui prend par

<sup>15</sup> S. de Beauvoir, L'invitée, Paris, Gallimard, 1943, p. 42.

<sup>16</sup> D.A.F. Sade, Justine ou les infortunes de la vertu, Paris, C.F.L., 1967, p. 96.

<sup>17</sup> Ibidem, pp. 89-90.

deux fois la parole, laissant ainsi présager du destin tragique de son héroïne.

Dans Paul et Virginie, l'oracle apparaît sous forme de rêve. Il annonce la mort de Paul:

Elle me dit: "O mon bon voisin! il m'a semblé cette nuit voir Virginie vêtue de blanc, au milieu des bocages et de jardins délicieux [...] Quoi qu'il en soit, celui (rêve) de mes amies infortunées se réalisa bientôt. Paul mourut deux mois après la mort de sa chère Virginie, dont il prononçait sans cesse le nom."<sup>18</sup>

Ainsi donc, le procédé de l'oracle permet au romancier de distinguer son héros du reste des personnages en lui donnant un destin, en lui faisant parcourir une vie marquée par la fatalité.

Le troisième moyen utilisé par la mythologie pour distinguer le héros du commun des mortels, est celui du dédoublement du personnage lui-même; ainsi Castor et Pollux, ainsi Télémaque et Mentor, Achille et Ajax, Gilgamesh et Enkidu, et dans la mythologie égyptienne primitive, Seth et Horus. La paire de personnages est constituée soit par des jumeaux (Castor et Pollux), soit par des compagnons de même valeur (Achille et Ajax), soit par un maître et son disciple (Mentor et Télémaque). Le roman utilise ce procédé mythique pour mettre à l'avant-scène le héros. Ainsi se constituent des "couples" indissolublement liés. Dans Pierre et Jean, ce sont les deux frères: "Jean, aussi blond que son frère était noir, aussi calme que son frère était emporté, aussi doux que son frère était rancunier, avait fait tranquillement son droit et venait d'obtenir son diplôme de licencié en même temps que Pierre obtenait celui de docteur"<sup>19</sup>. Dans Les infortunes

---

<sup>18</sup> B. de Saint-Pierre, Paul et Virginie, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, II, Paris, Pleiade, 1965, pp. 1322-1323.

<sup>19</sup> G. de Maupassant, Pierre et Jean, Paris, Ollendorff, 1893, p. 5.

de la vertu, ce sont les deux soeurs: "Justine eut horreur de ce pernicieux exemple, elle dit qu'elle aimeraient mieux mourir que de le suivre et refusa décidément d'accepter un logement avec sa soeur [...] sitôt qu'elle la vit"<sup>20</sup>. Dans Jacques le Fataliste, le valet est perpétuellement accompagné par son maître, Diderot profite d'un incident pour nous montrer que leur destin est bien le même: "Mais pour en revenir à une peine que nous connaissons tous deux, l'histoire de mon genou, qui est devenue la vôtre par votre chute"<sup>21</sup>. Dans Voyage au bout de la nuit, Bardamu retrouve immédiatement Robinson, ce déserteur qu'il avait croisé dans la guerre 14-18, et qu'il "suit" en Afrique, en Amérique, à Paris, et jusque dans une sorte d'hôpital psychiatrique. Dans Tartarin de Tarascon, Alphonse Daudet dédouble littéralement son héros, pour en tirer des effets burlesques: "Don Quichotte et Sancho Pança dans le même homme! vous comprenez quel mauvais ménage ils y devaient faire! quels combats! quels déchirements! [...] C'est Tartarin-Sancho qui n'était pas content! [...] il fit à Tartarin-Quichotte une scène effroyable"<sup>22</sup>. Daudet a beaucoup d'humour, et l'opposition entre le héros "héroïque" et le héros "froussard" ne manque pas de saveur. On s'aperçoit cependant que l'écrivain utilise d'une manière particulière un procédé qui fonctionne toujours, malgré le ridicule. Tartarin est burlesque mais il est aussi "héroïque".

Ces trois procédés mythiques ne sont pas les seuls moyens à la disposition du romancier pour privilégier un ou des personnage(s). Comme le fait remarquer Gilbert Durand: "Sous peine de voir s'évaporer son

<sup>20</sup> D.A.F. Sade, Op. cit., p. 89.

<sup>21</sup> Diderot, Op. cit., p. 128.

<sup>22</sup> Daudet, Op. cit., pp. 47, 61.

personnage [...] le romancier est obligé [...] de le transformer en héros, et par là de le distinguer et de le grandir par rapport aux protagonistes"<sup>23</sup>. Le romancier va charger le personnage qui assume le rôle de héros, d'une série de "qualités" physiques ou morales exclusives; soit qu'il le "distingue", ainsi, soit qu'il le magnifie, soit qu'il l'affaiblisse.

Rabelais, par exemple, donne à Pantraguel des qualités à la mesure du personnage, c'est-à-dire, gigantesques. Voici comment nourrir et vêtir le jeune garçon:

Et luy feurent ordonnées dix et sept mille neuf cens treze vaches [...] pour l'alaicter ordinairement.

[...]

Pour sa chemise furent levées neuf cens aulnes de toile [...] et deux cens pour coussons.

[...]

Pour son poupoinct furent levées huyt cens treze aulnes de satin blanc, et pour les aqueillettes quinze cens neuf peaulx de demye de chiens.<sup>24</sup>

Justine dans Les infortunes de la vertu, tout à l'opposé de sa soeur, est une jeune fille absolument remarquable. Sade lui attribue des qualités morales et physiques en abondance et non des moindres.

Cette jeune fille avait une phisonomie toute différente de celle de Juliette; autant on voyait d'artifice, de manège, de coquetterie dans les traits de l'une, autant on admirait de pudeur, de délicatesse et de timidité dans l'autre. Un air de vierge, de grands yeux bleus pleins d'intérêt, une peau éblouissante, une taille fine et légère [...]<sup>25</sup>.

Claude Tillier utilise le procédé de "l'héroïsation" pour nous dépeindre ce personnage infiniment fantasque et sympathique qu'est l'oncle Benjamin.

<sup>23</sup> G. Durand, Le décor mythique de la "Chartreuse de Parme", Paris, Corti, 1961, p. 21.

<sup>24</sup> F. Rabelais, Op. cit., pp. 47-49.

<sup>25</sup> D.A.F. Sade, Op. cit., pp. 88-89.

Aussi le portrait de ce joyeux compère est-il chargé de "le plus" et de "le moins":

Mon oncle Benjamin, au dire de tous ceux qui l'ont connu était l'homme le plus gai, le plus drôle et le plus spirituel du pays, et il eût été le plus [...] comment dirai-je pour ne pas manquer de respect à la mémoire de mon grand-oncle? il eût été le moins sobre, si le tambour de la ville, le nommé Cicéron, n'eût partagé sa gloire<sup>26</sup>.

Dans Nature morte devant la fenêtre, le personnage de Régis se révèle être un individu à part; non pas l'opposé de sa soeur (comme pour Justine) mais distinct de tous les autres garçons:

- Vous êtes un petit prématûré, ajouta-t-elle. Il vous a manqué une mère, c'est pourquoi vous avez peur [...] Là où les autres avancent, et toujours plus loin jusqu'à ce qu'on les arrête, vous, vous vous raidissez et passez devant les portes sans oser les pousser<sup>27</sup>.

Cette différence, non pas sur l'accessoire, mais sur l'essentiel, Jean-Marc, personnage du Testament d'un cancre, la ressent plus particulièrement: "Jean-Marc au contraire, tel qu'on le connaît, imaginait d'emblée les plus folles réussites. Il se serait porté directement à la pointe du combat. Il aurait été tué net"<sup>28</sup>.

Cette distinction, comme on le voit, peut décider du destin du personnage. Ces différences que l'auteur introduit et qui marquent son héros ne sont donc pas de purs procédés littéraires destinés à accrocher le lecteur sur tel personnage plutôt que tel autre. Bien sûr, cet aspect de "raccelage" n'est pas négligé; mais c'est parce qu'il est différent que le

<sup>26</sup> C. Tillier, Mon oncle Benjamin, Paris, Grund, [s.d.], p. 15.

<sup>27</sup> I. Monési, Nature morte devant la fenêtre, Paris, Mercure de France, 1966, p. 40.

<sup>28</sup> B. Gheur, Op. cit., p. 24.

personnage connaîtra une existence différente. Et c'est pour cela qu'il devient un héros.

A la conception de héros, nous accrochons d'habitude les idées de "différence", mais aussi de "mieux". Nous rejoignons par là la conception classique du héros que l'on pourrait utilement rapprocher du mythe scolaire. Le héros est non seulement le plus fort, mais il est encore bon, généreux, puissant, rédempteur. Il y a cependant dans le roman français des héros que l'on pourrait qualifier de "négatifs", qui se singularisent, mais dans le "moins". Ce sont les êtres fragiles et souvent martyrs. Ainsi Justine pour qui les qualités de vertu et de beauté deviennent des faiblesses dans un univers de roués, de débauchés et de cyniques. Plus proche de nous, le personnage mis en scène par Hervé Bazin dans Lève-toi et marche est une infirme que gagne la paralysie, puis la mort. Enfin, le petit Régis mis en scène par Irène Monési est remarquable par sa fragilité:

Régis, ne sachant comment se débarrasser de cette odeur d'insolite qui lui collait à la peau, se tenait à l'écart; durant les classes, pour lutter contre sa singularité, il isolait ses voisins en rapides caricatures [...]

[...]

[...] un petit treize ans étourdi et fragile, chez lequel les faiblesses inscrites durant les premières années de la vie laissaient des traces de voûture et de disharmonie.

Il ne jouait pas, il dessinait. Ou restait à demi alangui, semblant attendre quelqu'un, le premier venu qui le nourrirait<sup>29</sup>.

Sans oublier tous les "Poils de carotte", éternelles victimes de leur gaucherie, de leur timidité, de leur faiblesse.

Adolphe de Benjamin Constant, avant d'être un séducteur, est un homme embarrassé de lui-même, gauche, qui trouvera dans une entreprise de séduction un moyen de s'affirmer:

---

I. Monesi, Op. cit., pp. 40-41.

mauvaise. Dans le roman, l'adversaire classique "du héros" va présenter des qualités de puissance alliées à la noirceur, à la fourberie, à la méchanceté. Ainsi dans le roman d'espionnage tel L'Epervier dans les neiges, l'adversaire du "bon espion" est décrit de la manière suivante: "C'était un homme de courte taille au torse puissant, avec des épaules de portefaix, une nuque massive, un crâne chauve et des bajoues qui lui donnaient l'air d'un bouledogue [...] Il appartenait au sixième bureau du G.R.U."<sup>35</sup>. Il détient, dans la hiérarchie du "fameux" G.R.U., le poste de "Résident-directeur" pour la Norvège; il est aidé par un acolyte tout aussi inquiétant.

"Vladimir Golovine était un personnage redoutable [...] il était devenu très rapidement un des meilleurs agents du K.R.U."<sup>36</sup>. Dans le roman de série, l'adversaire du héros présente invariablement ces caractères stéréotypés du mauvais. Les romans de Sade ne manquent pas d'adversaires "noirs". Fourbes, maniaques et détraqués, ils sont les vivantes antithèses de leurs victimes.

Chez A. Robbe-Grillet, dans Projet pour une révolution à New-York, le personnage qui semble jouer le rôle d'adversaire, quitte l'attirail spectaculaire du "méchant". Mais il n'en devient pas moins étrange et maléfique:

Un homme en blouse blanche, au visage sévère et aux cheveux gris, qui porte des lunettes cerclées d'acier. Tout, dans ses traits comme dans sa stature, a l'air stéréotypé, sans vie réelle, sans expression humaine autre que cette dureté [...] Il est en train [...] de doser un sérum (substance narcotique ou hallucinogène, excitant nerveux, poison)<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> R. Piguet, L'Epervier dans les neiges, Paris, Presses noires, 1966, p. 83.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>37</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Op. cit., p. 89.

Tous les adversaires ne présentent pas ce caractère "démoniaque". Dès que le romancier perçoit le procédé, dès qu'il en devient pleinement conscient, il peut faire varier les "qualités" de l'opposant. Il peut le rendre sympathique, - comme M. Arnoux pour Frédéric, ou absolument neutre - comme M. Langremont l'adversaire de Georges Duray: "Alors il aperçut un homme debout, en face de lui, tout près, un petit homme ventru, chauve, qui portait des lunettes. C'était son adversaire"<sup>38</sup>. Au nombre des adversaires que doit affronter le héros, figurent aussi des puissances maléfiques, telles: l'argent et la femme. Ce sont tous deux des puissances mythiques. L'argent, la puissance matérielle, est ressenti comme à l'opposé des valeurs morales, "Romulus est irréductible à l'or des Sabins représentés par Titus Tatius, comme Mars à Quirénus [...] doublet de la Fortuna Sabina"<sup>39</sup>. Dans le roman de Stendhal, les héros repoussent la fortune au profit de la gloire, parfois de l'amour. Lucien Leuwen qui jouit d'une situation aisée, assume dans l'ensemble de l'œuvre stendhalienne la fonction symbolique du personnage frappé d'incapacité et d'impuissance.

Quant à la femme, la mythologie la représente soit comme un danger: les Sirènes, Dalila, Galypso, soit comme un élément agressif: les amazones. C'est, ne l'oublions pas, à cause d'une femme que la guerre de Troie a eu lieu. Hélène est un principe de discorde. C'est la querelle de trois déesses, provoquée par le maladroit Pâris, qui déclenche la guerre. Rappelons aussi que, dans la mythologie assyro-babylonienne, Ereskigal est la déesse des Enfers. C'est elle qui projette sur les humains les maux les plus divers, afin de peupler son royaume.

<sup>38</sup> G. de Maupassant, Bel-Ami, Op. cit., p. 223.

<sup>39</sup> G. Durand, Op. cit., p. 90.

Dans l'univers stendhalien, la femme est souvent conçue comme une puissance fatale. Aussi les héros se montrent-ils, soit d'une grande réserve, soit d'une grande pruderie. "L'amour de la jolie Marietta offrait à Fabrice tous les charmes de l'amitié la plus douce"<sup>40</sup>. Lorsque le personnage sort de sa réserve, lorsqu'il devient séducteur, la conquête de la femme prend l'allure d'un coup de force ou d'une campagne militaire.

Cependant, au mythe de la femme fatale vient s'ajouter celui de la Salvatrice. Ainsi dans la religion chrétienne, Eve est la femme par laquelle le genre humain se perd et Marie, celle qui le sauve en engendant le Christ. Dans la mythologie païenne, face à Calypso qui veut séduire Ulysse et le retient prisonnier, se trouve Pénélope, l'épouse fidèle, qui est accueillie. Le mythe des deux femmes dans l'antiquité "traduit l'expérience de la douceur et de la bonté féminines opposées aux précipices tendus par la femme fatale, funeste au héros"<sup>41</sup>. Dans L'Education sentimentale, le mythe des deux femmes se développe autour des amours de Frédéric. La femme angélique, divine, c'est Mme Arnoux. Frédéric, enfin seul avec Marie dans la petite maison de campagne d'Auteuil, éprouve auprès de son aimée une sorte de tendresse religieuse:

il s'imaginait une vie exclusivement amoureuse, assez féconde pour remplir les plus vastes solitudes, excédant toute joie, défiant toutes les misères, [...] et qui aurait fait quelque chose de resplendissant et d'élevé comme la palpitation des étoiles<sup>42</sup>.

Mme Arnoux elle-même à ce moment-là est transfigurée:

<sup>40</sup> Stendhal, La chartreuse de Parme, Lausanne, Rencontre, 1967, p.256.

<sup>41</sup> G. Durand, Op. cit., p. 141.

<sup>42</sup> G. Flaubert, Op. cit., pp. 306-307.

Elle touchait au mois d'août des femmes, époque tout à la fois de réflexion et de tendresse [...] et que, sur la fin de ses épanouissements l'être complet déborde de richesse dans l'harmonie de sa beauté. Jamais elle n'avait eu plus de douceur, d'indulgence<sup>43</sup>.

Mme Dambreuse, par contre, est la femme arriviste. Elle a soigné son mari malade pour capter l'héritage. Les mouvements de colère qu'elle manifeste, révèlent la femme captatrice, mesquine et aigrie: "Il échappe des fautes même aux plus sages. Madame Dambreuse venait d'en faire une par ce débordement de haine"<sup>44</sup>. Cette opposition entre les deux femmes, Flaubert va la faire mieux ressortir par l'épisode du coffret, celui-là même:

qu'il avait vu au premier dîner dans la rue de Choiseul [...] souvent pendant leurs conversations, ses yeux le rencontraient; il était lié à ses souvenirs les plus chers, et son âme se fondait d'attendrissement quand Madame Dambreuse dit tout à coup  
-Tiens! je vais l'acheter<sup>45</sup>.

Cet objet qui symbolise l'amour spiritualisé que Frédéric éprouva pour Madame Arnoux, est, littéralement profané par Madame Dambreuse. L'acte est sacrilège parce que Mme Dambreuse est, précisément, la femme pour qui l'amour ne compte pas, qui séduit pour subjuguer.

Le mythe de l'"oracle" engendre le mythe du destin puisque la vie du héros est déjà tracée, prévue. Ce qu'il croit être son existence, n'est que la réalisation d'un "pré-existant". Le héros est, alors, mené d'un état à l'autre, d'une situation à l'autre, par une fatalité qui lui est extérieure. Ainsi, Frédéric, dans L'Education sentimentale, suivra-t-il une route qui

<sup>43</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 307.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 419.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 459.

lui est toute tracée, par quelqu'un qui lui est étranger, au bout de laquelle il n'y a que l'échec. Cet échec, comme nous l'avons vu, Flaubert nous l'a fait pressentir dès le début du roman. Or la plupart des romans sont de type oraculaire, en ce sens qu'un événement laisse prévoir l'événement suivant qui est entraîné ainsi par une sorte d'automatisme. Chaque séquence motive la suivante. C'est particulièrement sensible dans le roman à forte causalité, où, comme nous l'avons remarqué, la fin est déjà contenue dans les premiers épisodes. Si l'on préfère, le dernier épisode, en commandant aux précédents, impose au lecteur un chemin tout tracé, impose aux personnages une voie absolument déterminée.

Lorsque le roman est à faible causalité, c'est le hasard qui arrange les circonstances: "Frédéric [...] songea immédiatement à faire sa grande visite. Le hasard l'avait servi. Le père Roque était venu lui apporter un rouleau de papier [...]"<sup>46</sup>. Ce type de roman crée une illusion, celle de faire croire au lecteur que les circonstances arrivent normalement et que le hasard est au service du héros. Or c'est tout le contraire. Les événements obéissent à une logique bien dissimulée; la volonté de l'écrivain est de faire vivre à son personnage tel épisode, telle aventure. Le hasard impose au héros cet épisode, cette aventure. Frédéric n'est plus libre de s'abstenir d'aller chez les Dambreuse puisqu'il est chargé d'une commission par le père Roque. Le cours de son existence est donc tout aussi déterminé que celui de Uther Pandragon dont la vie ne fait que matérialiser les prédictions de Merlin.

L'ordre des événements dans le roman n'est donc pas un ordre naturel. C'est un ordre qui obéit à l'évolution du discours romanesque, c'est-à-dire

---

<sup>46</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 37.

à une sorte de destin. Dans le "nouveau-roman", les notions traditionnelles semblent bousculées, mais le destin prend toujours la forme de la volonté de l'auteur. Le romancier classique organisait. Le "nouveau-roman" tend à saccager cette belle organisation - qui trahit l'auteur - pour lui substituer un certain désordre. Le héros ne vit plus une existence, mais des expériences incertaines, lorsque héros il y a, lorsqu'il ne tend pas à se dissoudre dans un "on". Mais cette incohérence des expériences, cette "élimination" du héros, est quand même le fait d'une volonté (consciente ou non) pré-existante. Cela se traduit chez Robbe-Grillet par la "réitération": "Il y a une forme noire indéfinissable qui ressemble à un gant de peau [...] Comme il a été dit, la jeune fille brune [...]"<sup>47</sup>.

Ainsi donc, les deux positions extrêmes que l'on a rencontrées chez les romanciers à propos de leurs personnages, les uns proclamant leur liberté, les autres leur soumission, se ramènent à une solution unique qui est celle du destin. Lorsque le héros est conduit par le romancier, ce destin lui est extérieur, lorsqu'il échappe à la volonté du romancier, le personnage obéit à une nécessité interne. La destinée s'intériorise dans un personnage et dans un roman.

Nous venons de voir que le héros est soumis à un destin. Cependant, l'existence du héros n'est pas simple. Nous avons déjà vu qu'il y avait plusieurs types de héros. Nous allons examiner à présent l'évolution qu'a subie la "figure historique" à travers les quelques siècles de roman français.

La pensée du moyen âge peut, schématiquement, se diviser en deux. La première période, qui nous mène jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, est dominée par

---

<sup>47</sup> A. Robbe-Grillet, Op. cit., p. 89.

le symbole; la seconde, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle tend à faire passer le symbole au rang de signe. La société du moyen âge qui se reflète dans son roman, comme d'ailleurs dans toutes ses manifestations artistiques, le marque soit d'un caractère symbolique, soit du "signe". Le symbole se distingue du signe en ce sens qu'il affirme le "symbolisant" comme irréductible au "symbolisé". Le signe, tend, lui, à cette illusion qui nous fait confondre le "signifiant" et le "signifié". D'un côté s'affirme un caractère d'"irréductibilité", de l'autre un caractère de "confusion".

Dans la première moitié du moyen âge, les héros suivent des aventures qui sont le symbole d'une réalité supérieure. La Table ronde des romans arthuriens n'a pas de valeur propre, elle est le symbole de la Dernière Cène. Le combat des dragons prédit par Merlin est le symbole d'une réalité à laquelle le roi usurpateur ne pourra échapper, c'est le triomphe des forces du bien sur celles du mal. Comme le moyen âge est imprégné de philosophie chrétienne, les éléments du roman et le héros lui-même deviennent les symboles d'une réalité qui trouve sa substance dans les dogmes chrétiens: l'incarnation du Christ, sa mort, sa résurrection, son triomphe sur Satan...etc.

Le Roman de Tristant et Yseult qui nous est connu par la version de Béroul du XII<sup>e</sup> siècle n'a pas pour but de nous montrer les amours malheureuses des deux amants, mais, comme l'a démontré Denis de Rougemont, d'être des symboles reliés à la foi cathare. Tristant et Yseult, dans une conception classique du roman, sont vaincus par la mort. Dans une conception symbolique, ils aboutissent au contraire à leur désir le plus grand qui est de mourir ensemble afin de libérer leur âme de l'entrave charnelle.

Dans la seconde moitié du moyen âge, le héros tend moins à vivre des événements symboliques qu'à incarner sa propre aventure. Le roman quitte

donc lentement le mythe de l'éternel retour pour le destin héroïque. Ce destin peut être préfiguré par l'acte producteur de l'écrivain. Ainsi Le petit Jehan de Saintré s'introduit par un texte où Antoine de la Salle dit ce que sera son roman et pourquoi il le fait. A partir de ce moment là l'œuvre est déjà constituée pour elle-même et en fonction d'un destinataire, le duc Jehan d'Anjou, et par là même tout autre lecteur.

Le petit Jehan de Saintré est le dernier roman des aventures chevaleresques. L'idéal s'est déplacé et le Roman de Jehan de Paris qui est publié en 1494, est déjà rempli de ce nouvel idéal social. Le héros, qui est aussi le roi de France, n'est plus un héros chevaleresque, c'est un héros bourgeois; il atteste la montée des puissances matérielles et témoigne de l'affirmissement de l'ordre bourgeois. Louis XI, par exemple, se méfie de ses grands vassaux (Charles le Téméraire). Commence avec lui la collusion entre la royauté et la bourgeoisie. Le récit fait place à l'exubérance, au luxe, à la joie, au bonheur de vivre. Ce qui importe, ce n'est plus d'être sauvé, ce n'est plus de se conformer aux règles de la chevalerie, c'est-à-dire à l'honneur, ce qui compte c'est d'être libre et heureux. L'univers cesse d'être le symbole d'une réalité religieuse ou magique, il devient un mécanisme qu'il faut comprendre.

Le monde devient le signe d'une loi physique ou chimique. Cette transformation qui s'opère dans les mentalités nous donne la clé de Rabelais. L'adolescence de Gargantua nous révèle ce désir de jouir de l'existence. "Et celluy temps passa comme les petits enfans du pays : c'est assavoir à boyre manger et dormir ; à manger, dormir et boyre ; à dormir, boyre et manger"<sup>48</sup>. Alors que Pantagruel reçut une éducation de chevalier

---

<sup>48</sup> Rabelais, Op. cit., p. 59.

- reste du moyen âge -, mais aussi et surtout une éducation humaniste:

Par quoy, mon filz, je te admoneste que emploie ta jeunesse  
à bien profiter en estudes et en vertu.

[...]

J'entends et veulx que tu aprenes les langues parfaictement.

[...]

Des ars libéraux, géométrie, arisméticque et musicque.

Je t'en donnay quelques goust quand tu estois encore petit,  
en l'eage de cinq à six ans; poursuys le reste, et de  
l'astronomie, saiche-en tous les canons; laisse-moy  
l'astrologie divinatrice et l'art de Lullius comme abuz et  
vanitez. Du droit civil, je veulx que tu saiche par cuer  
les beaulx textes et me les confère avecques philosophie.  
Et quant à la cognoissance des faictz de nature, je veulx  
que tu te y adonne curieusement [...]<sup>49</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, deux courants, deux philosophies dominent la littérature: le baroque et le classique. Le roman baroque semble s'incarner dans ce que l'on pourrait appeler le roman sentimental; ce sont les bergeries, ce sont les romans pastoraux. L'Astrée permet à Honoré d'Urfé de pousser jusqu'à l'extrême l'analyse des sentiments amoureux: jalousie, feinte, malentendu, ... L'amour devient le motif de l'aventure; le héros se transforme en héros passionné, dominé cependant par le "mouvement" qui caractérise l'âge baroque. Le héros amoureux cherche en vain sa bien-aimée qui semble fuir devant lui par un jeu de méprises, de confusions. Mais encore, le héros devient inconstant. Ainsi, le personnage de Célie dans la Philis de Scyre se trouve être aimé par deux bergers qu'elle aime également; elle est contrainte de ne pas choisir. Elle est inconstante, tout en restant fidèle.

Le roman héroïque paraît dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Il est en quelque sorte l'héritier du roman de chevalerie; le héros est un héros de prouesse. Mais les épisodes n'ont plus l'unité que commandait le

---

<sup>49</sup> Rabelais, Pantagruel, Paris, Pléiade, [s.d.], p. 227.

moyen âge, ils se suivent dans un mouvement régi par le hasard. L'accidentel est donc le principal agent dans des scénarios où le héros devient un type. Les situations sont stéréotypées en effet, et l'on pourrait étudier le roman héroïque selon les "fonctions" de Propp. Ces romans sont très longs, ampoulés et pleins de rebondissements parce qu'ils sont destinés à un public qui est composé essentiellement de gentilshommes désœuvrés, et qui ont tout le temps de s'ennuyer ou de lire. Les personnages principaux des romans héroïques répondent à ce qu'attend une noblesse qui n'a plus de guerre à poursuivre ni de lutte civile où briller. Ces personnages sont conformes aux exigences de ce public. Ils sont nobles, braves et généreux.

Les romans pastoraux constituent une réaction contre le mode artificiel de la vie de cour au XVII<sup>e</sup> siècle. Les bergers et les bergères sont des êtres "naturels" vivant leurs aventures dans un décor "naturel" (forêt, prairie, bosquet, rivière, ...)

Le roman classique est incarné par La princesse de Clèves. Les romans de l'époque classique correspondent à une réaction contre les romans galants et héroïques de l'époque baroque. Le goût nouveau refuse l'emphase, l'invraisemblance et les mille détours du roman baroque. Le héros cesse d'être héroïque pour devenir sensible. C'est déjà l'homme équilibré tel que l'esprit classique le souhaite. L'amour n'a pas perdu ses droits, mais il devient une sorte de sentiment contre lequel on ne peut rien. C'est cette fatalité qui rend éternellement amoureux le duc de Nemours et la princesse de Clèves. En même temps, et par suite de l'évolution des mentalités, s'opère la suppression du héros plus grand que nature. On ne se fait plus, en effet, à cette époque, une image extraordinaire de l'homme. Cette réduction se traduit par le passage de la notion de "héros" à celle

de "personnage". Le héros cesse d'être capable de toutes les prouesses et s'insère dans une réalité de plus en plus "authentique". Les romanciers d'ailleurs, abandonnent la manie d'aller chercher les personnages dans l'histoire lointaine pour prendre l'habitude de situer leurs aventures dans des époques de plus en plus proches de celle où ils vivent. L'opinion de Henri Coulet nous semble des plus justes; elle est ramassée dans cette phrase: "Le roman de l'époque classique, tendant au vraisemblable et au naturel et bannissant l'emphase et l'ostentation en même temps que les grands élans de l'héroïsme, rapprochait le héros de roman de l'homme ordinaire"<sup>50</sup>.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est un siècle capital pour le roman. C'est l'époque qui va poser "la question" du roman: contenu, substance, technique. Dès 1720, paraît De l'usage du roman de l'abbé Langlet du Fresnay. Cet ouvrage contient deux volumes dont seul le premier nous intéresse; puisque le second n'est qu'une liste de romans. L'oeuvre tente de dégager certaines lois. Le roman dont on affirme la supériorité sur l'histoire parce qu'il peut mieux étudier la philosophie des personnages, doit être varié, c'est-à-dire présenter des personnages variés, issus de toute la société. L'amour reste un thème essentiel.

Cette évolution de la conception du roman entraîne l'évolution du héros. Celui-ci passe du rang de noble à celui de roturier. Le héros tend à devenir un homme quelconque: Gil Blas sort d'un milieu modeste, Marianne est de naissance obscure et travaille chez une lingère, Manon est une "fille" et Des Grieux n'est qu'un pauvre chevalier, Jacob est un paysan qui

---

<sup>50</sup> H. Coulet, Le roman jusqu'à la révolution, Paris, Colin, 1967, p. 214.

réussit grâce aux femmes. On retrouve le thème "campagnard" avec Restif de la Bretonne: Le paysan perverti et La paysanne pervertie.

Dans Le roman comique, publié en 1656, Scarron se moquait déjà des ouvrages héroïques du XVII<sup>e</sup> siècle:

Il dit fort absolument qu'il n'y avait point de plaisir à lire des romans, s'ils n'étaient composés d'aventures de Princes, et encore de grands Princes [...] Et dans quelles Histoires trouverait-on assez de Rois et d'Empereurs pour nous faire des Romans nouveaux? lui répartit le conseiller<sup>51</sup>.

Cette chute qu'exécute le héros du haut de son piédestal s'explique par la montée de la bourgeoisie et par l'influence des courants littéraires des pays voisins (notamment l'Angleterre). La décadence de la noblesse engendre la production de romans où le héros se caractérise par son infidélité. Il est inconstant en amour. Ce n'est plus l'inconstance baroque, c'est l'inconduite du libertin. Le paysan Jacob, par exemple, n'hésite pas à se tailler une place dans la société parisienne en se faisant aimer des femmes. Manon écrit à Des Grieux qu'elle aime pourtant, que la fidélité est une sotte vertu.

Le réalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle trouve son expression dans le réalisme du roman. Marianne pourrait exister et elle s'incarne dans une société qui pourrait être réelle. Dans les romans de Prévost, la vie de l'Homme de qualité est mêlée à celle de personnages authentiques. "La consistance historique de personnages comme Boileau ou Racine donne un certain poids de vérité à des aventures de Rosambert ou de son ami"<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Scarron, Le roman comique, I, Paris, Société des belles lettres 1951, p. 235.

<sup>52</sup> R. Picard, De l'apocryphe comme genre littéraire, dans Revue des sciences humaines, no 110, Lille, F.L.S.H., 1963, p. 141.

Le roman picaresque est plus qu'une reproduction de la société telle qu'elle paraît, c'est un regard déjà critique, c'est déjà une condamnation. Les aventures de Gil Blas qui est "picaro" malgré lui - le picaro étant un mendiant, un voleur, un truand -, sont les aventures d'un déclassé, c'est-à-dire celles d'une personne qui évolue hors du milieu social et qui peut ainsi le décrire et le juger. A partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence du courant philosophique, le héros de roman devient aussi un personnage qui révèle une société, qui nous la montre comme injuste, malade, supersticieuse, etc. C'est la leçon des aventures de Candide ou les histoires de Zadig, par exemple.

Cependant le XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas que rationaliste, il est aussi sensible. Marianne est une amoureuse. L'amour est le ressort des Liaisons dangereuses; de même, il est l'élément essentiel dans La nouvelle Héloïse. Ainsi donc, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le héros de roman se banalise pour être plus proche de la société mais en même temps il se diversifie, il est l'homme de tous les métiers comme Gil Blas, il est chevalier comme Des Grieux, précepteur comme Saint Preux. C'est un arriviste comme Jacob, ou un roué comme Moresquin dans Ingénue Saxancour. "Moresquin, homme vil, bas, le plus corrompu des petits commis, qui le sont plus que les autres hommes [...] vérifia cette maxime que j'ai lue dans Shakespeare: le plaisir est le baume de la vie, c'est la vertu sous un non plus gai"<sup>53</sup>. Le héros au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est d'abord le héros romantique. Il ne se distingue guère de celui du XVIII<sup>e</sup> siècle, si ce n'est par une certaine exacerbation de la sentimentalité. Ce héros est atteint par ce qu'on a

---

<sup>53</sup> Restif de la Bretonne, Ingénue Saxancour, Montréal, Bélier, 1967, p. 29.

appelé le "mal du siècle", c'est-à-dire la "déréliction" sociale. La solitude est la rupture d'avec les cadres sociaux, mais cette rupture, si elle est ressentie comme douloureuse, est aussi un sujet d'orgueil. Le héros romantique est un solitaire exalté. Le romantique français se rapproche davantage de ce que D. de Rougemont a appelé un sceptique éloquent. Le personnage de René a beau être celui d'un torturé, c'est avant tout celui d'un homme qui fait des phrases.

A côté de lui naît un autre type de héros, il est issu du roman feuilleton et prend le masque du "héros classique" des romans d'aventures. Il est honnête, chevaleresque, il regorge de courage, il combat escrocs, voleurs et traîtres et finit par triompher. Ce type de héros plaît à un public de "petites gens" qui trouvent l'occasion de voir, sur le papier, du moins, bafouer l'injustice. C'est pour eux une sorte de consolation de savoir qu'il existe, ne serait-ce que dans le roman, des âmes généreuses, foncièrement honnêtes ou patriotes, qui réduisent les obstacles, non pas à leur profit, mais pour que triomphe la justice et que soit assuré le bonheur des autres. Ce sont les héros mis en scène par P. Féval, M. Zévaco, et que l'on retrouve dans les romans de cape et d'épée sous la plume d'Alexandre Dumas.

Ce genre de personnage mène l'action, il dirige les faits, il triomphe d'un cadre social alors que chez Balzac le personnage est formé par la "nature sociale". Rastignac, à force de fréquenter les milieux parisiens, finit par perdre sa naïve innocence pour devenir un froid ariviste.

Le courant scientifique marque aussi le XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont Lagrange, Monge, Cuvier et bien d'autres qui, plus que les philosophes,

importent par leurs théories. "Le peuple, écrit Saint Simon en 1820, accorde aujourd'hui à l'opinion unanime des savants, le même degré de confiance qu'il accordait au moyen âge aux décisions du pouvoir spirituel"<sup>54</sup>.

Il n'est pas étonnant de voir Le père Goriot être dédié "au grand et illustre Geoffroy-Saint-Hilaire comme un témoignage d'admiration de ses travaux et de son génie"<sup>55</sup>. Geoffroy-Saint-Hilaire est un naturaliste dont les travaux tournent autour de la même préoccupation: l'unité de composition organique. Balzac veut être le Geoffroy-Saint-Hilaire de la littérature. Comme "homme de science", il étudie la société telle qu'elle est, aussi ses personnages seront-ils des êtres sociaux dans leur réalité la plus complète. C'est pour cela qu'il considère des classes entières comme dotées du même type philosophique et moral: les concierges, les employés de bureau, ... Le personnage de Balzac devient donc un signifiant. "La cousine Bette comprend en sa personne et signifie un ensemble d'éléments du réel (y compris ses passions) qui existent indépendamment d'elle"<sup>56</sup>. Le héros de roman a donc avec Balzac complété entièrement sa transformation, il est passé du symbole au signe. Ce signe exprime sinon une société du moins un milieu, une classe sociale. Chez Flaubert, s'introduit un certain décalage. Madame Bovary est aussi un personnage qui conteste les préjugés et les conventions sociales, Frédéric vit en marge de la société. Tout au contraire, le personnage de Zola est l'incarnation de l'homme de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il n'est plus bourgeois comme Frédéric, il n'est plus noble comme Rastignac. C'est l'être des

<sup>54</sup> Saint Simon cité par A. Wurmser, La comédie inhumaine, Paris, Gallimard, 1970, p. 251.

<sup>55</sup> H. de Balzac, Le père Goriot, Op. cit., p. 17.

<sup>56</sup> M. Zeraffa, Op. cit., p. 147.

villes. C'est surtout la personne façonnée par les usines, oppressée par la philosophie bourgeoise. C'est déjà une mécanique. Pour Zola lui-même, du moins dans les préférences scientifiques de l'écrivain, l'homme est un produit déterminé.

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres se comportent dans une société en s'épanouissant, pour donner naissance à dix, vingt individus qui paraissent au premier coup d'œil profondément dissemblables mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur<sup>57</sup>.

Le héros chez Proust subit une nouvelle modification. Il importe peu de conquérir le monde, de s'enrichir, de vaincre un obstacle. Il s'agit de posséder une vie intérieure qui soit la plus riche, la plus belle, mais aussi la plus rare et la plus mystérieuse possible. Comme l'écrit M. Raimond: "Au schéma de la conquête, s'est substitué celui du déchiffrement"<sup>58</sup>.

Le héros au XX<sup>e</sup> siècle commence, et déjà dans l'œuvre de Proust, à perdre de sa consistance. A partir de La prisonnière, par exemple, le personnage d'Albertine cesse d'avoir une réalité propre. Le roman devient l'expression élaborée du sentiment de la jalousie. Le mouvement unanimiste devait contribuer à dissoudre la réalité du personnage. Pour les disciples de Jules Romains, en effet, les différences individuelles ne sont que superficielles. Proust estimait que c'était par l'analyse de soi que l'on retrouvait les autres; l'unanimisme procède par la démarche inverse: c'est par l'étude du collectif que l'on aboutit à l'individuel. L'analyse de soi permet de reconnaître l'identité avec autrui et plus précisément

<sup>57</sup> E. Zola, La fortune des Rougon, Paris, Fasquelle, 1971, p. 7.

<sup>58</sup> M. Raimond, La structure du côté de Guermantes, dans R.H.L.F., no 5-6, Paris, Colin, 1971, p. 858.

avec le groupe. Les deux démarches, celle de Proust et celle de Jules Romains, tout opposées qu'elles soient, conduisent à une même constatation: l'individu est semblable aux autres. L'homme est identique à l'homme. Il n'y a donc plus de héros. Les personnages sont devenus interchangeables. Dans L'ère du soupçon, Nathalie Sarraute écrit:

C'est à contre-coeur que le romancier lui [le personnage] accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable: aspect physique, geste, action, [...] même le nom dont il lui faut, de toute nécessité l'affubler, est pour le romancier une gêne<sup>59</sup>.

C'est ce phénomène de banalisation que nous allons retrouver dans tous les romans. Jean Cayrol dans une entrevue, déclare aux lecteurs de Tel quel: "Mes personnages ne sont pas des êtres privilégiés, ils n'ont aucune assurance de leur destin [...]"<sup>60</sup>. Nathalie Sarraute accentue l'abolition du personnage. Il n'a aucune particularité. Rien ne nous est donné qui nous permette d'identifier qui parle ou qui pense, rien ne nous autorise à le caractériser, à lui donner un nom, un visage, une profession. "Ces personnages étaient des statues creuses, chuchotantes, engaînées dans l'indistinct"<sup>61</sup>.

Chez A. Robbe-Grillet, les êtres deviennent des "choses". Les personnages sont tous solitaires; ils sont tous frappés de même incapacité de communiquer parce que leurs paroles n'ont pas de réalité: "La voix est

<sup>59</sup> N. Sarraute, L'ère du soupçon, Paris, Gallimard, 1956, pp. 88-89.

<sup>60</sup> J. Cayrol, La littérature aujourd'hui, V, dans Tel quel, VIII, Paris, Seuil, 1963, p. 53.

<sup>61</sup> R. Micha, Portrait de l'écrivain, dans Critique, 1949, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 581.

de plus en plus indifférente, détachée de ce qu'elle raconte"<sup>62</sup>.

Cet univers où la chose domine et où l'homme se réifie, est engendré par une société où les gens deviennent interchangeables, où la communication avec autrui devient impossible, où les choses, les produits fabriqués deviennent plus importants que l'homme, que la nature. C'est M. Goldmann qui établit, dans Structures mentales et création culturelle, ce rapprochement entre notre univers et celui de Robbe-Grillet.

On a reproché à Robbe-Grillet de s'adonner à un simple jeu formel et d'accorder aux objets une place autonome et disproportionnée par rapport à celle des hommes. Faut-il rappeler les écrits où Marx constatait dès 1867 que, dans la société capitaliste [...], la vie des hommes perdait progressivement ses valeurs spécifiques et tendait à ressembler [...] à l'univers des choses?<sup>63</sup>

Le personnage chez M. Blanchot devient une réalité contradictoire, incertaine. "S'il était si fort, ce n'est pas qu'il fût invulnérable. Il était au contraire d'une faiblesse qui échappait à notre mesure"<sup>64</sup>. Mais cette inconsistance n'est pas une caractéristique propre au seul personnage: le "dernier homme"; au contraire, dans le roman, il ressemble à tout le monde:

Dès qu'il me fut donné d'user de ce mot, j'exprimai ce que j'avais toujours pensé de lui: qu'il était le dernier homme. A la vérité, presque rien ne le distinguait des autres. Il était plus effacé, mais non pas modeste, impérieux quand il ne parlait pas;<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> A. Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous, Paris, Ed. de Minuit, 1965, p. 95.

<sup>63</sup> L. Goldmann, Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1970, p. 185.

<sup>64</sup> M. Blanchot, Le dernier homme, Op. cit., p. 14.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 7.

Chez Roussel, le héros perd toute individualité, toute valeur humaine, il devient une pure construction de l'esprit; construction exigée pour que se réalise une phrase, un jeu de mots, qui pré-existent avant le texte. "1° Maison (édifice) à espagolettes (poignées de fenêtres); 2° maison (sens de maison souveraine) à espagolettes (petites Espagnoles). D'où les deux jeunes jumelles espagnoles dont descend la race des Talou-Yaour"<sup>66</sup>.

L'on est donc amené à constater que le héros de roman est une entité extrêmement changeante qui évolue en même temps qu'évolue la société. A suivre l'évolution du héros, depuis "Alexandre" jusqu'à "Molloy", il semble bien se confirmer ce que prétendent les sociologues de la littérature: à savoir qu'à un état de la société correspond un état du roman et un type de héros. Il n'en reste pas moins vrai que les types de héros peuvent subsister et survivre même s'il n'y a plus "adéquation" entre leur nature et le milieu socio-culturel. Le roman de chevalerie a disparu, comme tel; mais le héros "chevalier" se retrouve dans les romans d'aventures et plus particulièrement dans le roman d'espionnage. L'espion devient le symbole de la Puissance pour laquelle il agit; sa lutte devient celle du bien contre le mal; le code de l'honneur est toujours respecté; et le "Grand patron" est une sorte de "dieu".

On pourrait retrouver des éléments du roman sentimental dans le "photo-roman". Le roman balzacien s'écrit toujours. Il se fabrique toujours du "nouveau roman" alors même que les théoriciens et romanciers de cette "école" viennent de le déclarer dépassé au profit d'un nouveau "nouveau roman".

---

<sup>66</sup> R. Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres, Paris, Pauvert, 1963, p. 14.

Dans l'ancienne poétique l'on faisait une distinction selon la nature du personnage qui prenait la parole (poète, ou héros). Dans la conception "classique", l'on distingue entre personnages secondaires et personnages principaux: "Le roman vision continue d'une vie ou d'un fragment de vie assemble autour du protagoniste les personnages qui composent un milieu"<sup>67</sup>. Cette distinction est tout à fait arbitraire. Dans Le père Goriot, par exemple, il est bien difficile de préciser avec certitude quels sont les personnages principaux, quels sont les personnages secondaires. Rastignac, Goriot, Vautrin se situent sur le même plan. Mais la duchesse de Langeais! Elle pourrait n'être qu'un personnage secondaire; cependant elle fait, à elle seule, l'objet de tout un roman. Est-elle moins importante que Goriot? L'est-elle plus? En réalité il semble que pour Balzac la plupart des personnages soient importants; chacun en leur temps. Il faut donc renoncer à vouloir distinguer les héros, des comparses. Et ce, d'autant plus que le roman moderne tend à banaliser le personnage, à fondre le héros dans la multitude, à chosifier toutes les personnes.

Il convient donc de classer les personnages non pas d'après une classe sociale, une apparence, une certaine "distinction", mais d'après le rôle qu'ils jouent dans le roman. Selon Propp, il existerait des rôles types auxquels se ramèneraient tous les personnages. Ces types sont les suivants: le scélérat, le donateur ou pourvoyeur, l'auxiliaire, le héros et le faux héros. Pour Greimas, les rôles sont distribués comme les fonctions dans une phrase (sujet, objet, complément...), à ces fonctions correspondent: le désir, l'épreuve, la communication, etc. Les personnages

---

<sup>67</sup> A. Vial, Maupassant et l'art du roman, Paris, Nizet, 1954, p.511.

sont "donnés" comme adjuvant-opposant; donateur-destinateur ... Dans cette optique, mais aussi en élargissant cette conception, l'on peut dire: "the actor is at the center of an arc between effective motives and effected results [...]. The passive mood [...] is the consequence of the dissolved arcs of action"<sup>68</sup>. L'arc de l'action est tendu, selon Todorov, par trois causes possibles: le désir, la communication et la participation. Les autres causes, ou si l'on veut, les autres modes d'action entre les personnages, dérivent de ces trois prédictats. A la communication s'oppose le refus de communiquer, à la participation s'oppose l'empêchement, au désir s'oppose l'obstacle.

Ces types de relations peuvent s'illustrer. Nous trouvons un exemple de la fonction de confidence dans la relation que Justine fait à sa soeur de la vie mouvementée qui fut la sienne: "Vous raconter l'histoire de ma vie, madame, dit cette belle infortunée en s'adressant à la comtesse, est vous offrir l'exemple le plus frappant des malheurs de l'innocence"<sup>69</sup>. A l'opposé, Eléonore et Adolphe refusent un aveu qui leur ferait mal: "Eléonore et moi, nous dissimulions l'un avec l'autre [...] Nous nous taisions donc sur la pensée unique qui nous occupait constamment [...] Nous parlions d'amour; mais nous parlions d'amour de peur de nous parler d'autre chose"<sup>70</sup>.

La fonction d'aide est réalisée, dans La chartreuse de Parme, par la cantinière qui donne de précieux conseils à Fabrice; mais surtout par les Flamandes qui le recueillent et le soignent:

---

<sup>68</sup> H. Kaplan, The Passive Voice, Athens, Ohio U.P., 1966, p. 189.

<sup>69</sup> D.A.F. Sade, Op. cit., p. 98.

<sup>70</sup> B. Constant, Op. cit., pp. 97-98.

Elles discutèrent en flamand avec leur mère [...] sa fuite pouvait les compromettre gravement, mais elles voulaient bien en courir la chance [...] Un juif du pays fournit un habillement complet; [...] il fallait le rétrécir infiniment. Aussitôt elles se mirent à l'ouvrage; [...] Aniken lui apprit en pleurant qu'on avait loué un cheval pour lui [...]<sup>71</sup>.

Dans Le roman de la Rose, le personnage allégorique de "Danger" joue le rôle d'opposant: "Danger s'est dressé l'air furieux. Il a pris un bâton et va cherchant par l'enclos s'il trouvera trace ou sentier à boucher [...] Moi qui l'ai fait tant enrager, je suis perdu maintenant car jamais il ne me laissera voir ce que je désire"<sup>72</sup>.

Dans Le petit Jehan de Saintré, la Dame assume à la fois le rôle ambigu d'adjuvant et d'opposant. Elle aide le petit Jehan, elle l'équipe, elle lui fournit tout ce qui lui faut pour devenir un vrai chevalier. Elle lui offre non seulement un équipement mais aussi des prétextes à exploits. Cependant la Dame trahit son chevalier, lui préférant un Abbé.

Au prédicat d'opposition peut se greffer celui d'antagonisme et d'antithèse; c'est le cas pour les deux personnages que fréquente Bertrand, dans Le testament d'un cancre: "Deux extrémismes réunis d'une part autour de Bertrand d'autre part auprès d'un garçon calme et souple, le scout le plus décoré du collège"<sup>73</sup>.

Todorov lui-même introduit un nouveau prédicat qu'il intitule: "prendre conscience", "s'apercevoir": "Il désignera l'action qui se produit

<sup>71</sup> Stendhal, La chartreuse de Parme, Op. cit., pp. 102-103.

<sup>72</sup> G. de Lorris et J. de Meung, Le roman de la Rose, Paris, Gallimard, 1949, p. 77.

<sup>73</sup> B. Gheur, Op. cit., p. 41.

lorsqu'un personnage se rend compte que le rapport qu'il a avec un autre personnage n'est pas celui qu'il croyait tenir"<sup>74</sup>. Ainsi, Adolphe, qui croyait aimer Eléonore sa maîtresse, se rend compte qu'il n'éprouve aucun sentiment sinon celui de gêne, à l'égard de cette femme qu'il a séduite. "Elle n'osait me confier des peines, résultat d'un sacrifice qu'elle savait bien que je ne lui avais pas demandé [...] Je n'osais me plaindre d'un malheur que j'avais prévu [...] Je m'étais soumis à ses volontés mais j'avais pris en horreur l'empire des femmes"<sup>75</sup>.

Cette distribution de rôles n'est pas suffisante; Todorov lui-même le reconnaît. Nous pourrions ajouter la fonction de médiateur que l'on peut définir selon les termes de Girard: "Pour qu'un vaniteux désire un objet il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers [...] Le médiateur est ici un rival que la vanité a d'abord suscité"<sup>76</sup>. Lucien de Rubempré aime Louise de Bargeton; mais il l'aime davantage après une sorte de crise de jalousie:

Un soir Lucien étant entré pendant que Louise contemplait un portrait qu'elle serra promptement, il voulut le voir [...] Louise montra le portrait du jeune Cante-Croix et raconta, non sans larmes, la douloureuse histoire de ses amours [...] - Je ne mourrai pas, moi, je vivrai pour vous, dit audacieusement un soir Lucien qui voulut en finir avec M. de Cante-Croix et qui jeta sur Louise un regard où se peignait une passion arrivée à terme<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, dans Communication, no 11, Paris, Seuil, 1968, p. 135.

<sup>75</sup> B. Constant, Op. cit., pp. 97-99.

<sup>76</sup> R. Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961, p. 16.

<sup>77</sup> H. de Balzac, Les illusions perdues, Op. cit., p. 405.

Il existe encore ce mode particulier de relations qui consiste pour un homme à avoir besoin d'autrui pour exister. C'est un personnage qui cherche à se donner consistance sous le regard d'un autre être. Il a pour corollaire cet autrui qui lui permet de "vivre". Dans Le testament d'un cancre, c'est ce mode de relation qui se réalise et qui nous est montré:

Une jeune femme attend son ami dans un café [...] Elle est vulnérable et soumise, le regard tombé, le geste mesuré. Arrive l'ami au rendez-vous: son regard change, il se signale, il s'impose. Cette femme dispose à présent d'un interlocuteur qui est point d'appui. Elle peut enfin s'exprimer. Elle bouge. Elle reprend vie<sup>78</sup>.

Très proche de ce type de relation, nous trouvons un "prédicat" que nous désignerons sous le vocable d'autorité. "Plus qu'il ne l'accompagnait, Bertrand précédait son ami: il montrait le chemin, imposait l'allure [...] Installé dans l'ombre de Bertrand, Jean-Marc reprenait vie"<sup>79</sup>. Ce prédicat nous le trouvons, encore, chez Proust. Combray, par exemple, est soumis au régime patriarchal; le salon Verdurin, à la tyrannie: "Lorsque Proust évoque les sentiments de loyalisme qu'inspire Combray, il parle de patriotisme; lorsqu'il se tourne vers le salon Verdurin, il parle de chauvinisme"<sup>80</sup>.

Le dernier type de relation que nous avons considéré dans ce travail est constitué par une sorte de degré zéro qui marque l'indifférence (prédicat: "neutralité"); les êtres se croisent sans jamais se rencontrer:

Pendant un instant personne ne regarde, personne n'est vu: Ni le prisonnier fou qui marche toujours le long de la mer, ni la femme aux yeux fermés, ni l'homme assis.

<sup>78</sup> B. Gheur, Op. cit., p. 20.

<sup>79</sup> Ibidem., pp. 17-19.

<sup>80</sup> Girard, Op. cit., p. 207.

Pendant un instant personne n'entend, personne n'écoute<sup>81</sup>.

Ce n'est pas seulement dans le roman moderne que se glisse cette indifférence des personnages les uns par rapport aux autres, mais encore dans le roman de facture classique. Dans Nature morte devant la fenêtre, les enfants vivent isolés, séparés volontairement du reste des autres personnages:

Elle constatait cependant que ses efforts, très personnels, pour rendre plus aptes ses enfants à vivre en société ne les rapprochaient pas des autres pour autant. Ils ne s'intégraient à aucun groupe, ils ne réussissaient pas à se faire des amis [...] ils ignoraient tout du passé de leurs parents; ils étaient sans milieu; pareils à une chair sans épiderme<sup>82</sup>.

Ce statut de "neutralité" peut aller jusqu'au désir de ne pas exister pour que s'établisse effectivement un degré zéro; ce qui semble être avidement recherché par Alby, la mère de Régis et d'Agathe:  
 " -Pauvre enfant, disait alors Alby, émue par ce désespoir, dépêchez-vous de grandir pour vous défaire de moi!"<sup>83</sup>

Il convient enfin, pour clore notre étude, de signaler ce cas particulier du personnage qui n'a d'autre fonction que de faire un récit intercallaire (digressif), ou une action intercallaire. C'est ce que nous pourrions appeler avec Todorov, l'"homme-récit" (l'homme-action). Nous avons un exemple d'"homme-récit" dans Félicia ou mes fredaines de De Nerciat: "Nous désirions bien vivement savoir qui pouvait être ce charmant jouvenceau que le hasard nous faisait enlever [...] Il s'ouvrit

<sup>81</sup> M. Duras, Op. cit., pp. 11-12.

<sup>82</sup> I. Monési, Op. cit., pp. 41-42.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 37.

à nous à peu près dans ces termes<sup>184</sup>. L'histoire du jeune homme nous est racontée en entier, mais cet épisode constitue un véritable corps étranger. C'est une sorte d'accident qui n'a aucune suite et aucune influence. Le récit n'est là que pour lui-même et ne s'interrompt que par la bonne volonté du romancier. Son histoire terminée, le jeune homme disparaît à jamais. Sa vie, dans le roman, est donc liée à sa parole; il n'existe que le temps de son récit.

Il en est de même pour le personnage de Codindo, dans les Bijoux indiscrets, qui ne sert qu'à prédire l'avenir de Mangogul. Ce devin a si peu de consistance, qu'une fois les rites accomplis et la prédiction donnée, il se désagrège littéralement sous la réflexion même de Diderot: "En effet, le moment d'auparavant qu'était Codindo?"<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> De Nerciat, Félicia ou mes fredaines, II, Bruxelles, Maheu, 1894, p. 13.

<sup>185</sup> D. Diderot, Les bijoux indiscrets, Op. cit., p. 9.

## CHAPITRE VI

### PERSONNAGES DU ROMAN: JE, TU, IL, VOUS

Le roman, traditionnellement, se présente sous deux grandes formes qui sont déterminées par l'usage du pronom personnel. C'est dire que le roman, tout comme le langage connaît deux systèmes de signes: le personnel et l'impersonnel, qui sont marqués, tout au moins dans une forme naïve, par l'usage spécifique de tel ou tel pronom. Le récit impersonnel se présente sous la forme d'un énoncé à la troisième personne. Ce type d'énoncé, le linguiste Benvéniste le reconnaît dans ce qu'il appelle le récit historique.

Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme autobiographique. L'historien ne dit jamais ni "je", ni "tu". On se contentera donc dans le récit historique strictement poursuivi, que des formes de troisième personne [...] A vrai dire il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits<sup>1</sup>.

Le "je" en effet, désigne celui qui parle et implique, en même temps, un énoncé sur le compte de ce "je". Disant "je", je ne puis faire

---

<sup>1</sup> E. Benvéniste, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, p. 241.

autrement que de parler de moi. Ainsi donc, pour éviter la subjectivité, l'écrivain choisit le "récit historique", c'est-à-dire le récit à la troisième personne refusant les "je" et les "tu". C'est sur ce principe par exemple qu'est basé L'Education sentimentale. Flaubert, on le sait, s'était fait le champion du roman impersonnel: "Je me borne [...] à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à exprimer ce qui me semble le vrai"<sup>2</sup>.

Ce principe d'objectivité, Flaubert le veut mener jusqu'au bout. L'Education sentimentale sera donc écrit à la troisième personne.

Cependant le roman à la troisième personne représente une forme naïve de narration. C'est une sorte de supercherie, c'est une illusion au nom d'une impersonnalité difficile sinon impossible à réaliser. Chaque fois que le roman est écrit à la troisième personne, il implique deux "je": celui du romancier et celui du lecteur. La distinction entre le "je" et le "il" impersonnel n'est pas aussi simple, aussi nette qu'on ne pourrait le croire: "Il peut y avoir, par exemple des récits ou tout au moins des épisodes, écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est cependant la première personne"<sup>3</sup>. Par exemple Flaubert a beau dire "il" à propos de Frédéric, et de ses autres personnages, il ne peut s'empêcher de glisser des éléments autobiographiques dans l'oeuvre. Le "il" devient alors un "je" camouflé. Dans sa correspondance de 1853 l'écrivain raconte: "Je vois encore un voile vert que le vent arracha du chapeau de paille et qui vint s'embarrasser dans mes jambes. Un

---

<sup>2</sup> G. Flaubert, Correspondance 1865-1870, Lausanne, Rencontre, 1965, pp. 326-327.

<sup>3</sup> R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, dans Communications, no 8, Paris, Seuil, 1966, p. 20.

monsieur en pantalon blanc le ramassa"<sup>4</sup>. Cet épisode se déroule lors d'une promenade en bateau que l'écrivain avait faite avec son ami Bouilhet. Durant cette promenade l'auteur avait eu son attention attirée par "un maigre guitariste [qui] miaulait une chanson"<sup>5</sup>. Ces souvenirs nous les retrouvons à peine transformés dans L'Education sentimentale. Ainsi tout au début du roman alors que Frédéric rentre par bateau à Nogent, le jeune homme ramasse le châle de Mme Arnoux que le vent fait glisser. Tout près de Frédéric un harpiste joue une triste mélodie.

Mais cet épisode est marqué d'un fait plus troublant encore. L'apparition de Mme Arnoux provoque chez Frédéric un sentiment étrange où se mêle à une invincible curiosité, une sorte d'extase: "Quel était son nom, sa demeure, sa vie, son passé"<sup>6</sup>. Ces réflexions là passent sur le compte de Frédéric, du "il". En réalité elles auraient pu être écrites à la première personne. Elles correspondent à ce que Flaubert ressentait en pareille occasion: "Une invincible curiosité me fait demander, malgré moi: quelle peut être la vie du passant que je croise. Je voudrais savoir son métier, son pays, son nom [...] Et si c'est une femme [...] alors la démangeaison devient cuisante"<sup>7</sup>.

Le "il" qui semble être un tiers entre deux "je", romancier-lecteur, peut donc se réduire au "je" du romancier.

<sup>4</sup> G. Flaubert, Correspondance 1853-1856, Lausanne, Rencontre, 1964, pp. 256-257.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Idem, L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965, p. 23.

<sup>7</sup> Flaubert, cité par Freylich, Flaubert d'après sa correspondance, Paris, S.E.L.T., 1963, p. 352.

Il faut ajouter à cela que par le principe d'identification au personnage, le "il" tend à se ramener au "je" du lecteur. "Dans tous les romans, ce que l'on nous raconte, c'est donc toujours aussi quelqu'un qui se raconte et nous raconte"<sup>8</sup>.

Dans le roman moderne ou "nouveau roman", le "il" subit une nouvelle transformation. Ainsi lorsque M. Blanchot dit "il", il n'entend pas véritablement ni un "il", ni un "je", ce pronom de la troisième personne se résorbe dans une totale impersonnalité, c'est-à-dire dans un "il y a". "S'il était si fort, ce n'est pas qu'il fut invulnérable. Il était au contraire d'une faiblesse qui échappait à notre mesure"<sup>9</sup>.

Chez N. Sarraute, le "il" ne correspond jamais à un personnage, à un héros. Ainsi dans le roman Entre la vie et la mort le "il" est fait de pièces détachées et disparates. Non pas comme les pièces d'un puzzle que l'on pourrait raccorder par après dans une unité plus vaste qui serait la totalité du personnage, mais comme des éléments de bric et de broc, qui ne se rassemblent jamais et qui sont parfois contradictoires. C'est sans doute parce qu'il sent la désagrégation de son propre personnage qu'Alain, dans Le planétarium, tente de restituer une sorte d'unité à la chose, c'est-à-dire à la porte défigurée par les trous de vis d'une poignée. "Moi-même, j'avoue, au bout d'un moment je frottais, repeignais, rabotais avec acharnement, je luttais contre quelque chose de menaçant, pour rétablir une sorte d'harmonie"<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> M. Butor, Répertoire, II, Paris, Ed. de Minuit, 1964, p. 62.

<sup>9</sup> M. Blanchot, Le dernier homme, Paris, Gallimard, 1957, p. 14.

<sup>10</sup> N. Sarraute, Le planétarium, Paris, Gallimard, 1959, p. 33.

Ce "il" tend aussi à se dissoudre dans une entité beaucoup plus vaste, un "on" d'où le "il" (elle) s'échappe parfois et devient ainsi, temporairement, un observateur. Pas seulement l'observateur d'autrui, mais aussi la victime des autres.

Il fallait s'y attendre bien sûr. C'est sa juste rémunération. Cela ne pouvait pas manquer. Distants. Suffisants. Amusés, les invités se tournent vers lui. Ils rajustent leurs monocles. Ils prennent leurs face-à-main: un drôle de numéro ce garçon<sup>11</sup>.

Ce "il" qui, momentanément, s'échappe du groupe pour juger ou pour être jugé n'est pas vraiment une entité distincte il est enseveli dans une morne uniformité, il est comme les autres: "Mais bien sûr que je lui ressemble. Nous nous ressemblons comme deux gouttes d'eau [...] Sinon je ne m'y intéresserais pas tant. Et vous, je ne vous ferais pas tant rire"<sup>12</sup>. Ce "il" n'a d'ailleurs d'existence qu'épisodiquement. Loin de vouloir s'individualiser il tend à retourner à l'impersonnalité dont il est issu, vers le "on" global; "Oui, nous serons comme tout le monde nous aussi, c'est complètement ridicule à la fin, ces complications, ces raffinements, nous serons comme mes amis, ici [...]<sup>13</sup>.

Cette impersonnalité, ce "on" que l'on retrouve de manière diffuse chez N. Sarraute est exprimé beaucoup plus clairement chez I. Monési. Ce "on" apparaît insidieusement au détour des phrases: "On n'était pas arrivé à remplacer la vieille Barnetta"<sup>14</sup>. "C'est une fille humiliée,

<sup>11</sup> N. Sarraute, Le planétarium, Paris, Gallimard, 1959, p. 33.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>14</sup> I. Monési, Nature morte devant la fenêtre, Paris, Mercure de France, 1966, p. 21.

qu'on a traitée sans souci de ses désirs [...] on faisait comme si on ne l'avait pas entendue, vous voyez!"<sup>15</sup>.

Le "il" comme le fait remarquer R. Barthes est une convention romanesque: "Sans la troisième personne il y a impuissance à atteindre au roman [...] la troisième personne [...] fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse"<sup>16</sup>.

Le "je" dans cette optique devient un moyen pour supprimer le romancier, pour supprimer la conscience organisatrice. Il ne s'agit plus de fabriquer des situations, des gestes, des pensées, mais d'être aussi totalement que possible absent. L'acte d'écriture abolit le romancier, l'œuvre l'anéantit. Sartre reproche à Mauriac d'être un romancier démiurge parce que "le roman est une chose [...] avec des consciences libres"<sup>17</sup>. C'est pourquoi La nausée est rédigée à la première personne. Roquentin note: "Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair"<sup>18</sup>. Parce que le roman doit être authentiquement l'expérience de Roquentin, il doit pour cela se raconter dans son caractère le plus immédiat possible. Cela justifie l'emploi d'un journal. Cependant l'expérience sartrienne n'est guère satisfaisante parce qu'en fait La nausée est le papier d'emballage d'une thèse. Roquentin a beau dire "je", il n'existe pas par lui-même. Derrière ce

<sup>15</sup> I. Monési, Nature morte devant la fenêtre, Paris, Mercure de France, 1966, p. 11.

<sup>16</sup> R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, 1965, p. 33.

<sup>17</sup> M. Nadeau, Le roman français depuis la guerre, Paris, Gallimard, 1963, p. 193.

<sup>18</sup> J.-P. Sartre, La nausée, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

"je" se profile le "il" du romancier qui mène le personnage jusqu'au banc, jusqu'à la racine du marronnier. Le "je" peut d'ailleurs désigner de manière immédiate le romancier lorsque celui-ci fait son autobiographie, ainsi Violette Leduc dans La bâtarde commence exactement son roman là où commence son existence, "Je suis née le 7 avril 1907 à cinq heures du matin"<sup>19</sup>. Elle remplit son oeuvre d'une présence qui s'expose, qui s'explique, qui vit et qui est authentiquement elle-même, et qui dit "je".

Par contre, Restif de la Bretonne qui raconte, dans Ingénue Saxancour, un épisode de son existence et un drame dans la vie de sa fille, inverse les procédés. Saxancour, c'est Restif lui-même, mais il se présente comme un "il" perçu par le "je" de la narratrice qui est ici Ingénue: "Je n'ai pas besoin de faire une préface pour indiquer le but moral de ces mémoires: je vais raconter ingénument [...]. Lorsque ces deux femmes furent installées, ma tante me dit: "Ma nièce, je ne vous conseillerai pas [...]"<sup>20</sup>. L'on voit le subterfuge, le "je" prétend raconter "ingénument" mais le narrateur n'est encore que le masque du romancier. Dans La vie de Marianne le récit est confié à Marianne elle-même, son "je" est celui d'une narratrice, mais ce "je" est double: "J'ai cinquante ans passés et un honnête homme très savant me disait l'autre jour [...]"<sup>21</sup>.

Ce "je" est celui de Marianne âgée, il est distinct de celui de la jeune fille qui s'exclame: "Ah! monsieur, m'écriai-je, on ne vous connaît

<sup>19</sup> V. Leduc, La bâtarde, Paris, Gallimard, 1964, p. 25.

<sup>20</sup> R. de la Bretonne, Ingénue Saxancour, Montréal, Bélier, 1967, p. 15.

<sup>21</sup> Marivaux, La vie de Marianne, Paris, Garnier, [s.d.], p. 22.

pas? Ce religieux qui m'a amenée à vous m'avait dit que vous étiez un si honnête homme"<sup>22</sup>.

Ainsi donc, celle qui dit "je" dans le roman n'est pas le "je" du roman. Il y a une différence entre la narratrice et l'actrice. Pour Marianne qui a cinquante ans le personnage qu'elle raconte et qui est elle-même, mais jeune, constitue une sorte de "il". C'est la même disjonction qui s'opère dans La bâtarde, le "je" qui raconte n'est pas le "je" raconté. Il se creuse un espace entre ces deux personnages. Le "je" du narrateur est un faux "je" puisqu'il est à la fois la personne qui parle et la personne dont on parle, il englobe en réalité la première et la troisième personne. "Il y a une dialectique de la personnalité et de l'impersonnalité, entre le "je" du narrateur (implicite) et le "il" du personnage (qui peut être un "je" explicite)"<sup>23</sup>.

Cette dichotomie entre les deux "je" est soulignée chez Philippe Sollers dans Nombres où le personnage qui dit "je" a le sentiment d'être en dehors de sa propre existence. "Cependant j'arrivais du côté de ma propre histoire. Cela m'était signalé par la tentative de me situer à la périphérie d'un cercle qui serait passé par "nous tous"<sup>24</sup>.

Dans L'innomable, S. Beckett tente de faire se coïncider les deux "je": celui qui raconte et celui qui fait, celui qui est et celui qui a existé. Le personnage qui se narre, se crée par sa propre parole.

<sup>22</sup> Marivaux, La vie de Marianne, Paris, Garnier, [s.d.], p. 119.

<sup>23</sup> T. Todorov, Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1971, p. 40.

<sup>24</sup> Ph. Sollers, Nombres, Paris, Seuil, 1968, p. 19.

Il devient une voix qui s'engendre. La parole "dite" et la parole "racontée" s'écrasent dans un même monologue:

[...] ce sera moi, il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit<sup>25</sup>.

Le roman à la première personne recouvre une réalité multiple. Il y a différents types de romans à la première personne. Selon Todorov il y en aurait trois catégories. Il distingue d'abord le narrateur omniscient. Le "je" transparaît à travers le "il" du héros. L'histoire du personnage est remplacée par la narration du "je", la vie devient un destin organisé par le narrateur. Todorov envisage ensuite le "je" du narrateur et le "il" du héros qui se trouvent sur un même plan, tous deux connaissent l'action au fur et à mesure qu'elle se développe. Cela correspond au roman de type classique où le romancier se glisse à travers l'un de ses personnages et voit par ses yeux et uniquement par ses yeux. Dans La chute, le narrateur est identiquement le personnage mis en scène.

Quand je vivais en France, je ne pouvais rencontrer un homme d'esprit sans qu'aussitôt j'en fisse ma société [...] Ah! je vois que vous bronchez sur cet imparfait du subjonctif. J'avoue ma faiblesse pour ce mode, et pour le beau langage en général<sup>26</sup>.

De la même manière, le personnage mis en scène par Colette dans Chambre d'hôtel est un "je" qui se raconte tel qu'il vit les événements et qui ne sait pas plus, ne voit pas plus que ce qui se produit: "Toutes les

---

<sup>25</sup> S. Beckett, L'innomable, Paris, Ed. de Minuit, 1953, p. 261.

<sup>26</sup> A. Camus, La chute, Paris, Gallimard, 1956, p. 8.

déceptions que j'aurais pu prévoir m'attendaient quelques jours plus tard, derrière le portillon à sonnettes qui servait de clôture au Brimborion"<sup>27</sup>. "Que j'aurais pu prévoir" dit-elle, mais qu'elle n'a pas prévu parce qu'elle est dans l'action. Elle n'est pas narratrice "en dehors" du déroulement narratif et connaissant par là tout son destin d'avance. Le troisième type de "je" appartient au "nouveau roman"; le narrateur devient un étranger pour son propre personnage. Il est le spectateur de lui-même dont il regarde objectivement l'action et dont il écoute fidèlement les paroles. Déjà, André Breton dans Nadja avait introduit le "je" à la recherche de lui-même; un "je" qui se définit au fur et à mesure qu'il se raconte (et non plus, comme dans Adolphe, au fur et à mesure où il est raconté):

Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante"? Je dois avouer que ce dernier mot m'égarer tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants [...] Je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation. N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrais conscience de cette différenciation que je me révélerai [...]<sup>28</sup>.

L'histoire se construit à côté du narrateur. La vie s'écrit dans et selon son propre déroulement. Ce n'est plus un "narrateur" qui organise ou qui raconte une destinée:

Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, une fois de plus [...] Mais quelle scène? [...] j'ai oublié ma clef à l'intérieur [...] c'est faux, comme toujours, mais l'image est toujours aussi forte et précise de la petite

---

<sup>27</sup> Colette, Chambre d'hôtel, Paris, Fayard, 1954, p. 16.

<sup>28</sup> A. Breton, Nadja, Paris, Gallimard, 1928, pp. 7, 9.

clef d'acier poli, demeurée sur le marbre de la console  
[...] il y a donc une console dans cet obscur vestibule<sup>29</sup>.

Le "je" chez Robbe-Grillet vit donc des scènes qu'il ne reconnaît pas. De là cette interrogation: "Mais quelle scène?", ou cet étonnement: "Il y a donc une console [...]", devant des éléments (actions, objets...) qui font partie de sa propre existence.

Selon M. Bromberg, dans Studies of the Narrative Technique of the first Person Novel, le "premier" je ne fait pas partie de la fiction elle-même, il se trouve d'une certaine manière à part. Ce n'est pas le "je" d'un personnage créé, c'est celui du créateur lui-même. Nous en avons un exemple tout à fait particulier dans Le rouge et le noir où le "je", qui est le romancier fait part de ses réflexions au lecteur, dans le corps même du roman: "Je ne trouve, quant à moi, qu'une chose à reprendre au "cours de la fidélité" [...] c'est la manière barbare dont l'autorité fait tailler et tondre jusqu'au vif ces vigoureux platanes"<sup>30</sup>.

Le second type de "je" fait partie du roman lui-même; il joue le rôle de narrateur et se substitue au romancier démiurge. Ainsi, Claude Tillier confie-t-il à un "je" le soin de raconter les aventures de l'oncle Benjamin; ce "je" possède une existence propre "J'ai quarante ans, j'ai déjà passé par quatre professions [...] J'ai été sur la terre et sur l'Océan, sous la tente et au coin de l'âtre"<sup>31</sup>. Mais ce n'est pas des aventures de ce narrateur dont il sera question dans le roman; ce personnage n'est en effet que le "neveu narrateur":

---

<sup>29</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Paris, Ed. de Minuit, 1970, p. 12.

<sup>30</sup> Stendhal, Le rouge et le noir, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 36.

<sup>31</sup> C. Tillier, Mon oncle Benjamin, Paris, Gründ, [s.d.], p. 9.

Mon oncle Benjamin avait vingt-huit ans. Il y avait trois ans qu'il exerçait la médecine; mais la médecine ne lui avait pas fait des rentes [...] Cependant une catastrophe terrible que je vais avoir l'honneur de vous raconter tout de suite, ébranla les résolutions de Benjamin<sup>32</sup>.

Le troisième type de "je" que M. Romberg considère dans le roman, semble étranger au romancier. Adolphe dit "je", et B. Constant se considère comme le dépositaire d'un récit (fait par Adolphe) qui ne lui appartient pas, qui se serait constitué indépendamment de lui; Constant n'en serait donc que "l'éditeur":

[...] je reçus, à Naple, une lettre de l'hôte de Cerenza avec une cassette trouvée sur la route [...] elle renfermait beaucoup de lettres [...] et un cahier contenant l'anecdote ou l'histoire qu'on va lire [...] J'ignore si cette anecdote est vraie ou fausse [...] Je n'y ai pas changé un mot<sup>33</sup>.

Contrairement à l'opinion de M. Romberg: "The novel must be narrated all the way along by the same narrator, i.e., that a single fictitious stands as the responsible authority behind the whole work"<sup>34</sup>, il existe bien des romans qui comportent plusieurs "je" distincts les uns des autres. Parmi les œuvres de ce type nous trouvons entre autres le roman épistolaire.

Ce genre romanesque a été particulièrement à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle et l'on peut citer Les lettres persanes, Les liaisons dangereuses, Les lettres péruviennes,... Le roman par lettres obéit à une certaine

<sup>32</sup> C. Tillier, Mon oncle Benjamin, Paris, Gründ, [s.d.], pp. 16, 19.

<sup>33</sup> B. Constant, Adolphe, Paris, Gallimard, 1967, pp. 28-29.

<sup>34</sup> B. Romberg, Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962, p. 7.

volonté de faire vrai, et cela sous l'influence de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle sans doute, où les activités mondaines engendraient une foule de mémoires et une correspondance abondante.

Le roman par lettres est un récit où l'écrivain n'intervient pas comme tel; c'est une série de confidences, successives et manuscrites, de personnages qui, tour à tour, prennent la parole et qui peuvent se permettre toute la sincérité voulue: "Nous sommes à Paris depuis un mois, et nous avons toujours été dans un mouvement continu, il faut bien des affaires avant qu'on soit logé, qu'on ait trouvé les gens à qui on est adressé"<sup>35</sup>. Ce procédé autorise aussi toute la subjectivité possible, comme en témoigne la réflexion suivante: "Paris est aussi grand qu'Is-pahan. Les maisons y sont si hautes qu'on jugerait qu'elles ne sont habitées que par des astrologues"<sup>36</sup>. Cependant la lettre peut feindre bien mieux que les propos de vive voix. L'échange de correspondance permet le mensonge, la dissimulation. Ainsi le sérail d'Usbeck sera la proie de violents désordres; la révolution de palais sera organisée par celle qui écrit: "Il y a deux mois que tu es parti mon cher Usbeck, et dans l'abattement où je suis, je ne puis pas me persuader encore [...] que veux-tu que devienne une femme qui t'aime"<sup>37</sup>.

Dans Les liaisons dangereuses, Laclos atteint la perfection du procédé en faisant coïncider le sujet du livre et le mode de narration. La correspondance que s'échangent Merteuil et Valmont tisse une toile d'araignée où la Présidente de Tourvel viendra se prendre.

---

<sup>35</sup> Montesquieu, Les lettres persanes, Lausanne, Rencontre, 1967, p.61.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 31.

Le roman par lettres offre l'avantage de faire vivre les personnages, non pas dans le passé, mais dans l'instant présent. Il permet au "je" de s'expliquer de manière immédiate. Il permet aussi au "je" de s'adapter selon l'interlocuteur et fournit au romancier le moyen de se mettre "entre parenthèses", n'ayant plus à intervenir pour faire des réflexions d'auteur.

A l'opposé de ces "je" qui s'explicitent nous trouvons le "je" qui est recouvert d'une certaine opacité, par exemple "Le héros picaresque, le plus souvent, ne s'explique pas, ne se commente pas"<sup>38</sup>. Le picaro n'a pas le temps de s'analyser, il vit des aventures malgré lui et souvent à un rythme essoufflant. Il reste donc un peu "étranger" à une action qu'il subit, et à un résultat qui se produit sans qu'il s'en rende vraiment bien compte. Il est, en quelque sorte, un éternel naïf. Il n'est pas encore étranger à lui-même, mais il reste, pour autrui, dans une certaine incompréhension, qui est également celle du lecteur. De là cette réflexion désabusée de Gil Blas: "J'essuyai tranquillement ce discours, parce qu'il ne m'eût servi de rien de m'en fâcher. Je ne doute pas même, si je me fusse mis en colère, que je ne leur eusse apprêté à rire à mes dépens"<sup>39</sup>. Le personnage du roman picaresque est donc déjà un être qui perd de sa belle consistance. Gil Blas se donne un "statut", en prenant un costume:

Je ne fis que rêver à l'habit que je devais prendre.  
"Que faut-il que je fasse?" disais-je, suivrai-je mon premier dessein? Achèterai-je une soutanelle [...]

---

<sup>38</sup> B. Morrissette, Discussion sur la communication de J. Petit, dans Le roman contemporain - actes du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971, p. 55.

<sup>39</sup> Le Sage, Gil Blas de Santillane, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Pléiade, [s.d.], p. 33.

Je me résolus à prendre un habit de cavalier, persuadé que sous cette forme je ne pouvais manquer de parvenir à quelque poste honnête et lucratif<sup>40</sup>.

Le roman à la première personne appelle - comme naturellement - la confidence. D'une certaine manière, le "je" qui nous parle, se confie à nous. De là, très logiquement, cette floraison de romans à la première personne qui sont des aveux, des confessions. La religieuse de Diderot est la relation qu'une jeune fille fait de son existence à M. de Crois-mare, de même Le cahier rouge de Benjamin Constant est la confession d'un jeune homme: "Pendant la première année de mon séjour à cette université, j'étudiai beaucoup, mais je fis en même temps, mille extravagances [...] Je voulus me donner la gloire d'avoir une maîtresse. Je choisis une fille d'une assez mauvaise réputation"<sup>41</sup>.

Ces confessions peuvent être authentiques, dans la mesure où quelqu'un qui se confie est sincère, la plupart du temps elles sont fictives.

Le "je" est également utilisé dans le roman constitué par ce que la critique a appelé: le monologue intérieur. Ce type de roman a été défini par E. Dujardin qui l'inventa dans son oeuvre: Les lauriers sont coupés. "Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscience antérieurement à toute organisation logique"<sup>42</sup>. Ce monologue est une tentative pour

<sup>40</sup> Le Sage, Gil Blas de Santillane, dans Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Pléiade, 1960, p. 46.

<sup>41</sup> B. Constant, Le cahier rouge, Lausanne, Rencontre, 1957, p. 210.

<sup>42</sup> E. Dujardin, cité par J. Dubois, Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française, 1963, p. 150.

atteindre à la plus grande réalité intérieure possible. Non seulement le romancier s'efface au profit du "je", mais encore toute organisation (qui pourrait révéler le romancier) disparaît au profit d'une pensée qui s'écrit. Ainsi A la recherche du temps perdu est une sorte de long monologue constitué dans la conscience d'un narrateur qui recueille ses souvenirs.

Samuel Beckett nous présente avec Molloy le monologue intérieur d'un héros "suicidaire". Ce "je", dont l'histoire n'est qu'un "peut-être" n'a réellement pas de consistance. "Je ne sais pas, je ne sais pas grand chose, franchement"<sup>43</sup>, dit-il au début de l'oeuvre; et d'ajouter à la fin, "Je n'essaierai plus d'être un homme"<sup>44</sup>. De la même manière, la fin de L'expulsé est constituée par une sorte de radotage qui nous plonge en pleine incertitude: "Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu en raconter une autre"<sup>45</sup>.

A partir de ce moment-ci, le "je" perd toute crédibilité. Sa personnalité qui, dans Molloy, allait en se désagrégant, devient dans L'expulsé une sorte de mensonge constitué. Mais est-ce bien un mensonge?

L'étape ultime de ce procédé est atteinte dans L'innomable de Samuel Beckett, où le "je" est véritablement absent de lui-même: "Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses"<sup>46</sup>. Notons que Dans le labyrinthe est une oeuvre qui nous présente un vide bien plus absolu encore. Le narrateur ne prononce qu'une seule phrase,

<sup>43</sup> S. Beckett, Molloy, Paris, U.G.E., 1951, p. 7.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 253.

<sup>45</sup> Idem, L'expulsé, Paris, U.G.E., 1951, p. 253.

<sup>46</sup> Idem, L'innomable, Paris, Ed. de Minuit, 1953, p. 7.

celle qui introduit le livre: "Je suis seul, ici, maintenant, bien à l'abri"<sup>47</sup>. Et, de disparaître à jamais, anéanti dans le roman.

Le roman par lettres nous offrait des "je" multiples qui étaient tour à tour l'un ou l'autre protagoniste. Le roman "confidence", La vie de Marianne par exemple, nous présentait un même personnage propriétaire d'un "je", mais ce "je" était double. L'oeuvre de Proust nous présente un "je" littéralement éclaté qui désigne cependant une même personne. Proust refuse l'illusion qui consistait à vouloir confondre auteur et personnage. Il établit au contraire des distinctions très nettes. Ce n'est ni le Proust réel, ni le romancier, qui ont droit de parole dans l'oeuvre, mais c'est le narrateur qui devient un véritable personnage, dans le roman, "lequel dans le récit écrit un récit qui est l'oeuvre elle-même et produit à son tour les autres métamorphoses de lui-même qui sont les différents "Moi" dont il raconte les expériences"<sup>48</sup>. Proust renonce au "il", dont il s'était servi pour Jean Santeuil parce que ce "il" est trop unitaire. Il préfère un "je" décentré, équivoque.

Selon le travail de M. Muller, le "je" de Proust se sépare d'abord en un "je" inclus dans une histoire, - que le critique appelle le "héros" - et le "je" qui se trouve à la fin de l'histoire, qui n'est pas le "héros", qui n'est pas l'acteur donc, mais le rapporteur, et que Muller nomme le "narrateur". Comme dans La vie de Marianne, il y a ainsi un "je" engagé dans une aventure dont il ne connaît pas encore le déroulement, et un "je" qui raconte cette aventure parce qu'il en est arrivé au terme. A

---

<sup>47</sup> A. Robbe-Grillet, Dans le labyrinthe, Paris, Ed. de Minuit, 1959, p. 9.

<sup>48</sup> M. Blanchot, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, p. 23.

cette distinction, il faut ajouter le "je" du "protagoniste" qui n'est pas Marcel Proust comme tel, mais qui n'est pas non plus un personnage entièrement fictif puisque le romancier lui confère des qualités, un tempérament, et qu'il l'inclut dans une classe sociale déterminée. Il existe encore un quatrième "je" qui constitue une sorte d'intermédiaire entre le "héros" et le "narrateur". Ce dernier en effet nous rapporte les souvenirs qui occupaient son esprit lorsqu'il n'arrivait pas à dormir, cette réminiscence est constituée par sa vie d'autrefois. En quelque sorte, le "je-héros" se souvient d'un "je" d'autrefois qui nous est rapporté par le "je" narrateur. "Nous avons donc affaire à un "je" qui se souvient d'un "je", lequel se remémore à son tour un "je" plus ancien"<sup>49</sup>. A cette dichotomie, il convient d'ajouter le "je" écrivain, celui qui n'est ni le narrateur, ni le héros mais qui se manifeste à l'occasion, comme l'auteur du récit. Le romancier, qui n'est pas Proust et qui n'est pas le narrateur est décelable dans La recherche du temps perdu. Ainsi, ce passage constitué par le portrait de Legrandin, et qui commence par: "Il passa contre nous"<sup>50</sup>. Ce "nous" fait place au romancier qui prend ici le plaisir de décrire, ajoutant au simple reportage (qu'aurait pu faire le narrateur) une sorte de redondance qui se signale par exemple dans "La bonne grâce qui dépassa l'enjouement, frisa la malice"<sup>51</sup>. Ce "frisa la malice" est un plaisir que l'écrivain s'est fait à lui-même, et qui permet de le désigner comme écrivain.

---

<sup>49</sup> M. Muller, Les voix narratives dans "La recherche du temps perdu", Genève, Droz, 1965, p. 19.

<sup>50</sup> M. Proust, A la recherche du temps perdu, I, Paris, Gallimard, 1954, p. 125.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 125.

Muller désigne enfin un autre "je" sous le nom du "signataire".

Ce terme désigne indifféremment l'auteur, c'est-à-dire Proust en tant qu'il révèle son "moi-créateur" dans l'oeuvre, et l'homme, c'est-à-dire Proust en tant qu'il révèle son "moi-quotidien". Ainsi Proust apparaît sans doute dans cette réflexion qu'il fait à propos de M. Charlus:

Il appartenait à la race de ces êtres moins contraires qu'ils n'en ont l'air, dont l'idéal est viril, justement, parce que leur tempérament est féminin [...] Race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure puisqu'elle sait tenu pour punissable et honteux, pour inavouable son désir,<sup>52</sup>

Mais c'est le Proust auteur qui se signale d'autre part dans cette interruption qu'il fait à son récit, pour apporter une sorte de justification: "Avant de revenir à la boutique de Jupien, l'auteur tient à dire combien il serait contristé que le lecteur s'offusque de peintures si étranges"<sup>53</sup>.

On peut retrouver des "je" divisés, à la manière de Proust, dans des romans qui sont antérieurs à La recherche du temps perdu. Ainsi l'oeuvre d'André Theuriet, Un miracle, met en scène un narrateur enfant, dont le refuge pour dimanches pluvieux se trouvait au grenier, dans une sorte de pièce où l'on remisait des fruits. Le gamin y passait son temps à lire et à croquer des poires. A la fin de l'ouvrage le "je" narrateur se souvient de ce qu'il était et de ce qu'il faisait, jadis, dans cette pièce. "La chambre aux lambris peints n'existe plus [...] mais j'ai gardé mon Don Quichotte. Quand je le feuillette, [...] je crois respirer l'odeur savoureuse de trente années évanouies"<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> M. Proust, Sodome et Gomorrhe, Paris, Gallimard, 1954, pp. 18-19.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>54</sup> A. Theuriet, Un miracle, dans Les annales politiques et littéraires, no 67, Paris, A.P.L., 1884, p. 212.

Le roman de ces dernières années s'est plu à jouer sur les techniques du "je" et, de même que le héros (comme nous l'avons vu) tend à se dissoudre et à s'anéantir, de même le "je" perd la belle certitude que constituait la personne-qui-parle, et cela au profit d'un "je" incertain. Dans L'étranger, déjà, Meursault devient effectivement "étranger" à lui-même. Cela commence par une sorte d'éblouissement: "Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front"<sup>55</sup>. Et puis, le narrateur devient une sorte d'automate qui agit sans avoir conscience d'agir: "Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu, et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé"<sup>56</sup>. Cet état d'inconscience envers soi-même ne s'arrête qu'à la fin de l'ouvrage: "Je n'ai repris un peu conscience du lieu et de moi-même que lorsque j'ai entendu appeler le directeur de l'asile"<sup>57</sup>.

Ce "je" qui n'arrive plus à s'identifier avec lui-même, Philippe Soller le conduit jusqu'au néant:

J'essayais alors de bouger, de crier, ou plus simplement de parler, c'est-à-dire de revenir à la mince surface où nous obéissons sans y penser - mais j'étais pris et paralysé, et malgré la représentation du mouvement et des livres, je touchais mon inexistence, mon incapacité à me manifester dans l'espace ouvert<sup>58</sup>.

Dans Drame l'auteur avait déjà tenté de réduire le "je" acteur et le "je" narrateur en une même réalité. Comme le dit Barthes, Drame, c'est la

<sup>55</sup> A. Camus, L'étranger, Paris, Gallimard, 1952, p. 86.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>58</sup> Ph. Soller, Nombres, Paris, Seuil, 1968, p. 13.

narration qui parle. Le roman rejoint grâce à ce procédé l'ordre performatif; le sens de la parole devient l'acte même qui prononce cette parole (par exemple "je déclare la séance ouverte", par opposition au constatatif: "Le président du jury déclare que la séance ...").

Le "je" chez Nathalie Sarraute est une imposture; c'est une émanation du "on". Plus exactement c'est une excroissance parasitaire d'une réalité globale homogénéisée et captatrice. Dans Entre la vie et la mort le "je" s'étonne d'être un "je", c'est-à-dire un être (provisoirement) distinct: "Je suis pourtant exactement pareil à eux"<sup>59</sup>, s'exclame-t-il dans une sorte d'ébahissement douloureux.

Chez Louis René des Forêts, le "je" est un être ambigu, équivoque, qui par ses propres contradictions finit par s'anéantir.

Il me semble que d'une manière générale, le "je" qui parle dans mes récits n'est pas une voix personnelle: non seulement il ne cesse de mettre en doute la véracité de ce qu'il dit mais qu'il va parfois même [...] jusqu'à se nier en tant que personne dotée d'un statut particulier<sup>60</sup>.

Les pronoms utilisés, en préférence, dans le roman sont la première et la troisième personne. Il semble logique, en effet, que le roman se présente soit comme une personne qui (se) raconte, le "je", soit comme une personne dont on raconte l'existence, le "il". Il existe cependant des romans qui utilisent de manière privilégiée la seconde personne. Dans La modification, M. Butor emploie le "vous". Mais ce "vous" est une sorte de complicité acceptée, voulue par le romancier, entre le personnage et le

---

<sup>59</sup> N. Sarraute, Entre la vie et la mort, Paris, Gallimard, 1968, p. 44.

<sup>60</sup> L.R. des Forêts, La littérature d'aujourd'hui, III, dans Tel quel, no 10, Paris, Seuil, 1962, p. 55.

lecteur. Comme si l'écrivain incitait son lecteur à remplir son existence propre des actes du personnage, et grâce à ce transfert à doter cet "être de papier" d'une vie. M. Butor écrira donc:

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords<sup>61</sup>.

Dans Degrés, M. Butor utilise les trois personnes grammaticales; aussi, et pour les raisons que nous avons déjà dites, avons-nous des passages entiers rédigés au "tu":

L'an dernier, tu n'as pas fait cette lecture à tes élèves de seconde, à mon frère Denis en particulier, tu n'as pas consacré une leçon entière à la découverte et à la conquête de l'Amérique.

- Le mardi de la deuxième semaine, puisque tu avais [...]<sup>62</sup>.

Il convient, peut-être, de rappeler ici que M. Butor est orfèvre en la matière, lui qui écrivit dans Répertoire de fort pertinentes remarques sur l'usage "romanesque" des pronoms. Le roman en se libérant des limites qu'imposent le "je" et le "il" s'est octroyé une liberté de plus, et par là même une voie nouvelle à parcourir.

<sup>61</sup> M. Butor, La modification, Paris, Ed. de Minuit, 1957, p. 9.

<sup>62</sup> Idem, Degrés, Paris, Gallimard, 1960, p. 133.

## CHAPITRE VII

### DIALOGUE

Le dialogue, au niveau du roman, est de la parole rapportée, telle qu'elle est prononcée, par les acteurs. Le dialogue joue au fond le même rôle que les lettres dans le roman épistolaire. Il vise à créer une illusion qui est la "présence réelle" des personnages qui conversent. Ainsi dans Le Neveu de Rameau lorsque le roman débute par: "C'est moi qu'on voit toujours seul rêvant sur le banc d'argençon. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie"<sup>1</sup>. Cette phrase est bien dite par une personne. C'est un monologue qu'elle se tient à elle-même. Toutefois l'écrivain se profile derrière ce soliloque. Non seulement c'est le "Diderot du roman" qui parle, c'est Diderot revu et corrigé par le "Diderot romancier". Le "je" n'est pas pur, il révèle (laisse entrevoir) la personnalité de l'auteur qui rédige et fait du style. De là, par exemple, cette accumulation "de politique, d'amour, ...." mais aussi cette disposition des mots. La phrase révèle un certain équilibre qui est celui de l'écriture.

---

<sup>1</sup> D. Diderot, Le neveu de Rameau, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 21.

Le dialogue qui suit obéit à la règle du dialogue et non plus à celle de l'écriture, l'écrivain s'escamote au profit de ses personnages.

Moi -Vous portez-vous toujours bien!  
 Lui -Oui, ordinairement; mais pas merveilleusement  
 aujourd'hui.  
 Moi -Comment. Vous voilà avec un ventre Silène et  
 un visage [...]<sup>2</sup>.

L'art du dialogue est donc de sonner juste. La phrase doit être telle que le personnage l'aurait effectivement prononcée. Tous les romanciers n'y parviennent pas. Dans Les faux monnayeurs, par exemple, les dialogues d'adolescents sonnent faux, leur maniérisme indique un écrivain qui fait de la littérature.

Cependant, comme nous le verrons plus loin, le dialogue n'est qu'une illusion, ce n'est qu'un semblant de liberté pour les personnages et c'est un nouveau masque pour le romancier. Le dialogue, s'il paraît naturel, obéit aux règles du dialogue naturel. En somme, l'écrivain se substitue à son personnage et le fait parler après s'être posé la question: "Dans ces circonstances qu'aurait-il dit, selon sa nature comment l'aurait-il dit?"

Le dialogue est un procédé extrêmement important. L'antiquité distinguait, par exemple, les héros qui agissaient et les héros qui parlaient. Il faut noter en outre que les philosophes anciens ont souvent utilisé la forme dialogique pour exprimer leurs opinions. Ainsi les Dialogues de Platon, De la République de Cicéron, La République de Platon etc. L'ancienne poétique distinguait dans toute oeuvre trois types d'énoncés, la narration, la description et le dialogue. Un écrivain comme

---

<sup>2</sup> D. Diderot, Le neveu de Rameau, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 25.

Flaubert est toujours marqué par ces distinctions qu'il fait d'ailleurs siennes.

Le dialogue peut dans certains cas envahir tout le roman. Par exemple La nuit et le moment de Crébillon fils, débute par ces réparties:

Ah! bon Dieu! Clitandre, quoi, c'est vous?  
 Clitandre: Votre surprise, madame, a de quoi m'étonner; je vous croyais accoutumée à me voir vous faire ma cour, et je ne comprends pas ce que vous trouvez de si extraordinaire dans la visite que je vous fais<sup>3</sup>.

L'œuvre en question sera constituée exclusivement par un long entretien entre ces acteurs. De la même manière Le neveu de Rameau, après quelques pages d'introduction est constitué par une longue conversation entre Lui et Moi. Le dialogue occupe aussi une grande partie de Jacques le Fataliste. La chute de Camus n'est qu'un dialogue avec cette particularité que l'interlocuteur de Jean-Baptiste Clamence, s'il répond, reste "muet" dans le roman: ses phrases ne sont pas reproduites: "Vous êtes trop bon. J'installerai donc mon verre auprès du vôtre. Vous avez raison, son mutisme est assourdissant"<sup>4</sup>. Entre ces deux phrases l'on sent très bien la réflexion de l'homme échoué dans ce bar d'Amsterdam, le Mexico City, et où le "juge pénitent" qu'est Clamence lui fait sa longue confession.

Le dialogue peut se présenter de deux manières différentes parce que la parole peut être présentée de deux manières différentes. La parole peut être dite ou elle peut être rapportée. Lorsque Deslauriers s'adresse à Frédéric pour lui donner des conseils: "Mais je te dis là des choses classiques, il me semble? Rappelle-toi Rastignac"<sup>5</sup>, le jeune homme s'exprime

---

<sup>3</sup> Crébillon, fils, La nuit et le moment, Bruxelles, Brancart, 1883, pp. 5-6.

<sup>4</sup> A. Camus, La chute, Paris, Gallimard, 1956, p. 6.

<sup>5</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965, p.36.

personnellement. Les paroles sont effectivement prononcées et ce sont les paroles mêmes de Deslauriers. Entre ce que Deslauriers voulait dire et la phrase qui est écrite et que nous lisons (et qui nous est proposée comme sa parole) il y a parfaite coïncidence, l'identité est complète.

La parole peut être dite selon deux modes différents, selon que la personne qui parle exprime sa propre pensée, ses propres paroles, ou bien qu'elle rapporte la parole d'autrui. Le dialogue reste toujours direct, mais il se fait par un intermédiaire qui est un personnage. Par exemple, dans Nature morte devant la fenêtre, la petite fille Agathe, qui reçoit son professeur d'anglais lui donne des conseils mais mêle à ses propos des réflexions qui sont celles de ses parents:

On déteste le bruit ici, je vous préviens; et les cris [...] On en a fait des histoires avec votre venue [...] Mais il est nécessaire, absolument, que je parle parfaitement l'anglais. Pour mon frère, cela n'a pas autant d'importance<sup>6</sup>.

La parole rapportée ici d'une manière un peu naïve par l'enfant, - qui veut jouer à la grande personne -, est celle que sa mère a prononcée, légèrement modifiée cependant. Les paroles d'Alby sont très vraisemblablement: "Il est nécessaire, absolument, que tu parles parfaitement l'anglais".

La parole rapportée par un personnage peut être redite telle quelle, elle peut être déformée par substitution de pronom, comme dans le cas ci-dessus. Elle peut encore être travestie. Le personnage possède la "liberté" et le dangereux privilège de répéter tel quel ou de transformer.

---

<sup>6</sup> I. Monési, Nature morte devant la fenêtre, Paris, Mercure de France, 1966, p. 10.

Dans la parole rapportée que l'on appelle communément le style indirect, c'est l'écrivain qui nous fait part de ce que l'un de ses personnages a dit. Cette parole est rapportée par un personnage du roman, mais il ne parle plus librement. Il s'exprime au nom de l'écrivain, ou, plus précisément, c'est l'écrivain qui impose les paroles dans la bouche du personnage. Flaubert fait tenir au père Roque un certain nombre de propos; ces paroles sont celles qui conviennent à l'auteur qui lui plaisent. "Le père Roque était venu lui apporter un rouleau de papiers, en le priant de les remettre lui-même chez M. Dambreuse"<sup>7</sup>. Flaubert décide, grâce à ce procédé, de fournir à Frédéric un moyen pour s'introduire chez le banquier. Les paroles du père Roque sont voulues, dictées par l'auteur.

Ces paroles que le personnage du roman nous rapporte peuvent avoir été prononcées par un autre personnage qui se trouve momentanément hors du champ romanesque. Dans Les infortunes de la vertu, Justine nous répète les propos tenus par M. du Harpin: "Après m'avoir fait un grand discours sur l'indifférence du vol, sur l'utilité même dont il était dans la société, puisqu'il rétablissait une sorte d'équilibre que dérangeait totalement l'inégalité des richesses"<sup>8</sup>.

Dans Nature morte devant la fenêtre c'est la narratrice qui redonne vie à la parole d'autrui: "L'anglais d'abord me dit Mme Jarrett. Il faut qu'elle sache parler couramment. L'allemand et le russe viendront par la suite, si elle se montre douée"<sup>9</sup>. L'auteur agit, en quelque sorte, par personne interposée.

---

<sup>7</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 37.

<sup>8</sup> D.A.F. Sade, Les infortunes de la vertu, Paris, C.F.L., 1967, pp. 107-108.

<sup>9</sup> I. Monési, Op. cit., p. 11.

Exceptionnellement la parole rapportée peut prendre l'allure du style direct, c'est le procédé qu'utilise Boris Vian dans ce passage de L'écume des jours:

- Eh bien [...] dit Chick. Je lui ai demandé si elle aimait Jean Sol Partre, elle m'a dit qu'elle faisait collection de ses oeuvres [...] Alors, je lui ai dit: - "Moi aussi [...]" - Et, chaque fois que je lui disais quelque chose, elle répondait: - "Moi aussi [...]" - et vice-versa [...] Alors à la fin, juste pour faire une expérience existentialiste, je lui ai dit: - "Je vous aime beaucoup"- et elle a dit: - "Oh!"<sup>10</sup>

Dans L'Education sentimentale Flaubert utilise un troisième procédé qui est le style indirect libre, c'est-à-dire privé d'introduction formelle. Cette tournure un peu spéciale a pour but de faire entrer le dialogue dans la narration (au sens classique du terme); Flaubert avait donné à son ami Feydeau le conseil suivant: "Serre, serre les dialogues, on parle trop [...]"<sup>11</sup>. Ce conseil, il le met très exactement en pratique dans L'Education sentimentale en faisant passer toutes les paroles qui n'ont que peu d'importance dans le style indirect libre: "Le monsieur en bottes rouges donna des conseils au jeune homme; il exposait des théories [...] Il était républicain, il avait voyagé, il connaissait l'intérieur des théâtres [...]"<sup>12</sup>.

Ce procédé est repris par Irène Monési, mais non plus pour marquer une sorte d'indifférence du romancier devant des paroles accessoires, mais pour souligner un mouvement vif d'irritation chez l'un de ses personnages:

---

<sup>10</sup> B. Vian, L'écume des jours, Paris, U.G.E., 1963, p. 15.

<sup>11</sup> G. Flaubert, Correspondance 1857-1864, Lausanne, Rencontre, 1964, p. 148.

<sup>12</sup> Idem, L'Education sentimentale, Op. cit., p. 21.

Elle leva un peu égarés ses yeux sur moi. Et que faisait-il avant sa mort?

Qu'est-ce que ça pouvait lui faire, il n'était pas une agence de renseignements; Paul était musicien, puisqu'elle tenait à le savoir, et plus riche encore qu'ils ne l'avaient cru, elle et lui, quand ils tournaient comme des bêtes autour de son jardin<sup>13</sup>.

Le dialogue dans le roman se présente donc selon deux grands modes, le style direct et le style indirect. Le style direct est la parole dite telle quelle par un personnage, il vise à créer l'illusion de liberté grâce au leurre que constitue l'apparence de liberté d'expression. Le style indirect est la parole rapportée telle que le veut l'écrivain, soit qu'il exprime les propos lui-même, soit qu'il fasse rapporter une conversation par l'un des personnages. Ce procédé, par son allure, signifie l'écrivain; il le désigne. Le style indirect libre est une tentative pour faire glisser le dialogue vers la narration, pour supprimer les "dit-il" qui, d'une part alourdissent le texte, et qui, d'autre part sont autant de signes qui démasquent le romancier. Comme le fait remarquer justement M. Poels: "L'emploi des styles indirects [...] permet à Flaubert de faire voir ses personnages, de les détacher de lui, bref de réaliser l'impersonnalité de l'art littéraire"<sup>14</sup>.

Dans L'Education sentimentale, non seulement le dialogue, comme nous l'avons vu, est rare mais il est significatif. Il dévoile les caractères. Les personnages de Flaubert s'expriment selon leur tempérament propre. Il s'agit donc pour l'écrivain, moins de faire parler telle personne à tel moment, que de lui faire révéler qui elle est. - De là chez Flaubert,

---

<sup>13</sup> I. Monési, Op. cit., p. 49.

<sup>14</sup> F.L. Poels, Le style indirect dans "L'Education sentimentale", Paris, R.S.H., 1971, p. 372.

cette allure que prennent bien souvent les conversations qui sont davantage des monologues juxtaposés. Dès le début du roman le personnage de Deslauriers nous apparaît tel qu'il est, c'est-à-dire comme un ambitieux, grâce aux simples propos qu'il tient à Frédéric: "Tu devrais prier le vieux de t'introduire chez les Dambreuse [...] Ton désespoir est bête [...] Je ferai rendre gorge à mon filou de père [...] As-tu cent sous pour que je paye mon dîner?"<sup>15</sup> On sent très bien qu'il mettrait en pratique les conseils qu'il donne à son ami. On devine aisément qu'il est étranger à tout sentimentalisme, à toute philosophie brumeuse; le lecteur démasque sans peine le souci des biens matériels, le manque d'argent.

C'est le dialogue qui précise la personnalité d'Arnoux. Ces préoccupations se traduisent dans ses propos. Frédéric mentionne-t-il son calepin en cuir bleu. "Celui où vous mettez vos lettres de femmes? dit Arnoux"<sup>16</sup>. Le jeune provincial est-il présenté à la Vatnaz, qu'immédiatement après le directeur de l'Art Industriel remarque:

Vous plafît-elle, la Vatnaz? Au reste, vous n'êtes pas franc là-dessus! Je crois que vous cachez vos amours [...] Ce soir l'occasion était bonne! Pourquoi n'avez-vous pas fait comme les autres qui s'en vont avec femme?<sup>17</sup>

- Cela suffit amplement pour révéler le personnage complaisant et qui trompe allègrement son épouse quand l'occasion s'en présente. Nous en connaissons davantage sur lui quand il plastronne devant Frédéric. "Se citant lui-même en exemple, débitant tout cela d'un ton paterne, avec une ingénuité

<sup>15</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Op. cit., p. 36.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 97.

de corruption divertissante. Il était républicain"<sup>18</sup>.

Le dialogue n'a pas pour seule fonction de faire connaître un contenu implicite qui est le caractère des gens qui parlent. Le dialogue a un contenu explicite que nous pourrions appeler "sens du dialogue". A ce sens il convient d'ajouter une signification pour l'interlocuteur. Cette signification peut n'avoir qu'un rapport très lointain avec le sens des paroles, (cela nous l'avons déjà vu dans la théorie de la communication). Le "sens" des propos de la duchesse de Langeais est de "rapporter un acte"; "Mais j'ai vu monsieur d'Adjuda-Pinto entrant chez monsieur de Rochefide, et j'ai pensé qu'alors vous étiez seul"<sup>19</sup>. La duchesse relate donc ici les faits et gestes de monsieur d'Adjuda-Pinto. La signification va beaucoup plus loin pour Madame de Beauséant qui apprend par là même la trahison de son amant.

Dans Projet pour une révolution à New-York le dialogue qui a d'abord pour but de révéler l'action devient cette action elle-même:

- Ne bougez pas tant ou je vous attache tout de suite. Et arrangez vous pour inventer des faits précis et significatifs.
- Oui. Je vous en supplie. Le métro. Voilà, c'est ça: Le wagon de métro et la scène avec les trois blousons noirs [...] Je continue avec Ben Saïd. Il est assis dans son coin, face à la marche, en tête du wagon [...] Et, moi, pendant ce temps, dans le vacarme qui s'amplifie de plus en plus, de toute la carcasse métallique en train de vibrer sous mes pas précipités, je continue toujours<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Op.cit., p. 21.

<sup>19</sup> H. de Balzac, Le père Goriot, Paris, C.F.L., 1962, p. 94.

<sup>20</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Paris, Ed. de Minuit, 1970, pp. 105-112.

Chez Nathalie Sarraute la parole est acte: "Mais à défaut d'actes nous avons à notre disposition les paroles. Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs"<sup>21</sup>. Plus exactement le monde de Nathalie Sarraute est le monde de l'action écroulée, de l'acte qui a perdu sa substance, qui est réduit à n'être que "parole". La parole est l'acte parce que l'acte s'est dévitalisé au profit de la parole. Le dialogue remplit donc tout l'espace romanesque, non pas à la manière de Diderot mais d'une manière plus totale. La parole exprime un mouvement, plus exactement des tentatives de mouvement. L'acte n'est plus qu'un écho dans une conscience; écho qui se verbalise parfois malgré le personnage.

Mais il faut lutter contre cette impression de détresse, d'écroulement [...] Elle doit se méfier d'elle-même, elle se connaît [...] Elle a facilement de ces hauts et de ces bas [...] Mais c'est tout trouvé c'est cela, ça crève les yeux: la poignée, l'affreuse poignée en nickel<sup>22</sup>.

Le dialogue chez Balzac, par exemple, est un moyen commode pour expliquer une situation, mettre au courant, exécuter un retour en arrière qui apporte des éclaircissements sur une conduite, une attitude. Les propos de la duchesse de Langeais expliquent qui est Goriot: "Je crois me rappeler que ce Foriot [...] -Goriot, madame. -Oui, ce Moriot a été président de sa section pendant la révolution; il a été dans le secret de la fameuse disette"<sup>23</sup>. Ces explications sont nécessaires pour le déroulement du roman. L'auteur se glisse temporairement à la place de ses

<sup>21</sup> N. Sarraute, L'ère du soupçon, Paris, Gallimard, 1956, p. 184.

<sup>22</sup> Idem, Le planétarium, Paris, Gallimard, 1959, p. 9.

<sup>23</sup> H. de Balzac, Op. cit., p. 99.

personnages pour dissimuler une de ces interventions que nous avons désignée sous l'expression de "besoin de régie". Vautrin qui explique ce qu'est Paris à Eugène, c'est Balzac qui passe un de ses commentaires. "Si vous n'avez pas de protection vous serez juge à douze cent francs par an [...] Ayez des protections, vous serez procureur du roi à trente ans avec mille écus d'appointement"<sup>24</sup>.

Ces éclaircissements peuvent jouer, en outre, un rôle tout à fait particulier. Vautrin par ses révélations nous montre qui il est, le dialogue a alors, comme nous l'avons vu, la fonction de signifier l'être. Dans Nature morte devant la fenêtre un échange de réflexions donne de la consistance à un personnage. Les propos le font exister, avec une dimension plus grande, sous le regard de son interlocuteur: "-Et toi, tu prépares quelque chose? -Oh, moi! fit Régis dans un geste. Je me bats avec mon père tous les jours. Nous n'avons pas les mêmes vues sur mon avenir! Ce qui lui donna du poids pendant quelques minutes"<sup>25</sup>.

Le dialogue peut servir non seulement à dire ce qui est, (Vautrin décrivant Paris), ou ce qui a été (la duchesse de Langeais expliquant la situation du père Goriot), le dialogue peut encore exprimer ce qui sera. Il assume ainsi la fonction oraculaire. Lorsque dans L'abbesse de Castro, un moine interpelle le seigneur de Campireali, c'est pour lui prédire que sa famille disparaîtra avec lui. C'est là ce que l'on peut appeler la "prédiction directe". Lorsque Julien découvre sur le prie-Dieu de Mme de Rénal, un morceau de papier qui contient les détails de l'exécution de

<sup>24</sup> H. de Balzac, Op. cit., p.131.

<sup>25</sup> I. Monési, Op. cit., p. 48.

Louis Jenrel, les propos que Julien se tient à lui-même préfigurent son destin avec tant d'acuité que sa vision va être modifiée en fonction même de l'idée de la mort. "Qui a pu mettre ce papier là, dit Julien, Pauvre malheureux, ajouta-t-il avec un soupir, son nom finit comme le mien [...]" En sortant, Julien crut voir du sang près du bénitier"<sup>26</sup>.

Dans L'Education sentimentale nous avons déjà vu une prédiction directe lorsque Frédéric doute de son destin. Il existe dans cette oeuvre un autre type de dialogue oraculaire que l'on pourrait appeler "oracle d'atmosphère". Dans les paroles échangées entre Frédéric et Rosanette à Fontainebleau il n'y a rien que des propos banals, mais il s'en dégage un sentiment qui confine au malaise. La prédiction n'est pas formulée comme telle, elle se fait "entre les lignes".

Il répéta:

-Diane de Poitiers, la maîtresse d'Henri II.  
Elle fit un petit: "Ah!" Ce fut tout.  
Son mutisme prouvait clairement qu'elle ne savait rien,  
ne comprenait pas, si bien que par complaisance il lui dit:  
-Tu t'ennuies peut-être?  
-Non, non, au contraire [...] Ca rappelle des souvenirs<sup>27</sup>.

Le dialogue révèle une profonde divergence entre Rosanette et Frédéric. Mais ce malentendu n'est réellement perçu qu'au moment où Frédéric abandonna sa maîtresse. C'est en quelque sorte la suite des événements qui nous permet de comprendre la valeur prédictive de ce dialogue: les deux personnages ne voient pas les mêmes choses, n'ont pas les mêmes intérêts. Les paroles révèlent une divergence complète et montrent deux êtres qui ne peuvent pas s'accorder.

---

<sup>26</sup> Stendhal, Le rouge et le noir, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 57.

<sup>27</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Op. cit., pp. 360-361.

Dans l'oeuvre de Proust le thème de la désillusion est déjà annoncé par cette réflexion que se fait le narrateur à propos des Noms:

A l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux [...] nous forcent par là à identifier l'un à l'autre [...] Cependant la fée dépèrit si nous nous approchons de la personne réelle à laquelle correspond son nom, car, cette personne, le nom commence alors à la refléter et elle ne contient rien de la fée<sup>28</sup>.

Comme nous venons de le voir le dialogue peut assumer la fonction de la narration (au sens classique) c'est-à-dire qu'il se substitue à cette dernière pour raconter, pour montrer l'action, expliquer un personnage ou une situation, révéler même le déroulement futur de l'histoire. Le dialogue peut en outre assumer une fonction descriptive. Dans La fortune des Rougons, Silvère décrit à son amie Miette la cohorte d'hommes révoltés qui passent devant eux:

Ah! Miette, continua-t-il, le beau défilé! Rozan! Vernoux! Corbière! et il y en a encore, tu vas voir [...] Ils n'ont que des faux ceux-là, mais ils faucheront la troupe aussi rase que l'herbe de leurs prés [...] Regarde les bras de ces hommes, ils sont durs et noirs comme du fer<sup>29</sup>.

Par le dialogue l'écrivain peut encore nous présenter un décor. Ici, une fois de plus, s'opère au sein de l'oeuvre une substitution de personnes. Le rôle que doit jouer l'écrivain (décrire) est tenu par l'un de ses personnages. Cette technique vise, évidemment, à donner l'illusion de la vérité. Non seulement le romancier paraît absent de l'oeuvre, mais encore le décor cesse d'être vu objectivement par la conscience omnisciente de l'auteur. La description assumée par un personnage assure une certaine subjectivité, et grâce à ce procédé, un certain "vérisme".

---

<sup>28</sup> M. Proust, Le côté de Guermantes, Paris, Gallimard, 1954, p. 11.

<sup>29</sup> E. Zola, La fortune des Rougon, Paris, Fasquelle, 1971, pp. 44-45.

Faut-il faire maintenant une description précise des lieux?

-Evidemment!

-C'est une sorte d'esplanade rectangulaire d'environ trente mètres sur vingt, close par des palissades très élevées dont la seule raison d'être, sans doute, est de pouvoir y placer des affiches<sup>30</sup>.

Enfin le dialogue assure (peut assumer) une dernière fonction, celle de révéler la personnalité du romancier. C'est Nathalie Sarraute elle-même qui remarque que les "dit-il", "reprit-il", "ajouta-t-il",... qui prolongent la phrase démasquent, de manière discrète, le romancier qui invente des paroles. Le dialogue a beau prendre des allures d'indépendance, il a beau vouloir se montrer comme "existant par lui-même", il trahit son auteur par cette courte insertion signalant un auteur qui observe et raconte. Le "dit-il" signale au lecteur, la présence du romancier aussi sûrement que les apartés de Balzac.

La parole est aussi le miroir du locuteur. Son être se reflète dans ses dires. Dans L'Education sentimentale par exemple on est frappé par le nombre de conversations constituées par des lieux communs et des réflexions à l'emporte-pièce. Ces conversations "par clichés" ont pour but de nous révéler l'indigence de pensée des personnages, et leur parfaite stupidité.

Louis Blanc, d'après Fermichon, possédait un hôtel rue Saint-Dominique [...] Moi, ce que je trouve drôle dit Nonancourt, c'est Ledru Rollin chassant [...] Il doit vingt mille francs à un orfèvre, ajouta Cisy et même on prétend [...] M. Roque voulait pour gouverner la France "un bras de fer"<sup>31</sup>.

Il suffit de lire ces propos pour se rendre compte de l'absence de personnalité de la plupart des gens mis en scène. Ils ressassent des idées toutes faites, ils énumèrent des lieux communs.

---

<sup>30</sup> A. Robbe-Grillet, Op. cit., p. 159.

<sup>31</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Op. cit., pp. 383-384.

Cependant, Flaubert caricature. Il entasse à dessein bêtises sur bêtises. Et, parce qu'il schématise, en rajoute, l'auteur finit par se révéler en tant qu'écrivain.

Dans une lettre à Louise Colet, le romancier indique nettement qu'il entend faire prononcer à ses personnages médiocres des propos dont le résumé constitue un superbe sottisier: "En deux pages, j'ai réuni, je crois, toutes les bêtises que l'on dit en province sur Paris"<sup>32</sup>. Cette allure de catalogue, d'anthologie de la sottise désigne l'auteur du Dictionnaire des idées reçues.

C'est de la même manière que Balzac se trahit dans Les illusions perdues. Il place dans la bouche de Daniel d'Arthez: "Aujourd'hui l'un des plus illustres écrivains de notre époque"<sup>33</sup>, les opinions que lui, Balzac, se fait du roman. "Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue; enfin variez vos plans pour n'être jamais le même"<sup>34</sup>.

Dans Essai de linguistique générale, Jakobson souligne ce qu'il appelle la "fonction phatique" de la communication. Il s'agit d'échanges de formules toutes faites, de dialogues ritualisés qui n'ont aucune signification en soi, mais qui ont pour but de maintenir et de prolonger la conversation. Le dialogue est alors insignifiant "en soi". Les phrases sont insipides mais elles trahissent chez les personnages une certaine volonté de rester ensemble plus longtemps; et cela pour éviter une

<sup>32</sup> G. Flaubert, Correspondance 1853-1854, Lausanne, Rencontre, 1964, p. 125.

<sup>33</sup> H. de Balzac, Les illusions perdues, dans Comédie humaine, IV, Paris, C.F.L., 1950, p. 583.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 585.

séparation prématuée, une rupture désagréable ou tout simplement pour empêcher que ne s'installe le silence:

Qui parle? Elles? Elles sont absentes. Qui parle pour elles, en elles, à travers elles? Et à quoi tend ce vain discours? [...] parler "pour ne rien dire" ou, plus justement, parler "pour dire quelque chose", c'est-à-dire pour cacher le vide<sup>35</sup>.

Frédéric Moreau, de retour à Paris, se retrouve brusquement face à Mme Arnoux. Les propos qu'ils échangent sont parfaitement vides, ils ne signifient rien que de très banal:

- Comment se porte Arnoux? dit Frédéric.
- Je vous remercie.
- Et vos enfants?
- Ils vont très bien!
- Ah!...ah! - Quel beau temps nous avons n'est-ce pas?
- Magnifique, c'est vrai.
- Vous faites des courses.<sup>36</sup>

Pourtant à l'issue de cette conversation Frédéric se sent tout heureux. En effet, si les propos sont d'une platitude exemplaire, ils témoignent cependant d'un certain souci chez Mme Arnoux, d'un désir certain de ne pas décourager le jeune homme.

Dans L'invitée de Simone de Beauvoir, le dialogue suivant perd toute signification véritable. Le lecteur est confronté à un échange de paroles ternes, à une sorte de mauvais dialogue de théâtre, à ces genres de propos dont le seul mérite est de faire durer la pièce cinq minutes de plus.

<sup>35</sup> M. Tison Braun, N. Sarraute ou la recherche de l'authenticité, Paris, Gallimard, 1971, p. 41.

<sup>36</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Op. cit., p. 294.

- Tu as fait de l'excellent travail, dit Pierre [...]
- C'est toi, dit-elle [...]
- Eh bien, ce coup-ci, ça y est.
- Tu le penses vraiment? dit Pierre.
- Tu ne le penses pas?
- Je le pense un peu.
- Françoise se mit à rire.
- Tu le penses tout à fait [...]
- Dès qu'on sera un peu riches, on t'achètera [...]<sup>37</sup>

Chez Alain Robbe-Grillet, le dialogue est entièrement dévitalisé.

Cet échange de répliques entre Laura et la jeune J.R. qui la garde, nous semble exemplaire, par son caractère saugrenu:

- Qui a assassiné Lincoln?
- J.W. Booth.
- Combien de secondes y a-t-il dans une journée?
- Quatre-vingt-six mille quatre cent vingt.
- Qu'est-ce qu'une ulve?<sup>38</sup>

Le roman propose, à cet endroit, une page de questions et réponses, toutes de ce type. L'interrogation est parfaitement farfelue. Elle ne correspond à aucune nécessité dans l'œuvre. Elle n'apporte rien, ni sur la situation, ni sur Laura, ni sur J.R. En fait, et délibérément ce dialogue ne signifie que sa propre insignifiance. A la fin de l'ouvrage Laura sera interrogée par un certain docteur Morgan. Cet interrogatoire est, lui aussi, parfaitement inutile car toutes les réponses sont déjà contenues dans un document que possède déjà le docteur:

- Voyons, tu t'appelles Laura Goldstücker, tu es la fille d'Emmanuel Goldstücker qui a [...]
- Non, pas la fille: la nièce, dit Laura.
- La fille, dit Morgan, c'est écrit à la première page du dossier. Ne commence pas à jouer sur les mots.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> S. de Beauvoir, L'invitée, Paris, Gallimard, 1943, p. 23.

<sup>38</sup> A. Robbe-Grillet, Op. cit., p. 71.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 151.

Dans Libéra de Pinget, des propos contradictoires sont rapportés par quelqu'un dont on ignore l'identité. Le narrateur, selon Pinget ne raconte d'ailleurs pas; il se contente de ramener des phrases qui tout en restant centrées sur les mêmes sujets, les mêmes personnages, varient en nombre, en significations et en valeurs.

La Lorpailleur en sortant de l'école enfourchait son vélo, elle se posait dessus et juste à ce moment lâchait le guidon, elle tombe, elle gigote en criant, les enfants ont peur, je les vois encore faisant cercle à distance [...] Elle gisait sur la chaussée, les mômes en cercle à distance, la pauv' maîtresse, comment qu'elle a fait ça, le camionneur répétait-elle m'a foncé dessus d'un seul coup [...] Ou qu'elle ne soit pas morte sur le coup. Ou que le camion l'ait croisée simplement, elle serait arrivée à l'école à neuf heures moins vingt.

Cinq minutes après l'accident le docteur a rappliqué avec sa trousse [...] et il a dit légères contusions à l'épaule, ce ne sera rien [...] Et madame Monneau aurait dit à la cantonade, les sachant occupés tous deux, ne vous dérangez pas, je repasse dans une demi-heure et franchissant le seuil aurait vu la Lorpailleur, toute raide sur son vélo, elle se rendait à l'école, huit heures et demie.

Mais les enfants l'ont vue se relever, tapoter sa jupe pleine de poussière, renforcher l'engin, ce n'est pas autour d'elle qu'ils faisaient cercle, mais du chauffeur d'un camion garé devant le café du Cygne, complètement saoul sur le trottoir, ainsi vous voyez<sup>40</sup>.

Chez Nathalie Sarraute, la conversation est entièrement absorbée par ce que la critique appelle la "sous-conversation"; c'est-à-dire des pensées jaillies du cerveau, à l'état brut; ce que Nathalie Sarraute appelle, elle-même, des "tropismes":

"Allons, venez donc vous asseoir ici près de moi [...] "ne craignez rien, ce n'est rien [...] vous verrez vous ne tomberez pas [...] "Qu'est-ce que vous avez fait de beau? [...] "[...]" -Hé bien non, je n'ai pas fait grand chose ces derniers temps [...]" Au son de sa propre voix [...] il se sent sûr

---

<sup>40</sup> R. Pinget, Le libéra, Paris, Ed. de Minuit, 1968, pp. 11-16.

de lui tout à coup [...] Ne pas tricher avec elle.  
Pas de faux triomphe. Pas de victoire toujours menacée<sup>41</sup>.

Ces "tropismes", elle en donne dans le cours du roman, une sorte de définition: "Des bribes de phrases affleurent à tous moments quand il marche, perdu dans la foule, quand il écoute bavarder les gens, quand, assis dans l'autobus sous leurs regards vides il tend son billet au contrôleur. Elles murmurent en lui"<sup>42</sup>. Ce sont ces petites phrases qui se formulent spontanément; bribes de réflexions spontanées, prononcées, ou demeurées dans la conscience du personnage. Elles sont l'élément constitutif de ces conversations qui piétinent, ces dialogues où rien ne se dit, où rien ne s'exprime, où rien de définitif ne se formule.

Parfois les personnages de roman sont atteints de cette étrange infirmité qu'est l'incapacité de la parole. Dans Nature morte devant la fenêtre, le père n'accède jamais au statut de personnage "dialoguant": " -Vous voyez bien, on arrive jamais à lui parler, s'écria Régis. [...] leur père qui allait remonter de son cabinet et se plaindre des incartades de Frantz ou, plus probablement se taire"<sup>43</sup>. Les enfants, Régis et Agathe ont fui la parole, ils se sont volontairement et systématiquement retranchés dans le silence. "Est-ce parce qu'ils se privaient si souvent de leurs noms qu'ils restèrent toute une partie de leur enfance à ne se rien communiquer autrement que par le regard?"<sup>44</sup>

<sup>41</sup> N. Sarraute, Le planétarium, Op. cit., pp. 81-82.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>43</sup> I. Monési, Op. cit., p. 51.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 25.

Dans l'oeuvre de Maurice Blanchot, Le dernier homme, le personnage révèle, en lui-même, une impossibilité de s'expliquer et de s'exprimer. C'est pour cette raison qu'il est le plagiaire de l'existence d'autrui; c'est pour ce motif que, même lorsqu'il parle, il s'entoure de silence: "Souvent ce qu'il racontait de son histoire était si manifestement emprunté à des livres qu'averti aussitôt par une sorte de souffrance, l'on faisait de grands efforts pour éviter de l'entendre"<sup>45</sup>. Le silence qui englobe le "dernier homme" fait de lui un être contradictoire. Dans l'impossibilité de se raconter parce que sa parole est servitude à l'égard d'autrui, parce qu'elle est forcément plagiaire, il est, il demeure un être incompris. Ce silence ou plutôt cette parole silencieuse, dresse un mur impénétrable entre lui et les autres (et jusqu'au narrateur). C'est un silence de mort, et qu'il faut bien distinguer de certains silences qui constituent une communication muette, comme dans la scène ci-dessous:

A la qualité du silence qui lui parvenait de la pièce éclairée, la seule, comme un nid dans le grand appartement, et qu'elle allait bouleverser par son retour, Alby savait si Jarrett était remonté ou non de son cabinet, si le contact entre les trois personnes s'était paisiblement rétabli après la dispersion de la journée<sup>46</sup>.

Ainsi donc se dessine une nouvelle tendance qui vise à faire du silence un élément du roman moderne qui, du fait même, devient sinon laconique, du moins de plus en plus elliptique. Le dernier roman, L'amour, de Marguerite Duras nous semble s'inscrire, particulièrement, dans cette voie.

---

<sup>45</sup> M. Blanchot, Le dernier homme, Paris, Gallimard, 1957, p. 15.

<sup>46</sup> I. Monési, Op. cit., p. 24.

## CHAPITRE VIII

### ROMAN ET REALITE

La littérature est toujours, même là où elle s'incarne dans une oeuvre de génie, le miroir et l'interprétation de l'état de la société à un moment précis de l'évolution historique<sup>1</sup>.

Cette réflexion nous montre un nouvel aspect de l'oeuvre romanesque.

Le roman apparaît comme le reflet de la société dans laquelle le romancier a vécu. Il importe toutefois de nuancer cette affirmation. Un écrivain ne peut jamais à lui seul embrasser toute la réalité sociale, ce fait n'est possible que par un ensemble de personnes jouissant d'un même statut. Nous sommes donc amenés à penser que les structures mentales sont des structures sociales et non individuelles. Entre l'oeuvre d'art (roman) et les structures mentales du groupe, existe une relation qui peut être homologue (ou hétérogène). Dans un certain nombre de romans, la relation est homologique. La société constitue alors une

---

<sup>1</sup> E. Koehler, Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrées par l'analyse des textes littéraires français de différentes époques, dans Littérature et société, Bruxelles, Ed. de l'Institut de Sociologie, 1967, p. 48.

sorte de modèle. Balzac, par exemple, place toujours ses personnages dans un contexte socio-historique complet et complexe. Eugène de Rastignac est fils d'une famille de petite noblesse qui a gratté les fonds de tiroir pour lui payer ses études de droit à Paris. Madame de Bargeton appartient à la petite noblesse de province qui a "ses jours" pour recevoir, se pique de littérature, mais n'admet pas un roturier même enrichi. Voici comment Balzac fait le portrait de Monsieur du Châtelet dont la particule est de fraîche date.

Monsieur du Châtelet, venu au monde Sixte Châtelet tout court, mais qui dès 1806 avait eu le bon esprit de se qualifier, était un de ces agréables jeunes gens [...] Il avait commencé sa carrière par la place de secrétaire d'une princesse impériale [...] Malgré son service ordinaire et extraordinaire auprès de l'altesse impériale, le crédit de sa protectrice n'avait pu le placer au Conseil d'Etat [...] Cependant il fut nommé baron, vint à Cassel comme Envoyé Extraordinaire [...] Au moment où l'Empire tomba, le baron du Châtelet avait la promesse d'être nommé Ministre en Westphalie<sup>2</sup>.

Le baron du Châtelet apparaît dans le roman avec un passé socio-historique déterminé. Il s'établit donc, entre le roman et ce passé, une sorte de continuité. Le roman devient naturellement le prolongement de la réalité sociale, réalité qui existait antérieurement au temps initial par lequel débute l'ouvrage.

Dans ce type de roman, le héros s'incarne dans des conditions socio-économiques bien déterminées. "Le roman aura eu longtemps des règles et des lois issues de l'histoire sociale elle-même, dans la mesure où les romanciers voulaient montrer que la société était à la fois cause et

---

<sup>2</sup> H. de Balzac, Les illusions perdues, dans La comédie humaine, IV, Paris, Club Français du Livre, 1950, pp. 394-395.

fin de la personne"<sup>3</sup>. Le romancier devient alors celui qui décrit les phénomènes sociaux et qui, situant son personnage dans ce complexe socio-économique, en fait, soit une créature de la "nature sociale" (Balzac), soit un témoin amorphe (Flaubert), soit un spectateur critique (Diderot).

Dans Le rouge et le noir, les premiers chapitres sont destinés à décrire les milieux de province et plus particulièrement une petite ville industrielle:

A peine entre-t-on dans la ville qu'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence [...] Ce sont de jeunes filles fraîches et jolies qui présentent aux coups de ces marteaux énormes les petits morceaux de fer qui sont rapidement transformés en clous<sup>4</sup>.

Cette belle machine appartient au Maire, bien sûr. Mais l'homme a des soucis, sa condition ne le satisfait point. "Depuis 1815, il rougit d'être industriel"<sup>5</sup>. "Dans le fait ces sages gens y exercent le plus ennuyeux despotisme; c'est à cause de ce vilain mot que le séjour de petites villes est insupportable pour qui a vécu dans cette grande république qu'on appelle Paris"<sup>6</sup>.

C'est un autre aspect de la société française que nous présente Balzac lorsqu'il nous décrit dans les Illusions perdues la vie en province:

Il est facile de concevoir combien l'esprit de caste influe sur les sentiments qui divisent Angoulême L'Houmeau. Le Commerce est riche, la Noblesse est généralement pauvre.

<sup>3</sup> M. Zéraffa, Roman et société, Paris, P.U.F., 1971, p. 23.

<sup>4</sup> Stendhal, Le rouge et le noir, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 32.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 34.

L'une se venge de l'autre par un mépris égal des deux côtés [...] La société noble, unie alors au Gouvernement, devint là plus exclusive qu'en tout endroit de France. L'habitant de L'Houmeau ressemblait assez à un paria<sup>7</sup>.

Ainsi donc, pour tout un type de roman, pour toute une catégorie de romanciers, il s'agit de reproduire de la manière la plus exacte possible une réalité sociale par le biais de la description, en montrant les mécanismes religieux, économiques, politiques ou sociaux de cette société. Un écrivain comme Balzac, non seulement vise à faire concurrence à l'Etat Civil, mais encore s'ingénie à nous montrer les ressorts de la société telle qu'elle est réellement à l'époque où il la décrit. "Une des obligations auxquelles ne doit jamais manquer l'historien des moeurs, c'est de ne point gâter le vrai par des arrangements en apparence dramatiques"<sup>8</sup>. La Comédie humaine laisse nettement percer les intentions de son auteur. Historien exact et impartial des moeurs de son temps, Balzac illustre toute son époque. Il la peint dans ses banques, ses commerçants, sa magistrature, ses grisettes, ses ouvriers, ses arrivistes. Mais encore, il la peint en nous révélant tout ce qui lie chacun de ces éléments aux autres. Non seulement il nous révèle qui est "La Torpille", non seulement il nous décrit le sort misérable de la femme prostituée, mais encore il nous montre un banquier comme Nucingen prêt à verser une fortune pour en obtenir les faveurs. Le grand mérite de Balzac est d'avoir montré le nouveau rapport des forces, d'avoir révélé la puissance de l'argent. "Qu'est-ce que cela! fit l'Espagnol. J'ai pour plus de cent mille écus de traites sur Paris. Un diplomate

---

<sup>7</sup> H. de Balzac, Op. cit., p. 383.

<sup>8</sup> Balzac, cité par A. Wurmser, La comédie inhumaine, Paris, Gallimard, 1970, p. 350.

sans argent, c'est ce que tu étais tout à l'heure: un poète sans volonté"<sup>9</sup>.

L'Education sentimentale nous révèle une évolution supplémentaire dans la société. La noblesse y a perdu ses droits et toutes ses illusions. Un de Dambreuse abandonne titre et particule pour se faire banquier. Même Frédéric, qui est noble par sa mère, ne cherche pas à rétablir un titre qui ne lui sert à rien. Ce qui compte c'est la fortune, le malheur c'est de la perdre. "Ruiné, dépouillé, perdu! Il était resté sur le banc comme étourdi par une commotion [...] Il sentait peser sur lui une sorte d'outrage, un déshonneur"<sup>10</sup>.

Ce qui est vrai pour le roman au XIX<sup>e</sup> siècle l'est également pour le roman en général. Nous pouvons avoir un aperçu exact de la société du moyen âge en lisant les Pomans de la table ronde ou le Roman de Merlin. Les rapports féodaux nous sont décrits avec justesse, le roman nous montre avec fidélité les obligations engendrées par le don de sa foi, du vassal envers son suzerain. Il décrit encore les devoirs et obligations qui unissent les deux hommes et montre avec précision le rythme de vie, le genre de vie que vassaux et seigneurs menaient ensemble. L'aventure du chevalier est encadrée dans un milieu qui est celui du monde féodal, tout son agir dépend de ce cadre dans lequel il évolue et qui nous est restitué très exactement.

L'Hystoire du Petit Jehan de Saintré nous montre déjà la désagrégation du système féodal. Mais le roman nous révèle aussi toute l'éducation d'un jeune écuyer, tout ce qui lui est nécessaire d'apprendre et tout

<sup>9</sup> H. de Balzac, Op. cit., pp. 1071-1072.

<sup>10</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965, pp. 114-115.

l'équipement qu'il doit acheter pour devenir parfait chevalier. La vie de Marianne nous montre les facettes multiples de la société française du XVIII<sup>e</sup> siècle, Marianne nous fait évoluer des milieux commerçants aux milieux nobles, de la boutique au couvent. Le paysan parvenu, c'est déjà le triomphe des arrivistes au détriment des gens bien nés; il vaut mieux être fermier général et qu'importent les moyens pour y arriver, que petit noble de province sans fortune. Les multiples aventures de Jacob fournissent aussi à Marivaux l'occasion de nous montrer un large éventail de la vie parisienne. Nous n'en finirions plus d'énumérer les romans qui nous brossent un état de la société et qui nous le montrent avec une certaine justesse, une certaine acuité.

Du Petit Jehan de Saintré au Cousin Pons, le roman fait doubllement de la littérature une institution. Il est destiné non seulement à montrer qu'il n'y a de condition humaine qu'historique et sociale, mais encore à expliciter cette condition, à l'illustrer par des exemples précis et cohérents<sup>11</sup>.

Cette vision du monde que le roman transporte avec lui va à l'encontre du rêve. Il ne sera pas étonnant, et nous le verrons plus loin, que le roman, par réaction contre un vérisme social, lâche la bride à l'imagination pour créer un univers artificiel ou dominé par une pensée magique.

Lorsque Stendhal nous propose Le rouge et le noir, il nous montre en même temps un portrait de la société française, les moeurs dans une ville de province, les intrigues chez les séminaristes, les rouages de la société parisienne. Il nous révèle aussi que pour un jeune homme, il n'y a d'espoir de réussite que dans l'Eglise, - l'Evêque de Paris se faisant plus de cent

---

<sup>1</sup> M. Zéraffa, Roman et société, Paris, P.U.F., 1971, p. 20.

mille francs de revenus -, ou dans l'armée. Les espoirs entretenus par des milliers de jeunes gens, d'arriver aux postes supérieurs, sont illusoires. C'est tout le sens de la leçon de Vautrin à Rastignac.

Toutefois, le roman ne vise pas toujours à donner une vision totale de la société. Il s'attache la plupart du temps à nous décrire certains milieux bien précis. Francis Carco dans Jésus La Caille nous dévoile les milieux interlopes de Paris, les bars louches, les voleurs et les prostituées. De la même manière, Irène Hamoir nous trace avec Boulevard Jacqmain le portrait de toute une faune bruxelloise qui vit d'expédients, de larcins et de prostitution:

C'était pour trois sous que l'astuce d'Evrard dégottait ces bijoux dans les endroits les plus curieux; il les vendait encore mieux qu'il n'en faisait emplette, et les manquants se remplaçaient vite.

Les quatre racketters étaient au courant du profit qu'on pouvait retirer de ce coin et de ces circonstances<sup>12</sup>.

Claudine à l'école, c'est l'occasion pour Colette de nous introduire dans les secrets d'une école pour jeunes filles, d'y dévoiler l'atmosphère particulière que secrète ce milieu à part, enfermé dans des problèmes abstraits, dans des jalousies féroces et dans un vieux bâtiment délabré "mais si amusant". "Mademoiselle Sergent est en retard (pourquoi? c'est la première fois) [...] Je copie mes problèmes en me demandant quelles pensées la travaillent. Qu'est-ce qu'il y a donc? Je ne suis pas tranquille du tout, du tout"<sup>13</sup>.

Dans Strip-tease, Simenon nous emmène faire un tour dans un bar et nous décrit avec justesse l'existence des jeunes filles qui gagnent leur

---

<sup>12</sup> I. Hamoir, Boulevard Jacqmain, Bruxelles, Ed. des Artistes, 1953, p. 53.

<sup>13</sup> Willy et Colette, Claudine à l'école, Paris, A. Michel, 1963, p. 35.

vie en étalant leurs charmes. Bel-Ami de Maupassant nous introduit dans le milieu petit-bourgeois, celui des journalistes qui ont "des sous", de leurs femmes, des rivalités de presse, etc. L'invitée de Simone de Beauvoir nous donne accès au milieu particulier des gens de théâtre:

Françoise détourna les yeux; la pièce de Battier était détestable [...] - Franchement, ça ne peut pas marcher, dit-elle. - Pourtant Luce et Armanda a été un joli succès, dit Elisabeth. - Justement, après Jules César, Pierre veut essayer de lancer un inconnu<sup>14</sup>.

Les rapports sociologiques sont parfois difficiles à déceler. Ainsi dans Projet pour une révolution à New York, il n'y a pas de société certaine qui soit décrite. Le roman prend ici la figure d'une parabole. Ce qui nous est révélé, sous l'apparence d'une histoire décousue, c'est l'aspect inhumain de notre monde, son caractère à la fois sadique, érotique et insécurisant. Dans le dernier ouvrage de Robbe-Grillet, les hommes sont ternes, gris. Ils ont des gestes mécaniques, ils sont les frères des ouvriers qui sortent de chez Renault après cinq heures.

Cette vision de la société est profondément différente d'après la société elle-même. Le moyen âge, comme nous l'avons vu, se divise en deux périodes, l'une est dominée par la pensée mythologique, l'autre par le "signe"; historiquement cela correspond à la transformation de la féodalité. Les seigneurs "de fait" deviennent des seigneurs "de droit", l'aventure religieuse, la quête du Graal, s'efface au profit de l'aventure profane, le chevalier devient chevalier errant qui met son épée au service d'une cause qu'il considère comme juste, au service d'un seigneur de passage. Cet état de la littérature correspond à un état social réel: la basse

---

<sup>14</sup> S. de Beauvoir, L'invitée, Paris, Gallimard, 1943, p. 29.

noblesse était astreinte à aller de cours en cours, offrant ses services à l'un ou l'autre seigneur.

La fin du XII<sup>e</sup> siècle qui est l'écroulement de l'univers courtois consacre cette décadence par le passage du vers à la prose. Même si le roman reste chevaleresque, il tend à rendre un univers devenu plus complexe par l'apparition des villes, des grands seigneurs féodaux, des fonctionnaires appartenant à la roture. C'est dire que le roman tend à remplacer le héros central par une pluralité de héros et à restituer la société dans sa complexité par la complexité de la narration, notamment par l'entrelacement des histoires.

L'apparition de la bourgeoisie et surtout de la bourgeoisie riche va se refléter dans le roman. Le Roman de la rose montre la fin de l'amour courtois (principalement dans l'œuvre de Jean de Meung), l'amour se justifie non plus par la cortésia mais par une philosophie naturelle: "Quand Nature ouït le serment de Vénus et d'Amour, ce lui fut un grand soulagement [...] Alors elle adresse la parole à son chapelain. - Ma dame, répondit Génius, reine du monde à qui toute chose est soumise [...]<sup>15</sup>.

Dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé, on retrouve les caractéristiques de romans pastoraux, les bergers semblent jouir de la douce liberté qui caractérisait l'"âge d'or". Mais encore, ils semblent à l'abri de tout besoin matériel. Pourtant, L'Astrée révèle une société hiérarchisée qui reproduit les classes sociales du XVII<sup>e</sup> siècle: "Les nymphes représentent la haute noblesse, les druides, le clergé et les bergers les différents étages de la noblesse et de la bourgeoisie; le peuple n'existe tout simplement

---

<sup>15</sup> G. de Lorris et J. de Meung, Le roman de la rose, Paris, Gallimard, 1949, pp. 276-277.

pas"<sup>16</sup>. On peut constater en outre que le grand problème des bergers est le problème amoureux et que l'expression de l'amour se fait par des règles précises qui aboutissent à la soumission à l'objet aimé; cela traduit une société qui a perdu toute ambition politique et qui s'est laissée dominer par l'Etat. Le généreux mais utopique principe de "Fays ce que voudras" inscrit au fronton de l'abbaye de Thélème s'est écroulé sous les incohérences de la société même: les guerres civiles, la Fronde, les luttes religieuses. L'Astrée est le roman de l'ordre parce qu'il reflète une société qui s'est soumise. Il est le roman de l'amour parce qu'il nous montre indirectement une classe sociale qui a abandonné ses ambitions et perdu son désir de pouvoir.

Le thème de La Princesse de Clèves, le renoncement à l'amour, traduit selon Koehler cet état de la noblesse qui a renoncé à toutes ambitions politiques.

Les grands bouleversements sociaux du XVIII<sup>e</sup> siècle répercutent et se traduisent dans le roman: Marianne qui n'a pas d'origines certaines est pourtant aimée par de Valville; Jacob, qui n'est qu'un paysan, s'enrichit et devient l'élément le plus important de son milieu. La banqueroute de Law qui a complètement bouleversé les fortunes, l'enrichissement spectaculaire des gouverneurs de compagnies révèlent une société dominée par le hasard, par l'argent, par la spéculation, par le risque. Le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle traduit ces coups de chance. C'est par hasard que Des Grieux rencontre Manon Lescaut, c'est par hasard que Valville remarque Marianne à la messe, ce sont les circonstances qui mènent Justine et la rendent victime perpétuelle alors que sa soeur Juliette est devenue noble dame. "Juliette

---

<sup>16</sup> E. Koehler, Op. cit., p. 56.

venait d'atteindre sa vingtième année lorsqu'un comte de Lorsange [...] devint si tellement épris d'elle qu'il se résolut à lui donner son nom"<sup>17</sup>. La fortune n'est plus au bout du mérite. Elle est la conséquence de la spéculation, du risque, de l'opportunité, du vol. L'amour lui-même, chez Marivaux, devient l'effet de la surprise. La corruption des moeurs met en scène dans le roman des héros inconstants, des personnages pervertis (Paysan perverti de Restif de la Bretonne), voire des débauchés jusqu'à l'extrême (Sade).

Si le roman d'une manière générale, reproduit la société, soit en inscrivant dans son fonctionnement une réalité analogue à la réalité sociale (Jacob réussit en monnayant ses charmes parce qu'il est devenu socialement impossible de réussir par le mérite), soit en décrivant plus ou moins largement cette réalité sociale (Balzac, Zola, Jules Romains), le roman peut aussi nous montrer la société non comme un spectacle gratuit, mais comme une prise de conscience des contraintes qui pèsent sur les individus. Le romancier jette un regard critique sur une réalité avec laquelle il prend ses distances. La description critique de la société se fait toujours comme s'il s'agissait de décrire les mécanismes sociaux d'une nation étrangère.

Déjà au moyen âge, la critique de la société féodale se fait par une transposition dans un monde à part qui est l'univers animal. Le XVIII<sup>e</sup> siècle reprend le procédé en l'aménageant. Soit que l'on nous présente les moeurs et coutumes d'un pays étranger qui ressemble comme un frère à la France, soit que l'on expose les réactions d'étrangers surpris des réalités

---

<sup>17</sup> D.A.F. Sade, Les infortunes de la vertu, Paris, Club Français du Livre, 1967, p. 94.

de la société française. Les Lettres persanes accumulent les réflexions étonnantes et étonnées de deux étrangers qui s'interrogent sur les moeurs françaises et les coutumes européennes:

Le Pape est le chef des chrétiens. C'est une vieille idole que l'on encense par habitude. Il était autrefois redoutable aux princes mêmes, car il les déposait aussi facilement [...]<sup>18</sup>.

Le roi de France est vieux [...] J'ai étudié son caractère et j'y ai trouvé des contradictions qu'il m'est impossible de résoudre [...] Il aime à gratifier ceux qui le servent, mais il paie aussi libéralement les assiduités ou plutôt l'oisiveté de ses courtisans<sup>19</sup>.

Voltaire, pour critiquer la société, ou bien fait parcourir à Candide des pays, des continents où habitent des gens aussi "méchants" que les Français, ou bien met en scène un Huron ramené en Angleterre par des soldats et adopté par la société parisienne; ce "sauvage" se déplace dans l'univers français avec une ingénuité qui confine à la naïveté, mais aussi avec un solide bon sens et un redoutable regard critique:

L'ingénue attendri de plus en plus, demanda quels étaient les Français qui trompaient ainsi un monarque si cher aux Hurons. "Ce sont les Jésuites [...]" "Oh, bien! Messieurs", répondit l'ingénue [...] "Je vais à Versailles [...] Je parlerai à ce Monsieur Louvois: on m'a dit que c'est lui qui fait la guerre, de son cabinet"<sup>20</sup>.

Lorsque le romancier n'utilise pas ces subterfuges, il marque toute la distance qui le sépare de la société qu'il observe par une certaine ironie, ou encore, par une analyse rigoureuse, quasi scientifique. Ainsi, dans L'Education sentimentale, les journées révolutionnaires permettent à

<sup>18</sup> Montesquieu, Les Lettres persanes, Lausanne, Rencontre, 1967, p.71.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>20</sup> Voltaire, L'ingénue, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 332.

Flaubert de nous introduire dans un club révolutionnaire. C'est l'occasion pour faire défiler devant nos yeux, utopistes, révolutionnaires en chambre, agités mesquins, illuminés, de tout acabit tous plus ridicules les uns que les autres, jusqu'au citoyen Compain dont le programme déclenche l'hilarité générale: "Je crois, dit-il, qu'il faudrait donner une plus large extension à la tête de veau"<sup>21</sup>. L'immense éclat de rire qui accueillit cette proposition est aussi le nôtre. Mais Flaubert regarde d'un air tout aussi ironique les bourgeois réactionnaires et médiocres, les artistes qui monnayent leur art, les banquiers dont les opinions changent avec le gouvernement. Toute la société de 1840 est décrite avec un œil lucide et railleur.

Zola procède par la description systématique, non pas exactement comme Balzac pour ancrer ses personnages dans un milieu socio-historique le plus vrai et le plus large possible, mais pour démonter le mécanisme et nous faire voir, quasiment à la loupe, les défauts, les injustices et les mesquineries de ce milieu:

La population de Plassans se divise en trois groupes, autant de quartiers, autant de petits mondes à part. Il faut mettre en dehors les fonctionnaires, le sous-préfet [...] Les nobles se clifrent hermétiquement [...] ils sortent à peine [...] marchant furtivement, comme en pays annexé [...] La bourgeoisie, les commerçants retirés, [...] font volontiers de la popularité, appellent un ouvrier "mon brave" [...] (ils crient) très haut qu'ils sont libres penseurs, des libres penseurs [...] se jetant dans les bras du premier sauveur venu, au moindre grondement du peuple<sup>22</sup>.

Une forme toute particulière de critique de la société consiste à truffer le roman de théories destinées à l'améliorer sinon à faire prendre conscience à l'homme de ce qu'il est. C'est le roman à thèse. Ainsi,

<sup>21</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 343.

<sup>22</sup> E. Zola, La fortune des Rougon, Paris, Fasquelle, 1971, pp.56-57.

L'étranger de Camus nous révèle que nous ne sommes que des êtres médiocres, à la hauteur d'un petit fonctionnaire de province, étrangers aux réalités de ce monde, étrangers à nous-mêmes. La nausée de Sartre traduit la volonté de conclure à la mort de Dieu, de révéler que l'homme est libre, mais condamné à être libre. La traversée du désert de Jean Cayrol, c'est la prise de conscience de l'enfer urbain.

Le roman historique, d'une certaine manière, correspond à la critique sociale, certains romanciers se réfugiant dans le passé pour montrer comme la société était meilleure en ce temps-là. Au fond, ils ne font que reprendre, en le modernisant, le mythe de l'âge d'or.

Selon la critique classique, le roman nous présente un monde, ou plus exactement, le monde. Prenons, par exemple, l'œuvre critique d'Eugène Gilbert. A "Balzac", nous lisons: "Il veut grâce à ses détails longs et précis, faire pénétrer le lecteur dans un milieu réel. Avouons qu'il y réussit le plus souvent"<sup>23</sup>. Stendhal est qualifié comme suit: "L'un des créateurs du roman réaliste"<sup>24</sup>. Quant à Flaubert, le critique note: "Il semble vraiment que le pessimisme soit inhérent au réalisme"<sup>25</sup>. Le roman ne se contente pas, pour ce critique, d'être le reflet de la réalité matérielle, il est aussi, comme chez Bourget: "La notation des petits faits de conscience [...] l'enquête sur la vie intérieure et morale doit fonctionner parallèlement à l'enquête sur la vie extérieure et sociale"<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> E. Gilbert, Le roman en France pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, Plon - Nourrit et Cie, 1909, p. 143.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 305.

Pour ce genre de critique, le roman doit reproduire le monde, ou plus précisément, il doit reproduire la réalité. On ne doutait pas que la littérature romanesque ne copiait quelque chose, la réussite du roman tenait dans la justesse de cette copie. Le "bon roman" était réaliste, ou plus exactement, le roman réaliste était du "bon roman". Cette habitude de voir les personnages s'ancrer dans un décor, dans une réalité sociale et matérielle est à l'origine de maintes accusations qui frappent le roman "moderne"; les romanciers qui dépouillaient leurs œuvres de tous ces éléments concrets, furent taxés d'irréalisme. Ils fabriquaient de l'anti-roman; ils étaient accusés de ne pas faire "de roman" du tout.

Pourtant, un brillant critique comme Maurice Blanchot prétend qu'un roman, tel qu'il soit, ne représente rien. Un écrivain comme Alain Robbe-Grillet déclare dans Tel quel: "La critique académique emploie le mot "réalisme" comme si la réalité était une chose toute faite, déjà existante et achevée"<sup>27</sup>. Or la querelle n'a fait que s'amplifier, et à vrai dire, elle nous amène à nous poser la question: "Qu'est-ce que la réalité?" "Comment le roman peut-il reproduire la réalité?". Car la réalité n'existe que par nous, nous ne la connaissons jamais que sous certaines de ses formes. Comme dit Barthes: "Le réel n'est jamais lui-même qu'une inférence"<sup>28</sup>. Cette inférence se fait par rapport au monde matériel, au monde social, au monde culturel.

Le réalisme littéraire ne serait donc qu'un choix. Ainsi, le romancier du XVIII<sup>e</sup> siècle croit être réaliste parce qu'il refuse les rois et

---

<sup>27</sup> A. Robbe-Grillet, La littérature d'aujourd'hui, VI, dans Tel quel, no 14, Paris, Seuil, 1963, p. 44.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 39.

les princes au profit des bourgeois; Zola croit être réaliste en mettant en scène des ouvriers et des paysans. En fait, ces écrivains ne font que choisir dans un monde socio-culturel. Ils croient peindre la réalité parce qu'ils changent de classe sociale. Le raisonnement est identique lorsqu'il s'applique à La princesse de Clèves. La critique accusa le roman d'irréalisme parce que Madame de la Fayette avait opéré un certain choix moral (scène de l'aveu), choix qui ne correspondait pas à l'ensemble des maximes acceptées à l'époque.

Les tenants du courant réaliste n'ont pas remarqué que le romancier ne fait jamais appel à la vie telle quelle. Il dispose de la réalité, c'est-à-dire qu'il place les éléments du réel en fonction de ses personnages, de son intrigue; il les dispose de manière à ce qu'ils s'intègrent dans des séquences. Il ne montre jamais que ce qu'il veut montrer et cela même en fonction de sa sensibilité, ou selon le point de vue d'un de ses personnages. Gilbert a beau considérer Balzac comme un romancier réaliste, la réalité qui apparaît dans la Comédie humaine est une réalité balzacienne. Il a beau proclamer que Flaubert met du pessimisme dans son réalisme. A dire vrai, la vision du monde que révèle L'Education sentimentale est celle de Frédéric.

Le roman est avant tout élaboré avec du langage. Or le langage est composé de signes qui renvoient à la réalité, le roman se constitue ainsi à partir d'un système qui n'est pas la réalité, qui est donc 'irréalisté'. Comme dit Pierre Francastel: "Prétendant expliquer l'art en fonction de sa fidélité à la représentation du réel, les critiques et les historiens ont faussé les points de vue. On n'explique pas un langage en fonction des choses qu'il nomme<sup>29</sup>".

---

<sup>29</sup> P. Francastel, Art et technique, Paris, Gonthier, [s.d.], p. 12.

La fonction du roman n'est donc pas de constituer un double de l'univers, l'on pourrait même dire que la construction de ce double est impossible parce que le langage est incapable d'épuiser le réel.

Le réaliste conséquent se contentera de nommer l'arbre, sans plus, car cet arbre nommé, pour différent qu'il soit d'un "arbre du réel", s'en éloignera moins qu'un arbre décrit dont les attributs s'ordonneraient selon la toute autre disposition d'un langage<sup>30</sup>.

Ainsi donc, à vouloir trop cerner la réalité, le romancier ne peut que s'épuiser stérilement dans la description (description faussée par son point de vue, sa chronologie, etc.) mais en même temps, il ne peut que ruiner chez son lecteur l'idée même de la réalité que celui-ci croit tenir.

Le roman au moyen âge, dans sa première conception n'est pas un roman réaliste puisque lorsqu'il renvoie à une réalité qui n'est jamais prise pour elle-même; elle a une fonction essentiellement symbolique, notamment celle de renvoyer à la vie du Christ. Le roman courtois n'est pas plus réaliste parce qu'il est bâti sur un modèle archétypal. Dans son étude sur le roman courtois au XIIe siècle, Gustave Cohen relève dix traits qui font immuablement partie de ce type de roman; notons par exemple l'utilisation fréquente de tempêtes, de pirates, l'arrivée de l'un ou l'autre protagoniste dans un pays fabuleux, etc. "Dans tous ces romans, la pensée fondamentale est de présenter un couple d'amants [...] et de leur faire subir à l'étranger mainte aventure, de les séparer et de les faire se retrouver heureusement à la fin"<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> J. Ricardou, Problème du nouveau roman, Paris, Seuil, 1967, p.19.

<sup>31</sup> G. Cohen, Le roman courtois au XIIe siècle, dans Les cours de Sorbonne, I, Paris, C.D.U., 1934, p. 19.

Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle est marqué par des tendances réalistes. L'on voudrait qu'il représente les choses telles qu'elles sont. Le roman est gagné par le vérisme. Mais les romanciers sacrifient (sans le savoir, ni le vouloir) cette réalité à l'expression de la vérité sentimentale. Quelle que soit la situation dans laquelle est plongé le héros, ses sentiments doivent rester vrais. Ainsi, quelle que soit la bonne ou la mauvaise fortune de Candide, il n'en demeure par moins attaché au principe que l'homme doit être bon. Quelles que soient les circonstances dans lesquelles se trouve Saint-Preux, il demeure un homme vertueux.

Le roman noir qui connaît la faveur du public à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a pour but de représenter une réalité terrifiante. Or le mécanisme de la terreur ne peut se déclencher chez le lecteur que s'il y croit, c'est-à-dire à l'expresse condition que le romancier soit absent de son œuvre au profit de l'objectivité et du réalisme littéraire (par exemple, Edgar Poe, dans le roman anglais, confie ses récits d'épouvante à un narrateur objectif: "Je raconte avec terreur une succession ordinaire de causes et d'effets très naturels"<sup>32</sup>). Ce roman noir, en fait, est très peu réaliste parce qu'il est fait de recettes et d'ingrédients "à faire peur". Une revue de 1798 donne une liste des matériaux nécessaires à la composition d'un roman noir; notons au passage le classique château en ruine, mais aussi: "Une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge [...] Une dose suffisante de chuchotements, de gémissements étouffés et d'horribles fracas"<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> E.A. Poe, Nouvelles histoires extraordinaires, Paris, Nelson, 1933, p. 8.

<sup>33</sup> A.M. Killen, Le roman "terrifiant" ou le roman "noir" de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840, Paris, Crès et Cie, 1915, pp. 112-113.

Le roman burlesque qui s'oppose à l'irréalisme du roman héroïque ou précieux par son choix de personnages, est tout aussi peu réaliste que ce à quoi il s'oppose.

Diderot enfin se fait le champion du réalisme mitigé. Loin de vouloir "naïvement" reproduire la réalité de tout le monde, il préfère s'attacher à reproduire sa vision du monde, sa propre réalité:

Je vous fais grâce de toutes ces choses que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société. Lorsque j'entendis l'hôte s'écrier à sa femme: "Que diable faisait-elle à sa porte!" [...] Je conclus qu'il ne s'agissait pas tellement d'être vrai, mais qu'il fallait encore être plaisant<sup>34</sup>.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman veut se donner comme spectacle. Flaubert, par exemple, peut écrire: "Je me borne donc à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à exprimer ce qui me semble vrai"<sup>35</sup>. Dans Le rouge et le noir, en tête du livre I, nous trouvons ces mots de Danton: "La vérité, l'âpre vérité". C'est là assurément tout un programme pour Stendhal. Ce souci de faire vrai a certainement été une des préoccupations majeures d'un grand nombre d'artistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Déjà en 1828, Gavarni écrivait: "Il reste à être vrai".

Comme nous l'avons vu, ces tentatives mènent à un échec. Le constat de cette faillite conduit un écrivain comme Boris Vian à se moquer de la réalité, à se rire du réalisme littéraire. Dans la préface de L'écume des jours, il affiche nettement sa volonté de subversion:

---

<sup>34</sup>D. Diderot, Jacques le Fataliste, Lausanne, Rencontre, 1968, p.126.

<sup>35</sup>G. Flaubert, Correspondance, 1865-1870, Lausanne, Rencontre, 1945, pp. 326-327.

les quelques pages de démonstration qui suivent tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. Sa réalisation matérielle proprement dite consiste essentiellement en une projection de la réalité, en atmosphère biaisée et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion<sup>36</sup>.

Le roman pourrait n'être pris que comme un immense canular, où l'on rencontre des phrases du type: "Il vida son bain en perçant un trou dans le fond de la baignoire"<sup>37</sup>, ou bien encore: "Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets"<sup>38</sup>.

Un écrivain comme Roussel substitue à l'ordre de la réalité, l'ordre du calembour. Dans son ouvrage Comment j'écris certains de mes livres, il explique sa technique qui consiste à prendre deux mots presque homophones, à constituer deux phrases identiques, chacune d'elles contenant l'un des mots choisis, par exemple "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard (pillard)". Dans chacune des phrases, les mots sont pris avec des acceptations différentes, ainsi, "lettres" signifie successivement "signes typographiques" et "missives". "Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde"<sup>39</sup>. Le roman obéit au mécanisme d'une phrase et d'un jeu de mots. De là, par exemple, l'invention d'une hie dotée d'un mécanisme ultra compliqué et qui peint toute seule un tableau en déversant, à des moments voulus et à des endroits précis, des godets de couleur. Dans La maison de rendez-vous, ce sont les noms de personnages qui élaborent le roman:

<sup>36</sup> B. Vian, L'écume des jours, Paris, U.G.E., 1963, p. 36.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>39</sup> Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres, Paris, Pauvert, 1963, p. 12.

Jonestone, précisément nom du sculpteur, évoque la pierre [...] Sir Ralph est impliqué dans une sorte de rafle. Quant au marchand Marchat, que Laurent fait si bien marcher, il est l'objet d'irréécusables complicités sonores qui tissent tel paragraphe<sup>40</sup>.

Le roman ainsi engendré cesse d'être un miroir que l'on promène le long du chemin; il cesse volontairement de vouloir reproduire le réel. Il s'engendre à partir de lui-même. Les épisodes ne font que développer ce qui est contenu dans une phrase, une sonorité. Les objets n'ont d'autre réalité que celle voulue par un anagramme, un jeu de mots. Le roman, en quelque sorte, s'auto-édifie. Ce mode d'élaboration correspond à un voeu d'Alain Robbe-Grillet: "Il s'agit pour moi de "construire" quelque chose, à partir de rien et qui tienne debout tout seul"<sup>41</sup>. Le roman devient ainsi une réalité poétique, ou plutôt mythique. Le mot mythe vient du grec mythos qui signifie parole, discours. Dans un premier essai de définition, on pourrait dire que le mythe tend à donner une explication d'un phénomène comme, par exemple, l'origine d'une institution ou d'une coutume. Le mythe serait donc l'explication d'un fait réel. Cet essai de définition est contredit par P. Ricoeur. Pour lui, le mythe n'est nullement explicatif, il ne fournit aucun renseignement sur le monde et son histoire. Le mythe indiquerait "La compréhension que l'homme prend de lui-même par rapport au fondement et à la limite de son existence"<sup>42</sup>. Nous n'entrerons pas dans la querelle des mythologues qui n'ont pas encore réussi à donner du mythe une définition exacte, ni à trouver son origine. Nous dirons simplement que le mythe est une histoire

<sup>40</sup> J. Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Seuil, 1971, p. 239.

<sup>41</sup> A. Robbe-Grillet, Op. cit., p. 45.

<sup>42</sup> P. Ricoeur, Le conflit d'interprétation, Paris, Seuil, 1969, p. 383.

stéréotypée, une parole qui recouvre une réalité et qui semble appartenir aux mécanismes inconscients de l'homme. La pensée mythique réapparaît chaque fois que la réalité qu'elle recouvre réapparaît.

D'une manière générale, nous distinguerons trois types de mythes. Premièrement, ceux d'auteurs inconnus et qui semblent être l'expression spontanée d'une collectivité. Nous les appellerons les mythes de la cité. A ces derniers appartiennent aussi les mythes qui sont formés à partir d'une source divine. Nous appellerons mythes personnels, le décor mythique qui n'appartient qu'à un romancier, qui est élaboré par lui-même, mais à un niveau inconscient. Ces mythes ne se retrouvent pas chez d'autres romanciers. Le troisième type de mythe est le mythe littéraire, celui qui est créé par un romancier et qui peut traduire, éventuellement, une sorte de pensée collective. Par exemple, le mythe de Paris. Nous retrouvons dans le roman, de manière plus ou moins explicite tout un système mythologique. Cette mythologie, dit Riffaterre, "Est encodée sous forme de clichés, de clichés renouvelés, d'allusions culturelles, et fait plus notable, sous forme de séquences associatives<sup>43</sup>.

Nous pouvons admettre que l'inconscient est une sorte d'énorme réservoir contenant des histoires simples (mythiques) et collectives. Ces histoires sont antérieures à l'histoire individuelle du roman, elles constituent une sorte de cadre dans lequel vient s'agglomérer et s'unifier les événements, les péripéties, les émotions, les sentiments. Ce monde sécrète une sorte de vérité confusément perçue et généralement admise.

---

<sup>43</sup> M. Riffaterre, Essai de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, p. 270.

Nous avons retrouvé dans le roman un certain nombre de ces mythes, qui, notons-le, vont à contre-courant du mouvement réaliste (l'histoire s'inscrit dans un mythe au lieu de reproduire fidèlement un cadre socio-historique). Nous n'avons pas voulu, car la tâche est impossible, étudier tous les mythes, ni retrouver ceux que nous avons choisi d'étudier dans tous les romans où ils apparaissent. Cela ferait l'objet d'une thèse particulière.

Le premier mythe que nous étudierons est celui de Psyché. Celui-ci est simple: la jeune épouse connaîtra auprès de son mari (amant) le bonheur tant qu'elle ne commettra pas une faute, cette faute est le péché d'indiscrétion, car le visage du mari (amant) doit rester inconnu de la jeune femme. Ce mythe a été largement exploité au moyen âge. On peut retenir Cliges, Le chevalier au cygne, Aucassin et Nicolette, Floris et Blancheflore. Bien sûr, le texte médiéval a adapté le mythe latin et transformé les circonstances. Au XVII<sup>e</sup> siècle, ce mythe est repris brillamment par La Fontaine dans Les amours de Psyché et de Cupidon. Ce roman est aussi un roman symbolique et La Fontaine y réussit une médiation sur lui-même grâce à la conversation de quatre amis. Le mythe tout à fait modernisé sera repris par Pierre Louÿs, dans Psyché où l'amant joue le rôle d'un beau ténébreux qui, de surcroît, s'entoure de mystère: "Je suis l'Inconnu, oui Madame, j'avais toujours rêvé d'être inconnu, le jeune Homme masqué"<sup>44</sup>. Il reprend en le modernisant le mythe de Cupidon. L'utilisation du mythe devient claire lorsque le jeune amoureux fera sa déclaration: "J'étais amoureux de vous, Madame, dit Aimery, deux ans avant de vous rencontrer. -- Amoureux de votre prénom. -- De Psyché? -- Psyché"<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> P. Louÿs, Psyché, Paris, A. Michel, 1927, p. 19.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 24.

A l'opposé du mythe de l'amour se trouve celui de la haine, le mythe du fraticide Caïn, qui, par jalouse, tue Abel. Dans le roman, le mythe de Caïn ne va pas toujours jusqu'au meurtre. Il peut s'exprimer, comme chez Stendhal, par une haine solide: "Ascagne jura de se venger de Fabrice"<sup>46</sup>. Cette jalouse féroce du frère pour le frère, nous la retrouvons chez Maupassant, Pierre et Jean sont l'opposé l'un de l'autre. Mais un certain équilibre des forces dans leur différence, contribue à tisser entre eux un lien indissoluble, la jalouse:

Mais une vague jalouse, une de ces jalouses dormantes qui grandissent presqu'invisibles entre frères ou entre soeurs jusqu'à la maturité et qui éclatent à l'occasion d'un mariage ou d'un bonheur tombant sur l'un, les tenait en éveil dans une fraternelle inimitié. Certes, ils s'aimaient, mais ils s'épiaient<sup>47</sup>.

C'est un sentiment de haine et de mépris que Pierre éprouve à l'égard de son frère Antoine dans La fortune des Rougon. Si le frère aîné eut la chance d'échapper au service militaire, Antoine tira un mauvais numéro:

Le départ forcé de son frère était un heureux événement servant trop bien ses projets. Quand sa mère lui parla de cette affaire, il la regarda d'une telle façon qu'elle n'osa même pas achever. Son regard disait: "Vous voulez donc me ruiner pour votre bâtard?"<sup>48</sup>

Le complexe de Caïn, nous le retrouvons encore chez Victor Hugo, dans Les misérables. Javert vient d'arrêter celui qu'il croit être Jean Valjean, personnage qui devient une sorte de double du véritable Jean Valjean alias Monsieur Madeleine. La Tempête sous un crâne est cette longue délibération où Madeleine doit décider de son sort. Son premier mouvement est

<sup>46</sup> Stendhal, La chartreuse de Parme, Lausanne, Rencontre, 1967, p.50.

<sup>47</sup> G. de Maupassant, Pierre et Jean, Paris, Ollendorff, 1893, p.6.

<sup>48</sup> E. Zola, Op. cit., p. 72.

un mouvement fratricide: il laissera condamner son double. "Ce Javert [...] il tient son Jean Valjean! [...] Et tout cela s'est fait sans moi! Et je n'y suis pour rien [...] C'est décidé, laissons aller les choses"<sup>49</sup>. Ce fratricide est expliqué symboliquement dans le rêve que fait l'ancien forçat:

J'étais dans une campagne [...] Je me promenais avec mon frère [...] nous vîmes un homme qui passa près de nous, c'était un homme tout nu, couleur de centre [...] Au bout de quelques pas [...] je m'aperçus que mon frère n'était plus avec moi [...] Je sortis de la ville et me mis à marcher dans les champs, alors le premier que j'avais vu et questionné en entrant dans la ville me dit: -Où allez-vous, est-ce que vous ne savez pas que vous êtes mort [...]]<sup>50</sup>.

Le mythe du Mal, c'est le mythe du péché; c'est le mythe du combat entre les forces du Bien et les forces du Mal, également. Ce combat se traduit de deux manières différentes dans le roman. Les mystères de Paris, c'est la lutte entre les forces du Mal incarnées par l'Instituteur, la Chouette, les spéculateurs, contre les forces du Bien, le Chourineur, Pipellet, Marie. Le roman policier consacre le triomphe de la justice sur les assassins. Le roman d'espionnage fournit aux bonnes puissances l'occasion de dominer les mauvaises. A leur manière, le roman héroïque, le roman d'aventure et tous leurs avatars posent le problème du mal et le résolvent au profit du bien.

Chez un écrivain comme Bataille, le mal est au cœur même de l'œuvre. C'est lui qui écrit que la séduction du mal est plus forte que celle de Dieu. C'est grâce au mal, semble-t-il, que l'homme peut se libérer,

<sup>49</sup> V. Hugo, Les misérables, Lausanne, Rencontre, 1959, p. 332.

<sup>50</sup> Ibidem, pp. 348-349.

peut s'individualiser. Le péché est le libérateur de Dieu qui autrement anéantirait les êtres en les absorbant. Le mal et l'érotisme sont étroitement liés dans La mort, Histoire de l'oeil, Le petit ... "C'est dans des représentations de crime et de sensualité que j'ai cherché à situer ce que j'appelle le péché"<sup>51</sup>. Le problème du mal est déjà présent chez Voltaire:

Mais quoi! dit Zadig, il est donc nécessaire qu'il y ait des crimes et des malheurs [...] s'il n'y avait que du bien et point de mal?

-- Alors, reprit Jesrad, cette terre serait une autre terre [...] Tout est épreuve ou punition, ou récompense, ou prévoyance<sup>52</sup>.

Il est normal que le philosophe qu'est Voltaire se pose le problème du mal, et cette question l'obsédera d'ailleurs toute son existence sans qu'il puisse y donner une solution valable. Ce problème du mal, nous le retrouvons encore chez Sade:

Ecoute, Sophie, me dit M. de Bressac [...] Deux forfaits s'offrent ici à tes yeux peu philosophiques: la destruction de son semblable et le mal dont cette destruction s'augmente quand son semblable est notre mère. Quant à la destruction de son semblable, sois en certaine Sophie, elle est purement chimérique [...] Mais cet être que j'attaque est ma mère [...] et quoi! Ce sera cette vaine considération qui m'arrêtera!<sup>53</sup>

Le mythe de Don Juan se divise en deux. Don Juan est d'abord le brillant séducteur, Don Juan est aussi l'homme puni par le Commandeur. Dans la première partie du mythe, Don Juan renonce à tout aspect héroïque; il n'est pas l'homme à tuer pour s'approprier. Au contraire, il séduit

<sup>51</sup> G. Bataille, et al., Discussion sur le péché, dans Le nouveau commerce, no 20, Paris, Nouveau commerce, 1971, p. 131.

<sup>52</sup> Voltaire, Zadig, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 84.

<sup>53</sup> D.A.F. Sade, Op. cit., pp. 131-132.

la femme d'autrui sans avoir recours à la violence. Don Juan exerce un droit, car pour lui la femme est "sa" chose. Par le fait même, Don Juan est sans rival, ce qui explique le fait qu'il ne doive pas supprimer le mari. D'une certaine manière, la femme lui est due. Généralement, Don Juan est associé à un valet. Cette association n'est pas gratuite bien loin de là, en fait c'est un même caractère qui s'exprime par deux personnalités différentes. Don Juan ne pourrait être le grand seigneur frivole s'il n'était accompagné d'un domestique pleutre, craintif et critique, mais qui joue le rôle de conscience.

Si l'histoire de Don Juan traduit le mythe du personnage auquel rien ne résiste, nous y décelons aussi le thème de la culpabilité. Le moi personnel de Don Juan se subdivise en deux, le "moi séducteur" et le "moi social"; ce dernier s'incarne en partie dans le personnage critique du domestique, mais bien plus dans le personnage vengeur du Commandeur. Le Commandeur symbolise l'autorité sociale, celle qui châtie. Il est l'incarnation du "père".

Le mythe de Don Juan se retrouve très nettement exprimé dans le roman français. Par exemple, dans l'ouvrage de Couteaux Don Juan est mort, l'on retrouve, modernisée, la figure du Séducteur. "Le 16 juillet 1952 au matin, à Madrid [...] le Colonel Duc Jean de Serr fut exécuté"<sup>54</sup>. Toutefois, le rôle n'est pas repris nécessairement sous toutes ses formes et dans tous ses aspects. Dans Les trois Don Juan d'Appolinaire, le romancier nous présente trois fois un personnage qui est l'incarnation de Don Juan tel que nous le présente le mythe: fanfaron, séducteur, puis finalement puni par le représentant de l'autorité, le Commandeur. Mais le personnage de Bel

---

<sup>54</sup> A. Couteaux, Don Juan est mort, Paris, Julliard, 1972, p. 11.

Ami est aussi à sa manière une incarnation de Don Juan: il réussit grâce à son charme qu'il exerce sur les femmes. Dans Le paysan parvenu, Jacob est une autre incarnation de Don Juan. Lui aussi est un séducteur, lui aussi ne possède en amour aucun rival et s'il parvient à la fortune, c'est grâce à l'ascendant qu'il exerce sur les femmes. Dans Candide, le mythe prend la figure du gouverneur de Buenos Aires:

Don Fernando d'Ibaraa, y Figueora, y Mascarenas, y Lampourdos, y Souza, relevant sa moustache, sourit amèrement, et ordonna au capitaine Candide d'aller faire la revue de sa compagnie. Candide obéit; le gouverneur demeura avec Mlle Cunégonde. Il lui déclara sa passion, lui protesta que le lendemain il l'épouserait à la face de l'Eglise, ou autrement, ainsi qu'il plairait à ses charmes.<sup>55</sup>

Nous retrouvons encore le mythe de Don Juan, mais transformé, dans Les infortunes de la vertu. Le Père Raphaël, le Père Clément, le Père Antonin et le Père Jérôme ont constitué dans leur couvent et à leur merci une sorte de harem. Nous nous trouvons donc devant un "Don Juan" qui s'incarne en quatre personnages qui sont autant de facettes de la réalité mythologique exprimée ici: la femme ne peut se soustraire à l'entreprise de séduction. Une variante toutefois: les Pères abusent de leurs victimes par la force et la violence. Le châtiment ne tarde pas: l'ordre est dissous et dispersé, le nouveau dirigeant à l'image du Commandeur condamne les excès des quatre libertins: "Soit, reprit le Père, qui me parut être le nouveau gardien et qui l'était en effet, soit, mais détruisons bien vite cette exécutable débauche"<sup>56</sup>.

Le roman d'espionnage se sert abondamment du thème du séducteur,

<sup>55</sup> Voltaire, Candide, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 230.

<sup>56</sup> D.A.F. Sade, Op. cit., p. 203.

O.S.S. 117 (Hubert Bonisseur de la Bath!) n'a aucune peine à séduire les femmes qu'il rencontre sur son chemin. Il en est de même pour les autres super espions: San Antonio, Coplan, ...

Le personnage d'Adolphe nous présente une variante fort curieuse du mythe de Don Juan; c'est pour vaincre sa timidité que le jeune homme s'impose le rôle de séducteur. Il parvient à ses fins sans difficulté, sans avoir à s'opposer violemment à l'amant d'Eléonore, le comte de P\*\*\*. Mais la punition est inscrite dans l'acte même de la séduction. "Malheur à l'homme qui, dans les premiers moments d'une liaison d'amour, ne croit pas que cette liaison doit être éternelle"<sup>57</sup>. La présence d'Eléonore devient le châtiment même de l'acte de séduction. Il lui est indissolublement lié.

Dans Les liaisons dangereuses enfin, le personnage de Valmont est une sorte de réincarnation de Don Juan, mais en plus subtil, en plus pervertis, en plus tortueux. Le châtiment n'en sera que plus atroce et plus horrible.

J'étois chez M. le Vicomte à l'attendre à l'heure même où on l'a ramené à l'Hôtel. Figurez-vous mon effroi en voyant M. votre neveu porté par deux de ses gens, et tout baigné dans son sang. Il avoit deux coups d'épée dans le corps, et il étoit déjà bien faible<sup>58</sup>.

L'Oedipe est certainement l'un des mythes les plus puissants qui hante la conscience ou/et l'inconscience humaine. Oedipe, assassin de son père et époux de sa mère, se retrouve abondamment dans la littérature, dans le roman, mais sous des formes le plus souvent soigneusement camouflées.

<sup>57</sup> D.A.F. Sade, Op. cit., p. 203.

<sup>58</sup> C. de Laclos, Les liaisons dangereuses, Paris, Crès, 1920, p. 310.

La mort du père, par exemple, peut se transformer en une relation hostile entre le fils et le père. Ainsi, dans Le rouge et le noir, les liens qui unissent Julien à son père ne sont guère tissés de tendresse:

- Descends, animal, que je te parle.  
Le bruit de la machine empêcha encore Julien d'entendre cet ordre. Son père qui était descendu [...] alla chercher une longue perche [...] et l'en frappa sur l'épaule. A peine Julien fut-il à terre, que le vieux Sorel, le chassant rudement devant lui, le poussa vers la maison<sup>59</sup>.

Dans Les illusions perdues, le père Séchard non content de vendre son imprimerie à son fils comme un spéculateur le ferait à un naïf, "Quand le fils arriva, le bonhomme lui témoigna la tendresse commerciale que les gens habiles ont pour leurs dupes"<sup>60</sup>, s'approprie déloyalement l'héritage que la mère avait légué à son fils.

La même situation se retrouve dans L'Education sentimentale où Deslauriers rencontre la violente hostilité de son père lorsqu'il lui réclame des comptes. L'hostilité de Deslauriers à l'égard de son père n'a d'égale que la hargne de celui-ci; il n'est pas étonnant d'entendre le jeune homme s'exclamer: "Je ferai rendre gorge à mon filou de père"<sup>61</sup>.

Ajoutons enfin Les faux monnayeurs de Gide où se trouve exploitée notamment l'opposition des jeunes gens à l'égard de leur père, hostilité doublée d'un refus de l'autorité (symbolisé par l'action de fabriquer de la fausse monnaie) qu'accompagne le rejet des valeurs bourgeoises.

Si l'hostilité au père, qui va jusqu'à la mort symbolique, se signale comme un thème obsédant du roman, l'attachement à la mère est la

<sup>59</sup> Stendhal, Le rouge et le noir, Op. cit., pp. 47-48.

<sup>60</sup> H. de Balzac, Les illusions perdues, Op. cit., p. 353.

<sup>61</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 36.

marque, l'indice de la résurgence du mythe d'Oedipe dans de nombreuses œuvres. Nous laisserons de côté toute la littérature érotique qui exploite abondamment le thème de l'inceste, nous signalerons toutefois l'inquiétant roman de Georges Bataille: Ma Mère.

Dans L'enfant de Vallès, nous retrouvons le thème oedipien illustré par l'attachement un peu morbide que le personnage éprouve pour sa mère. Dans L'Education sentimentale, l'amour que Frédéric éprouve pour Madame Arnoux est une passion trouble que Flaubert souligne en deux phrases: "Frédéric soupçonna Mme Arnoux d'être venue pour s'offrir [...] Cependant, il sentait [...] comme l'effroi d'uninceste"<sup>62</sup>. Quelques lignes plus loin, le mythe oedipien se révélera tout à fait avec les adieux de Madame Arnoux: "Et elle le baissa au front comme une mère"<sup>63</sup>. Ce baiser au front ne peut que faire penser à La recherche du temps perdu où le personnage n'arrive à s'endormir que lorsque sa mère est venue l'embrasser le soir. Le mythe oedipien trouve là une nouvelle forme sous laquelle il se dissimule.

Le thème d'Oedipe semble devoir réapparaître sous sa forme la plus complète dans des événements violents où l'auteur trouve un ensemble de circonstances analogues qui permettent d'utiliser le mythe. Dans ce cas-ci, ce n'est plus le mythe qui est caché. C'est lui qui sert de masque à une narration qui vise à raconter une situation vécue et ressentie comme injuste. Ainsi, Anouilh, sensibilisé par la seconde guerre mondiale, fait jouer Antigone en 1944. Ce qui est vrai pour le théâtre, l'est également pour le roman, Ballanche publie son Antigone en 1819, ce qui fait suite

---

<sup>62</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 77.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 77.

aux événements révolutionnaires et à l'incohérence politique qu'a connus la France. Ajoutons qu'il dénonce ainsi le pouvoir autoritaire sous Bonaparte.

Il voulait s'arrêter aux jours d'Amphion; mais, entraîné par la puissance du Dieu qui s'était emparé de lui, il médite de chanter le Sphinx, désolant l'héritage de Cadmus; Oedipe, vainqueur du Sphinx et recevant, pour prix de sa victoire, le trône de Thèbes, et la main d'une reine. Alors, il reprend sa lyre, et murmure un chant nouveau<sup>64</sup>.

Le mythe de Don Juan, que nous avons vu, renferme et manifeste le mythe du double. Nous avons remarqué qu'il y avait lutte entre le moi individuel incarné par le séducteur et le moi social réalisé par le valet et surtout par le Commandeur. Un même personnage peut se dédoubler en deux créatures opposées. Cette opposition nous la retrouvons déjà dans Adolphe. L'Adolphe séducteur s'oppose à l'Adolphe victime de sa séduction. De la même manière, le personnage de Dominique est un être déchiré en deux moitiés inconciliables et qui éprouvent la douleur de cette déchirure et de cette opposition. Le personnage de Tartarin de Tarascon est l'incarnation comique du dédoublement: Tartarin-Quichotte veut courir toutes les aventures, alors que Tartarin-Sancho commande son petit chocolat et ses pantoufles.

Le thème du double se retrouve dans L'énigme de Givreuse de Rosny l'Aîné. Le même personnage se trouve dédoublé par une opération scientifique et les deux entités ainsi constituées se révèlent d'implacables rivaux pour gagner l'amour d'une femme.

Deux soldats l'attendaient dans le petit salon.  
Il eut un geste brusque, puis, ses yeux s'étant fixés sur les visiteurs, il demeura paralysé: chacun des deux visiteurs était l'image parfaite de l'autre, et "leur"

---

<sup>64</sup> M.P.S. Ballanche, Antigone, Paris, Didot, 1819, p. 23.

image était celle de Pierre de Givreuse.

[...]

- Quel est celui qui, désormais, portera jusqu'à sa vieillesse "notre" nom, et qui aura Valentine en partage?<sup>65</sup>

Ce thème se dégage, comme nous l'avons remarqué, dans Pierre et Jean; nous pouvons encore le découvrir dans Le peseur d'âmes d'André Maurois.

Le roman de Sade, Les infortunes de la vertu, nous présente une image du double, mais au niveau des personnages féminins. Les deux soeurs, Juliette et Justine se valent, mais l'une par le vice et l'autre par la vertu.

Ces deux créatures de Sade, ces deux femmes opposées par le caractère et par le destin peuvent être également considérées comme l'incarnation du mythe des deux femmes. Dans la mythologie primitive, la "grande déesse" présente des caractères entièrement contradictoires. Elle est tout à la fois un symbole maternel et protecteur et un symbole destructeur.

Dans la littérature française, nous allons retrouver souvent le héros confronté à deux femmes, l'une douce, l'autre odieuse ou méchante. Tristan est partagé entre Yseult la Blonde et Yseult aux blanches mains. Lucien de Rubempré connaîtra tour à tour Madame de Barjeton et Coralie. Dans l'Education sentimentale, Madame Arnoux représente la femme aimable et maternelle, Madame Dambreuse est captatrice et sans coeur. Chez Hervé Bazin, la mère a reçu un surnom effrayant dans La mort du petit cheval: "Vous le savez, je n'ai pas eu de mère, je n'ai eu qu'une Folcoche. Mais taisons ce terrible sobriquet [...] Je n'ai pas eu de véritable famille

---

<sup>65</sup> J.H. Rosny, L'énigme de Givreuse, Paris, Flammarion, 1917, pp. 53 et 95.

et la haine a été pour moi ce que l'amour est pour d'autres"<sup>66</sup>. Par contre, la femme de Jean Rezeau représente la vitalité et le bonheur: "Monique Arbin et Jean Rezeau ont le plaisir, [...] il est vrai que notre bonheur à nous c'était notre joie"<sup>67</sup>. Le mythe de la double femme prend une valeur particulière chez Stendhal parce que Henri Beyle lui-même est confronté à deux femmes. Ses deux soeurs jouent dans sa vie des rôles diamétralement opposés, Pauline est sa confidente, son amie, Zénaïde au contraire est l'espionne de tante Séraphie. Dans Le rouge et le noir, Julien passera de Madame de Rénal à Mathilde; Madame de Rénal a un caractère maternel, Mathilde au contraire est une amazone. "Souvent, en songeant à la pauvreté du jeune précepteur, Mme de Rénal était attendrie jusqu'aux larmes"<sup>68</sup>. Ce caractère qui s'attendrit sur la mauvaise fortune de Julien est confirmé quelques pages plus loin par Stendhal lorsqu'il écrit: "L'angélique douceur que Madame de Rénal [...]"<sup>69</sup>. Quant à Mathilde, nous découvrons aisément son caractère, son tempérament.

"Jamais elle n'avait été plus brillante. Dès les premières attaques, elle couvrit de sarcasmes plaisants Caylus et ses alliés"<sup>70</sup>. L'im-pétuosité qu'elle ajoute à sa verve, sa manière brusque et caustique de répondre à ses amis, ceux-là même qui couvraient Julien de plisanteries ironiques, signifient assez sa personnalité. C'est la même fougue et la même passion que montre Mlle de la Mole lorsqu'elle attaque celui qui est devenu son amant:

<sup>66</sup> H. Bazin, La mort du petit cheval, Paris, Grasset, 1950, p. 18.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>68</sup> Stendhal, Le rouge et le noir, Op. cit., p. 71.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 375.

En un instant, Mlle de La Mole arriva au point d'accabler Julien des marques de mépris les plus excessives [...] Pour la première fois de sa vie Julien se trouvait soumis à l'action d'un esprit supérieur animé contre lui de la haine la plus violente<sup>71</sup>.

Dans Projet pour une révolution à New York, le même prénom couvre deux jeunes filles aux caractères fort différents. Il y a Laura qui attend patiemment le retour de son frère dans une maison écartée de la ville, il y a une autre Laura qui, dans une rame de métro, tente avec deux voyous d'agresser Ben Saïd. Robbe-Grillet joue sur l'ambiguïté de "Laura". L'équivoque des situations rejoue le mythe même de la "Grande déesse".

Dans la mythologie égyptienne, le dieu Râ est le soleil, de même Aton est dieu-soleil. Les qualités solaires sont la toute puissance et la bonté, cependant Râ et Aton n'ont pas à proprement parler d'ennemis. Horus est aussi un dieu solaire, il possède de grands pouvoirs, c'est un dieu victorieux puisqu'il a vaincu, avec son frère Seth, la puissance du mal qui avait anéanti son père.

Le héros solaire apparaît dans toutes les mythologies avec des analogies frappantes. C'est un personnage puissant qui lutte contre le mal et en triomphe. Il réussit, comme Hercule, des épreuves qui attestent sa qualité héroïque; ou encore il vainc quelque monstre (généralement gardien d'un trésor, d'une vierge, etc.) Le héros solaire joue également un rôle de libérateur. L'épreuve héroïque par excellence, la libération suprême, c'est la victoire sur la mort, le passage aux Enfers et le retour de ces lieux. De là, le thème de la nouvelle naissance. Ces deux schémas psychologiques: la descente aux Enfers et le retour au sein maternel pour

---

<sup>71</sup>

Stendhal, Le rouge et le noir, Op. cit., p. 431.

une nouvelle naissance, se transposent dans "le voyage" en des pays lointains, le retour de contrées dangereuses. C'est, dans Les mille et une nuits, le thème de Simbad le Marin. Le roman du moyen âge nous propose le mieux les caractères fort marqués de héros solaire: Lancelot, Gauvin, Arthur lui-même, sont des êtres exceptionnels qui se jouent des épreuves, tuent les dragons et défont les puissances maléfiques. Dans Les misérables, le personnage de Jean Valjean apparaît comme un héros solaire, d'abord parce qu'il a su vaincre le mal qui était en lui, ensuite parce qu'il répand le bien autour de lui, et ce malgré l'opposition des forces du mal (le couple Ténardier, par exemple), enfin parce qu'il possède une force exceptionnelle:

Tout à coup, on vit l'énorme masse s'ébranler, la charette se soulevait lentement, les roues sortaient à demi de l'ornière. Madeleine se releva. Il était blême [...] Le vieillard lui baisait les genoux et l'appelait le bon Dieu<sup>72</sup>.

L'acte héroïque du maire, sa force colossale qui lui permet de secourir le père Fauchelevent prisonnier de sa charette, font tellement participer Jean Valjean au mythe solaire, que c'est tout naturellement que vient sous la plume d'Hugo "et l'appelait le bon Dieu". A leur manière, les héros des romans d'aventure, de cape et d'épée, et jusqu'aux modernes agents secrets du roman d'espionnage, sont les héritiers du mythe solaire. Ils luttent tous pour que triomphent les forces du bien, sinon le parti qui incarne le bien (pays, faction politique, ...) ils sont tous redoutables au maniement des armes: bretteurs hors pairs ou tireurs d'élite. Aucun obstacle ne semble les décourager, et effectivement ils les surmontent tous. Dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le personnage de Napoléon qui incarne

---

<sup>72</sup> V. Hugo, Op. cit., p. 267.

le surhomme. On trouve dans Balzac un chapitre intitulé "Le Napoléon du peuple". Chez Stendhal, Julien est fasciné par l'image qu'offrent les Mémoires de Sainte Hélène. Dans La chartreuse de Parme, Fabrice est brûlé par le désir d'être soldat de Napoléon.

Les mythes de l'amour sont extrêmement nombreux. Il est impossible de les reprendre tous ici. Ils sont brillamment exposés dans deux ouvrages: L'amour et l'Occident de Denis de Rougemont et L'amour et les mythes du cœur de René Nelli. Nous pouvons mentionner rapidement le thème de l'échange. Symboliquement, c'est le don réciproque des coeurs; pour les amoureux, c'est le "présent" mutuel qui devient le masque de l'échange des coeurs. Ainsi, dans L'Education sentimentale, Madame Arnoux, qui quitte à jamais Frédéric, lui confie une mèche de cheveux; d'ailleurs, au préalable, dans l'exaltation de leur amour, il y avait eu des dons, des cadeaux: "Elle lui donna ses gants, la semaine d'après son mouchoir"<sup>73</sup>. Tout proche du thème de l'échange est celui du regard. La rencontre des regards est une manière de dévoiler le cœur; ce sont les yeux de Marie Arnoux qui frappent le plus Frédéric, c'est dans le regard qu'il voudra mettre toute la passion qu'il vient de ressentir pour cette femme: "Quand il fut sur le quai, Frédéric se retourna. Elle était près du gouvernail, debout. Il lui envoya un regard où il avait tâché de mettre toute son âme"<sup>74</sup>.

Il serait commode de retrouver dans d'autres romans l'illustration de ces thèmes, sans oublier tous ceux de l'amour courtois qui apparaissent au moyen âge mais qui se poursuivent jusqu'à nos jours (comme le défend

<sup>73</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 307.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 27.

la thèse de Rougemont). Nous nous contenterons ici d'étudier le mythe qui nous semble le plus important parce que le plus complexe, à savoir le mythe de Faust. Ce mythe existait dans la littérature avant que ne soit connue l'oeuvre de Goethe, ainsi l'ouvrage de Victor Palma Cayet intitulé Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Fauste, grand et horrible enchanteur, avec sa mort épouvantable est repris en 1776, pour être inséré dans la "Bibliothèque des Romans".

Le thème faustien est apparent dans la Comédie humaine. Raphaël de Valentin qui a réuni le maigre héritage paternel, mène des recherches studieuses qui serviront de base au grand ouvrage qu'il projette. Près de lui, Pauline lui sert de consolatrice et l'entoure de tendresse. Cependant ce sera au personnage de Rastignac que sera dévolu le rôle de tentateur. Mais déjà avant Balzac paraît Les aventures de Faust et sa descente aux Enfers (1825) écrit en collaboration par Saur et Saint-Geniès. En 1929, dans le Mercure de France, Lesquillon publie une adaptation libre de Studierzimmér, avec, bien sûr, l'apparition du diable , à Faust.

Dans Axel, de Villiers de L'isle-Adam, le Commandeur joue le rôle du "diable", pour son cousin. Il lui fait un portrait séduisant de Berlin et tente de le subjuger par les femmes.

Il faut rappeler que la première édition de La porte étroite de Gide était une imitation du Faust de Gérard de Nerval. Dans Juste, ou la quête d'Hélène (1953), Marcel Thiry reprend la légende de Faust, telle que l'a livrée en 1599 Midmann, version qui était très populaire aux Pays-Bas. Un autre écrivain belge Franz Hellens a recours au mythe de Faust dans son oeuvre L'homme de soixante ans. Ce passage nous le révèle amplement:

Hier, pensa-t-il, je n'étais qu'un professeur, un savant comme les autres, aujourd'hui, je suis un homme vivant. Un homme, hier aveuglé, enfoncé dans ses habitudes, aujourd'hui voyant et les bras libres. Voyant! Quel mot vulgaire! Je ne vois pas, je vis, je prends, tout m'appartient. O jeunesse retrouvée, toute puissante jeunesse jamais perdue mais étouffée sous un fardeau de livres, de titres, de bavardages du haut d'une tribune, je ne vous lâche plus, vous êtes ma fortune, je n'en veux plus d'autre!<sup>75</sup>

Aux mythes antiques, s'ajoutent tous les mythes modernes. C'est Balzac qui affirme dans La vieille fille que les mythes modernes sont plus puissants et plus secrets que les mythes anciens. Ces mythes modernes détiennent leur pouvoir de la crédulité populaire. A l'époque de Balzac, par exemple, Paris devient une figure mythique dans la littérature. Cette capitale devient un être quasi-vivant, elle est toujours plus grande que nature. Elle recèle un trésor insondable de mystères concrétisé par des fortunes inexplicables, des êtres incroyablement tarés, et à profusion, souterrains, caves, retraites cachées ... "Si la Cité apparaît désormais pleine de périls et de surprises, c'est parce qu'on a transposé dans son décor, la savane et la forêt d'un Fennimore Cooper"<sup>76</sup>.

On pourrait encore ajouter le mythe du "pouvoir" illimité de la science (Jules Verne), celui des ouvriers pauvres mais bons (Georges Sand), celui du héros patriote (Drôle de jeu), etc.

Tous ces mythes appartiennent à la collectivité. Ils sont ressentis obscurément comme puissants et agissants, par un ensemble d'individus appartenant au même groupe: au même milieu, et plus rarement à des classes sociales différentes.

---

<sup>75</sup> F. Hellens, L'homme de soixante ans, Paris, A. Michel, 1951, p.113.

<sup>76</sup> R. Caillois, Balzac et le mythe de Paris, introduction au volume IV de La comédie humaine, Paris, Club français du livre, 1950, p. III.

Mais, le roman peut être aussi le lieu privilégié où s'inscrit toute mythologie personnelle d'un écrivain. C'est Charles Mauron qui, le premier, a montré toute l'importance des mythes personnels qu'il définit comme suit:

Je nommerai ainsi le phantasme dominant que révèle la superposition des œuvres d'un écrivain.

[...] et joue le rôle d'un champ de forces psychiques, sorte de matrice imaginative, [...], cette matrice attire, accueille, ordonne des matériaux, souvenirs et objets, empruntés aux contenus de la conscience et donc, largement, à son expérience du monde<sup>77</sup>.

Le phantasme n'est nullement une manifestation névrotique chez l'individu. Il ne participe ni du rêve ni de la rêverie. Il s'agit d'une hantise non consciente, mais qui affleure à la conscience lorsque l'écrivain est au travail. Le mythe personnel est, comme l'affirme Anne Clancier, dynamique: "Mais ce dynamisme est double, étant lié d'une part à la situation dramatique conflictuelle qu'il exprime, d'autre part à la pression qu'il exerce sur la pensée consciente"<sup>78</sup>. La psychocritique ouvre un vaste champ d'étude à la critique. Mais à l'heure actuelle, de telles recherches n'ont été poursuivies que dans le domaine du théâtre.

Dans l'antiquité, le réel appartenait à l'Histoire, l'histoire relévait de l'ordre du vraisemblable. Dans le roman moderne, le réel semble être constitutif de la trame romanesque, la réalité apparaît sous la forme de ce que nous avons appelé le réel concret, ce sont les gestes, les attitudes, mais aussi les descriptions de lieux, les choses. Ce réel, dans le "nouveau roman" est ressenti comme une machine de guerre allant contre

---

<sup>77</sup> C. Mauron, Les origines du mythe personnel chez l'écrivain, dans Critique sociologique et critique psychanalytique, Bruxelles, Institut de sociologie, 1970, p. 92.

<sup>78</sup> A. Clancier, La psychocritique, dans Méthodologie de l'imaginaire, Paris, Lettres modernes, 1969, p. 61.

le sens, contre l'histoire, de là cette référence obstinée du "nouveau roman" aux objets et aux lieux.

Au théâtre, le décor est donné, mais il se caractérise par sa discrédition, car, plus que l'environnement, ce sont les actes, l'action scénique et dramatique qui importent. Le roman, lui, pour situer cette action ne peut pas se contenter en général d'un arrière-plan vague et discret. Il est donc contraint de faire une place importante aux éléments qui constituent le décor: "Pour allumer l'étincelle de la fiction, l'œuvre littéraire joue obligatoirement de la magie descriptive qui suggère l'ambiance et suscite le personnage"<sup>79</sup>.

La description et le décor, contrairement à ce qui est prôné par les théoriciens du "nouveau roman", constituent, dans cette optique, un auxiliaire du récit. En fait, cet auxiliaire se révèle être un élément indispensable car, à bien y réfléchir, on s'aperçoit qu'il est illusoire de raconter sans décrire, sans ancrer le récit dans un décor, si mince soit-il. On s'aperçoit donc du double registre que recèle le roman, et qui trouve ici même sa justification, à savoir la narration et sa description. La narration vise à restituer dans l'évolution de son discours une suite d'événements, la description à pour but de restituer, dans un enchaînement d'éléments se présentant dans un ordre successif ce qui dans la réalité, est simultané ou juxtaposé. La réalité du roman (décor) lui est indispensable, mais cette réalité est loin de coïncider avec la réalité du monde. Le monde du roman est nécessairement un monde clos mais qui tend à représenter tout ce qui n'est pas lui, c'est-à-dire le monde

---

<sup>79</sup> G. Durand, Le décor mythique de La chartreuse de Parme, Paris, Corti, 1961, p. 19.

réel. Le caractère fini du décor qui le distingue du caractère universel du monde, son éparpillement en phrases successives dans le roman, qui s'oppose au globalisme, ne sont pas les seules caractéristiques qui dénotent l'aspect "fictif" du décor. Dans un roman, le décor est toujours vu par un romancier, le décor est donc subjectif; même les tenants de l'objectivité n'ont pu, par la nature de leurs descriptions, qu'affirmer le caractère personnel déformateur de leur point de vue. Cependant, cet aspect subjectif a pour but de faire illusion, de représenter le monde comme s'il était vu objectivement. C'est une nouvelle illusion qui caractérise les rapports entre le roman et la réalité.

Il ne faudrait cependant pas croire que tous les romans présentent ce caractère illusoire, cette fonction n'est pas présente dans toutes les œuvres romanesques, et surtout, elle est relativement moderne. Le décor, au moyen âge, a souvent pour but de donner la tonalité de l'action. La description romanesque médiévale se présente comme un univers sans profondeur. Elle est constituée par une juxtaposition de détails, souvent qualifiés, mais qui ne donnent ni volume, ni proportion. Le décor est démonté en éléments successifs qui peuvent faire chacun l'objet d'une digression. L'unité est perdue au profit d'un éparpillement de détails descriptifs. Le moyen âge crée en outre des types descriptifs, motifs centraux autour desquels s'ajoutent un certain nombre d'éléments variables. L'univers romanesque de cette époque offre donc un nombre limité de décors.

Dans le roman du moyen âge, le romancier reproduit moins la réalité qu'il ne restitue un monde archétypal qui sert dans et pour les circonstances qu'il veut raconter. Les principaux décors sont: le jardin (verger), le château, le pays inconnu, etc. Ils "signifient", comme nous l'avons dit, le caractère de l'action. Tous les éléments descriptifs n'auront de valeur

que dans la mesure où ils renvoient à cette signification. Le décor, par là, tend à confirmer le sens de l'action, on pourrait même dire qu'il en est la traduction. Curieusement nous retrouvons ce procédé chez Maupassant où la description a souvent une valeur prémonitoire.

La seconde fonction de la description au moyen âge est de fournir sur le(s) personnage(s) un ensemble de renseignements qui le(s) caractérise: "En fait, elles multiplient les éléments circonstantiels: temps, lieu, manière, cause, comme le propose l'enseignement de la rhétorique"<sup>80</sup>. En réalité, le problème du décor dans le roman peut trouver toute son explication si l'on ramène la question à sa dimension réelle. Le décor trouve sa place dans le roman, il lui est nécessaire, mais il ne lui est pas toujours nécessaire de la même manière selon l'usage que l'on veut en faire. Le décor peut avoir un but purement ornemental, ou au contraire, il peut être l'un des éléments constitutifs de la trame romanesque parce que l'auteur lui assigne une fonction de signification (ou symbolique).

Le décor ornemental fait partie de la fiction, c'est un élément ajouté, qui ne se rattache au récit que par un lien faible.

Le décor significatif, au contraire, engendre le sens; à ce titre, il se rattache davantage au discours, il peut même à lui seul constituer une unité séquentielle.

Il faut rappeler ici que, pendant longtemps, le décor n'a eu qu'une fonction purement ornementale. Il n'obéissait qu'à l'esthétique de la description et n'avait donc avec la réalité du monde qu'un rapport très lointain. Dans les romans pastoraux du XVIII<sup>e</sup> siècle par exemple, ce qui frappe

---

<sup>80</sup> Zumthor, Le roman courtois, essai de définition, dans Etudes littéraires, v. 4, no 1, Québec, P.U.L., 1971, p. 80.

le lecteur, c'est de trouver des campagnes dépourvues de villages, ignorant les travaux des champs. Le monde rural qui est le décor de ce genre d'oeuvre, n'offre de toute évidence aucune réalité, mais il correspond à un cadre "rêvé" par des citadins pour y placer de merveilleuses et complexes histoires d'amour. Ces histoires d'amour, les sentiments qu'on y exprime, il convient de le rappeler sont purement conventionnels. "Les paysages, les types, les sentiments, [...] tout dans la pastorale émane d'une tradition"<sup>81</sup>. Dans l'Astrée d'Honoré d'Urfé, nous trouvons un parfait exemple de décor irréalisté, voici la campagne près de Lyon:

Auprès de l'ancienne ville de Lyon, du costé du Soleil couchant, il y a un pays nommé Forests, qui en sa petitesse contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules: Car estant divisé en plaines et en montaignes, les unes et les autres sont si fertiles et situées et un air si tempéré, que la terre y est capable de tout ce que peut désirer le laboureur. Au coeur du pays est le plus beau de la plaine, ceinte, comme d'une forte muraille, des monts assez voisins et arrosée du fleuve de Loyre, qui prenant sa source assez près de là, passe presque par le milieu, non point encore trop enflé ny orgueilleux, mais doux et paisible<sup>82</sup>.

L'exotisme du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est rien d'autre qu'un décor imaginé.

L'Orient occupe une place importante, place que lui raviront l'exotisme canadien (Aventures du Sieur de Beauchêne), mexicain, africain, ... Les décors n'ont d'autre fonction que de dépayser le lecteur, ils ne tendent nullement à restituer une quelconque vérité exotique. Le dépaysement sert en outre, comme nous l'avons vu, de support à la critique sociale. C'est le lien qui permet une sorte de complicité entre le lecteur et le narrateur, qui autorise l'ironie. Encore faut-il que le lecteur soit satisfait, ou

<sup>81</sup> J. Rousset, La littérature à l'âge baroque en France, Paris, Corti, 1953, p. 33.

<sup>82</sup> H. d'Urfé, L'astrée, Paris, Bibliotheca Romanica, 1672, p. 37.

plus précisément que les règles admises soient respectées. Comme le fait justement remarquer Barthes, la description a longtemps trouvé sa place dans les manuels de rhétorique. "elle a formé pendant longtemps un "morceau" rhétorique parfaitement codé: la "descriptio" ou "ekphrasis", exercice très prisé de la néo-rhétorique"<sup>83</sup>. Dans Paul et Virginie, nous trouvons un paysage exotique qui nous fait apprécier chez l'écrivain, la parfaite maîtrise de l'art de la description. Le passage qui suit nous décrit un orage, sans doute fort éloigné de la réalité. Il s'agit d'un pur et brillant exercice de rhétorique, et cependant, l'écrivain réussit à nous faire percevoir l'atmosphère d'une île lointaine et tropicale.

Les sommets des montagnes les rassemblaient autour d'eux, et de longs sillons de feu sortaient de temps en temps de leurs pitons embrumés. Bientôt des tonnerres affreux firent retenir de leurs éclats les bois, les plaines et les vallons; des pluies épouvantables, semblables à des cataractes, tombèrent du ciel. Des torrents écumeux se précipitaient le long des flancs de cette montagne; le fond de ce bassin était devenu une mer; le plateau où sont assises les cabanes, une petite île; et l'entrée de ce vallon, une écluse par où sortaient pêle-mêle avec les eaux mugissantes les terres, les arbres et les rochers<sup>84</sup>.

Le décor cesse donc de renvoyer à une réalité qui lui est extérieure, il cesse d'être le signe du monde véritable. En fait, ce genre de description offre un double visage: une face nous montre le monde tel que nous l'imaginons, tel qu'il pourrait être, l'autre face désigne la technique de la description. Le décor signifie un monde rêvé, mais encore il se signifie comme un morceau d'écriture bien fait. On pourrait trouver de multiples exemples de ces morceaux de bravoure dans l'œuvre de Chateaubriand, mais c'est à

<sup>83</sup> R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, dans Communication, no 8, Paris, Seuil, 1966, p. 11.

<sup>84</sup> B. de Saint Pierre, Paul et Virginie, dans Roman du XVII<sup>e</sup> siècle, II, Paris, Pléiade, 1965, p. 1264.

Bernardin de Saint Pierre que revient la palme. Voici comment il décrit un coin de forêt:

On n'y entend que des cris de joie, des gazouillements et des râ�ages inconnus de quelques oiseaux des terres australes, que répètent au loin les échos de ces forêts. La rivière qui coule en bouillonnant sur un lit de roche, à travers les arbres, réfléchit ça et là dans ses eaux limpides leurs masses vénérables de verdure et d'ombre, ainsi que les jeux de leurs heureux habitants: à mille pas de là elle se précipite de différents étages de roches, et forme à sa chute une nappe d'eau unie comme le cristal, qui se brise en tombant en bouillons d'écume. Mille bruits confus sortent de ces eaux tumultueuses<sup>85</sup>..

Ce sont là des morceaux d'anthologie, sur lesquels on pose l'étiquette : "belle description".

Dans Madame Bovary, Flaubert attache un soin évident à décrire la ville de Rouen. Cette description nous amène à faire les constatations suivantes: la ville de Rouen existe, elle constitue pour Flaubert un modèle. Toutes les corrections qu'il apporte à cette description devraient tendre à restituer ce modèle de la manière la plus exacte possible. Cependant le romancier, de correction en correction, ne modifie nullement la vision qu'il a de Rouen. Il s'attache plutôt à faire entrer dans son texte de belles métaphores et des figures de style ayant un heureux effet. De la même manière, les décors de B. de Saint Pierre avaient pour but de créer un cadre irréaliste sans doute, à cette différence toutefois qu'il justifiait un mode de vie et qui expliquait la nature charmante du sentiment qui unit Paul à Virginie. Dans les romans pastoraux, le décor servait de cadre aux amours de bergers, mais il donnait le ton de ces amours, il en justifiait en quelque sorte la nature. La description de Rouen faite par Flaubert ne justifie

---

<sup>85</sup> B. de Saint Pierre, Paul et Virginie, dans Roman du XVII<sup>e</sup>, II, Paris, Pléiade, 1965, p. 1289.

rien; elle n'explique rien. Au niveau de l'histoire, elle est dépourvue de signification. C'est en quelque sorte une longue digression. Madame Bovary nous montre un décor soi-disant réaliste, mais qui a perdu jusqu'à son sens de décor destiné à créer un environnement où évolueront les personnages. Toutefois Flaubert ne se soumet pas entièrement à ce que nous avons appelé la "belle description". La description de Rouen possède évidemment une fonction esthétique, mais Flaubert l'a personnalisée.

Chez Alain Robbe-Grillet, la description semble être rédigée de manière à libérer le mode descriptif de l'empire du récit "authentique". On pourrait même aller plus loin et dire qu'il tente de créer une histoire par les seuls moyens de descriptions imperceptiblement modifiées au fur et à mesure du déroulement de l'histoire. C'est contre l'utilisation "métaphorique" de la description qu'Alain Robbe-Grillet a édifié ses romans. Chez cet écrivain, le décor revêt une importance certaine, non seulement par son caractère obsédant, mais encore par son aspect hallucinant obtenu grâce à la précision maladive dans le détail, grâce aussi à la répétition de lieux inhumains et presque identiques:

Ce devait être des rangées toutes semblables de fenêtres régulières se répétant à tous les niveaux, d'un bout à l'autre de la rue rectiligne [...] Un croisement, à angle droit, montre une seconde rue toute semblable<sup>86</sup>.

Le "nouveau roman" tente par ce procédé, de rapprocher l'œuvre littéraire de l'œuvre picturale. Tout n'étant que description, le décor perd son sens pour autre chose que lui-même. Le décor n'a de signification que dans un ensemble de décors. Le roman se justifierait non plus en fonction d'une histoire à raconter, d'une réalité à représenter, mais en tant qu'œuvre à

---

<sup>86</sup> A. Robbe-Grillet, Dans le labyrinthe, Paris, Ed. de minuit, 1959, p. 15.

élaborer et à créer. On pourrait ainsi appliquer au roman la formule de Mme Jeanne Hersch: "Le terme vrai de l'activité du peintre, c'est l'existence même de l'oeuvre en tant qu'oeuvre d'art"<sup>87</sup>.

Il convient d'ajouter qu'à un niveau littéraire très bas, le roman policier de consommation, par exemple, le décor ne joue aucun rôle, à peine a-t-il une valeur de dépaysement. Du rififi au Canada nous promène dans la ville de Québec, mais la description n'est là que pour épater le lecteur naïf, car que le héros l'accomplisse à Montréal, à Tokio ou à Paris, l'action n'en serait en rien modifiée. Dans ce genre de roman, la distinction entre la narration et la description est complète par suite de la médiocrité de l'histoire et/ou du romancier. Les deux plans (descriptif et narratif) ne se chevauchent jamais, ce sont deux corps étrangers dont l'un (décor) est conçu pour meubler les interstices que dévoile l'autre. Dans Madame Bovary, la description de Rouen n'était pas significative au plan de l'oeuvre, mais il importait quand même que l'histoire se passât à Rouen et non pas à Paris. Par contre, dans le roman policier (ou d'espionnage), tout peut se passer n'importe où. Disons plus exactement que, l'histoire étant basée sur un canevas, le renouvellement du décor a pour but de faire croire au renouvellement de l'histoire. Il s'agit de duper le lecteur en lui suggérant qu'on lui raconte autre chose parce que cela se passe ailleurs.

Dans Personnes de Baudry, le roman va jusqu'à affirmer en lui-même l'inutilité de toute description, la vacuité de tout décor. Il s'agit, en fait, d'une véritable déstructuration du plan descriptif, déstructuration exprimée dans l'oeuvre même qui place les personnages dans un "là" qui n'a pas de visage.

---

<sup>87</sup> E. Gilson, Peinture et imaginaire, dans L'homme et ses œuvres - actes du IX<sup>e</sup> congrès des sociétés de philosophie et de langue française, Paris, P.U.F., 1957, p. 300.

C'est un décor dont vous essayez de vous assurer. Il n'y a d'abord qu'un lieu vide - neutralisation d'un espace que vous ne pouvez ni spécifier ni limiter; fond indifférent mais nécessaire pour que viennent jouer les premières sollicitations, pour que s'inscrivent et se montrent les premières marques. On dirait d'ailleurs, à voir ces quelques lignes coupant l'air, une architecture présumée - le pointillé surprenant d'une construction possible quoique déjà établie. Balises, point de chute peut-être; atterrissage. C'est donc ici que l'on vit<sup>88</sup>.

Le roman peut donc considérer le décor sous son aspect purement ornemental, et dans ce cas, "faire du décor". Se séparant alors du plan narratif et lui faisant en quelque sorte obstacle parce que retardant la narration, l'accumulation des décors peut servir chez certains romanciers, de moyen de subversion contre l'histoire. D'autres romanciers se basant sur l'inutilité, l'insignifiance de la description, ou bien plaquent un décor sur leur roman, ou bien expulsent entièrement le plan descriptif de leur oeuvre. Ils affirment aussi, puisque toute description est mensonge, qu'il faut éliminer du roman tout ce qui n'est pas signifiant, tout ce qui n'est pas porteur de sens.

Tout à l'opposé de ces théories, une certaine catégorie de romanciers attachent une importance capitale à l'élément descriptif. Le décor fait partie intégrante de la narration parce qu'il est chargé de sens.

Pour Mauriac, par exemple, les landes bordelaises font nécessairement partie de son univers romanesque car ces lieux sont cause de l'exaltation des passions. Ce n'est que dans ce paysage que peuvent se déchaîner les forces du mal. Le décor, dans ce cas, possède une influence directe sur les personnages et sur l'action. Il ne sert pas à meubler l'espace, mais à développer une trame suggestive où les êtres se collent comme des mouches.

---

<sup>88</sup> J.L. Baudry, Personnes, Paris, Seuil, 1967, p. 151.

Il conditionne les pensées et les gestes. L'établissement du décor est d'ailleurs pour Mauriac une nécessité impérieuse: "Je ne puis concevoir un roman sans avoir présent à l'esprit dans ses moindres recoins, la maison qui en sera le théâtre, il faut que les plus secrètes allées du jardin me soient familières"<sup>89</sup>.

Pour Balzac, les lieux expriment toute la personnalité d'un être. On peut connaître une femme rien qu'en visitant sa chambre ou son salon. Ainsi nous pouvons pénétrer le caractère de Mme de Beauséant, rien qu'en suivant Eugène de Rastignac "dans un petit salon coquet gris et rose où le luxe semblait n'être que de l'élégance"<sup>90</sup>. Ce n'est pas pour rien que l'écrivain commence Eugénie Grandet par cette longue description de Saumur, par cette promenade qui nous mène grâce à une rue tortueuse jusqu'à la porte de la maison "à Grandet". C'est que cette ville, cette rue, incarnent admirablement bien le caractère de l'avare: modeste en apparence, mais tortueux et redoutable. Si l'écrivain consacre tant de pages à situer la pension Vauquer, à nous la décrire jusque dans ses odeurs, c'est qu'elle explique le drame qui s'y joue, qu'elle nous dévoile plus qu'une longue narration les pensées intimes de Rastignac, leurs évolutions les plus subtiles.

Jean Cayrol, dans Lazare parmi nous, nous livre la clef des décors qui hantent ses romans. Ce sont les reflets d'un monde hallucinant. La ville est devenue un nouveau type de camp de concentration où se tramant de nouvelles et épouvantables histoires.

Les descriptions de maisons seront toujours étouffantes; aucune demeure ne trouvera grâce devant l'écrivain

<sup>89</sup> P.H. Simon, Mauriac par lui-même, Paris, Seuil, 1961, p. 38.

<sup>90</sup> H. de Balzac, Le père Goriot, Paris, Club Français du Livre, 1962, p. 90.

concentrationnaire; elle est pleine de surprises, d'embûches, d'hostilité. Les portes deviennent matière à cauchemar; la hantise des ouvertures est portée à son comble<sup>91</sup>.

Le milieu urbain devient écrasant et anonyme, c'est un monde irréel et invivable où seules les choses s'épanouissent: la valise dans la chambre, la chambre dans l'hôtel ... Un monde où chaque personnage confondu dans l'anonymat doit faire un effort pour s'imaginer qu'il existe. Et dans cet univers tout ce qui évoque la possibilité d'évasion prend une importance démesurée: la valise, la gare, les ports.

François voulut sonner à la grille mais il n'y avait pas de clochette [...] Il suivit une allée qui conduisait à un petit porche: la porte d'entrée était ouverte. Il frappa tout de même, d'abord doucement puis avec violence mais personne ne répondit<sup>92</sup>.

Dans L'Education sentimentale, le décor occupe une place toute particulière parce que la plupart du temps il est, lui aussi, significatif. Il vise à nous renseigner sur le caractère des personnages, à nous éclairer sur la nature des sentiments ou sur l'action, quand elle existe. C'est une caractéristique du romantisme d'avoir cru à une sorte de symbiose entre l'homme et la nature. Balzac lui-même écrivait à ce propos:

A Paris, les divers sujets qui concourent à la physionomie d'une portion quelconque de cette monstrueuse cité s'harmonisent admirablement avec le caractère de l'ensemble. Ainsi portier, concierge ou suisse [...] est toujours conforme au quartier dont il fait partie<sup>93</sup>.

Voici ce que Flaubert écrit en réplique à Sainte Beuve au sujet de Salambo: "Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite, toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur

<sup>91</sup> J. Cayrol, Lazare parmi nous, Paris, Seuil, 1950, p. 101.

<sup>92</sup> Idem, L'espace d'une nuit, Paris, Seuil, 1954, p. 145.

<sup>93</sup> H. de Balzac, cité par I. Atkinson, Les idées de Balzac, t. III, Genève, Droz, 1949, p. 17.

l'action"<sup>94</sup>. Cette mise au point peut s'appliquer également à L'Education sentimentale. Nous avons déjà vu l'influence du décor sur Frédéric, soit qu'il déclenche le rêve, soit qu'il provoque une sorte d'éblouissement vertigineux. La perception du décor, en outre, varie avec le sentiment qu'éprouve Frédéric. Dès le début du roman, le jeune homme seul regarde les rives de la Seine. Le paysage qu'il perçoit est singulièrement monotone et vide: "la rivière était bordée par des grèves de sable. On rencontrait des trains de bois [...] la colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu à peu s'abaisse et il en surgit une autre, plus proche"<sup>95</sup>, il laisse une impression de grisaille et de monotonie. Pas de présence humaine, pas de couleur, aucun détail qui prenne du relief. Or nous connaissons le sentiment de Frédéric à ce moment-là: le regret de devoir quitter Paris pour Nogent sur Seine, le sentiment de la solitude aussi. Frédéric éprouve de la nostalgie et une vague mélancolie qui semblent se diffuser sur tout ce qui l'entoure: "de petits nuages blancs arrêtés, et l'ennui, vaguement répandu, semblait alanguir la marche du bateau"<sup>96</sup>. Mais à peine Frédéric a-t-il aperçu Madame Arnoux que sa vision des choses se transforme: "Une plaine s'étendait à droite, à gauche un herbage allait rejoindre doucement une colline [...] Quel bonheur de monter à côté d'elle, le bras autour de sa taille [...] Un peu plus loin, on découvrait un château"<sup>97</sup>, la nature épouse des formes quasi féminines, s'étale en courbes molles et douces; elle acquiert une sorte de profondeur, un lointain mystérieux. Cette nature s'est brusquement

---

<sup>94</sup> G. Flaubert, Correspondance 1857-1864, Lausanne, Rencontre, 1964, p. 432.

<sup>95</sup> Idem, L'Education sentimentale, Op. cit., p. 20.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 26.

transformée parce que Frédéric s'est lui-même transformé. Elle s'est en outre peuplée d'êtres qui appartiennent au rêve éveillé de Frédéric et qui sont à n'en guère douter Madame Arnoux et Frédéric lui-même.

De même, Paris change-t-il d'aspect lorsque Arnoux annonce à Frédéric que sa femme est partie en province:

Il remontait au hasard le quartier latin, si tumultueux d'habitude, mais désert à cette époque [...] Les grands murs des collèges comme allongés par le silence, avaient un aspect plus morne encore [...] Au fond des cafés solitaires [...] des grandes places désertes<sup>98</sup>.

Paris est devenu un lieu triste, sombre, désert, morne, à l'image des pensées du jeune homme qui, dès qu'il retrouve la foule n'y voit plus qu'"un grand flot ondulant sur l'asphalte"<sup>99</sup> c'est-à-dire une sorte d'être collectif inhumain et bête à souhait. A peine Mme Arnoux est-elle revenue qu'à nouveau tout se transforme. Toutes les femmes prennent l'allure de la personne aimée: "Les prostituées qu'il rencontrait [...] les cantatrices, les écuyères [...] les bourgeoises, les grisettes [...] toutes les femmes lui rappelaient celle-là"<sup>100</sup>; les objets deviennent une occasion de l'imaginer, la nature elle-même, le point de départ d'un rêve qu'elle habite: "la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble"<sup>101</sup>.

Il serait fastidieux de multiplier les exemples, mais il apparaît clairement que le décor traduit le sentiment de Frédéric, et que la perception du cadre varie comme et selon ses états d'âme.

<sup>98</sup> G. Flaubert, L'Education sentimentale, Op. cit., p. 87.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 90.

<sup>101</sup> Ibidem, p. 90.

Les décors ont parfois dans le roman une valeur quasi-mythique. Nous les rattacherons au mythe de l'amour. L'écrivain utilise certains lieux, certains décors de préférence à d'autres parce qu'ils font l'objet d'une association symbolique et inconsciente qui relève du domaine amoureux ou érotique. Ainsi les décors qui signifient la vierge sont toujours du type: labyrinthe, muraille, jardin fermé (*Roman de la Rose*), citadelle imprenable. Les décors qui favorisent l'amour, où peut s'établir une grande intimité sont isomorphiques, c'est la chambre, mais aussi la grotte, une hase secrète, un bois "sacré". Ces décors sont "freudiens", c'est-à-dire qu'ils consacrent une analogie entre la nature, le lieu, et, d'autre part la femme, la vierge, l'amour viril. Il est caractéristique de voir que le grand amour de Frédéric pour Mme Arnoux atteint sa plénitude dans le jardin de la maison de Saint-Cloud. "La Torpille" convoitée par Nuncingen est enfermée au couvent par Vautrin. La princesse de Clèves, pour échapper à son amour, se retire dans un pavillon de campagne isolé, qu'elle croit inaccessible.

Bel-Ami découvre sa passion naissante pour Mme de Marelle dans la calèche qui la ramène chez elle. Il faut rappeler ici que la calèche constitue un endroit clos, secret et intime favorable à l'établissement de la passion. C'est dans une calèche que Mme Bovary se donne.

Chez les Goncourt la description prend une importance tout à fait exceptionnelle. Victor Hugo, par exemple, avait consacré tout un chapitre à la description de Notre-Dame de Paris, mais ce n'est là qu'une sorte d'accident dans le roman; chez les Goncourt cela devient comme une sorte de vice. "Les Goncourt procèdent souvent par descriptions amples et détaillées qui, dans le chapitre, laissent peu de loisir à la narration et à l'analyse"<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> J. Dubois, Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française, 1963, p.28.

D'un roman à l'autre les décors occupent une place de plus en plus importante. Dans Gervaise, par exemple, ils s'accumulent selon un certain rythme qui les groupe en séries. Tous ces éléments ne contribuent pas de la même manière au sens du roman, et certains constituent une véritable partie digressive. Ils prennent d'ailleurs une valeur autonome; ils revêtent un caractère de fraîcheur et de vie qui contraste avec l'atmosphère de déchéance qui s'établit dans l'oeuvre.

Dans le roman expérimental Zola révèle sa théorie sur le décor romanesque. Les états d'âme des personnages doivent être révélés par les états du monde extérieur. Cette théorie contredit le programme naturaliste de l'auteur où le décor est considéré objectivement. Le monde n'est pas vu tel qu'il est, mais tel que le perçoit un des personnages. Zola crée donc l'illusion du réalisme objectif. Dans La fortune des Rougon, le couple formé par Félicité et Pierre, devenus plus royalistes que le roi, tiennent salon: "Il s'était formé chez les Rougon un noyau de conservateurs qui se réunissaient chaque soir dans le salon jaune"<sup>103</sup>. La description très longue des personnages qui hantent ce salon apparaît comme faite par une personne étrangère à ce milieu, en réalité tout est vu par les yeux de Félicité. "La personne la plus heureuse dans tout cela était Félicité [...] Elle se sentait bien un peu honteuse de son vieux meuble de velours jaune; mais elle se consolait [...] elle trouvait des caresses pour tout le monde"<sup>104</sup>. Zola qui souligne lui-même l'importance de Félicité dans ce salon, qui nous montre qu'elle en est la cheville ouvrière, nous révèle indirectement que c'est par sa sensibilité qu'il nous a décrit personnages et réunions, politiques et arrivistes.

---

<sup>103</sup> E. Zola, Op. cit., p. 109.

<sup>104</sup> Ibidem, pp. 112-113.

Dans l'oeuvre de Proust nous trouvons ce que l'on pourrait appeler une superposition d'objets qui sont perçus en un même temps, la description proustienne tient de l'art de la surimpression. Comme le fait remarquer Genette: "Le paysage naturel prend ainsi, par un artifice de mise en scène particulièrement recherché, l'apparence d'une oeuvre d'art"<sup>105</sup>. Le décor prend alors chez Proust l'allure d'un tableau. Il devient une auto-représentation, de là cette volonté du narrateur d'observer sans être vu; "Puis, me rendant compte que personne ne pouvait me voir, je résolus de ne plus me déranger de peur de [...] [...] Quand je vis M. de Charlus qui ressortait de chez la marquise"<sup>106</sup>.

Dans l'oeuvre de Julien Green le décor prend une valeur toute particulière puisqu'il joue pratiquement le rôle d'un personnage. Le choix du décor, la peinture de chaque détail se trouve dépassé par la fonction qu'il assume dans l'oeuvre. Dans Chaque homme dans sa nuit, par exemple, le décor entre de plein pied avec la narration, il devient le ressort principal du drame que relate le roman:

Dans le silence même de la maison, il reconnut cette parfaite immobilité des choses qui ne changent pas alors que nous devenons autres à chaque jour. Il se rappela sa stupeur au moment où, pour la toute première fois, il avait vu la femme de bronze au bas de l'escalier. Une draperie opportune cachait ce que l'on ne devait pas voir, devant et derrière. Pourtant son père lui avait dit: "Ne regarde pas"<sup>107</sup>.

Chez Roussel le décor procède d'un jeu de mots. Nous avons expliqué sa technique antérieurement, nous ne prendrons qu'un exemple, celui du palmier qui est à la fois un gâteau et un arbre. A palmier, Roussel

<sup>105</sup> G. Genette, Figures, Paris, Seuil, 1966, p. 49.

<sup>106</sup> M. Proust, Sodome et Gomorrhe, Paris, Gallimard, 1954, pp. 6-7.

<sup>107</sup> J. Green, Chaque homme dans sa nuit, Paris, Plon, 1960, p. 12.

associe l'idée de restauration (on sert un gâteau dans un restaurant, le palmier voit le rétablissement d'une dynastie sur son trône). Ainsi, dans Impressions d'Afrique, le décor est obtenu à partir d'une association d'idées, il ne se veut ni signifiant comme chez Balzac, ni "insignifiant" comme chez Robbe-Grillet; ce n'est pas non plus un tableau comme chez Proust, mais la réalisation d'une sorte de canular verbal: "De là le palmier de la place des Trophées consacré à la restauration de la dynastie des Talou"<sup>108</sup>.

Le système des choses appartient au système du décor, toutefois il y forme un monde à part, parce que le système de l'objet peut exister indépendamment du système du décor. Il se caractérise en plus par deux modes de présentation: ou bien l'objet est nommé, ou bien il est décrit. L'objet dans le roman est un objet littéraire. L'objet décrit est un objet "de roman" en ce sens qu'il étale, dans la succession de la phrase, ce qui existe dans l'immédiat et dans l'unicité. L'objet dans le roman renvoie donc par référence à une chose qui existe dans la réalité, mais il s'affirme comme simple objet "de papier".

Prenons un exemple: le miroir décrit par Alain Robbe-Grillet:

Au-dessus de la console un grand miroir rectangulaire, suspendu au mur s'incline légèrement vers l'avant.

Son cadre en bois, sculpté de feuillages sans nom où la dorure s'efface, délimite une surface brumeuse [...] dont la partie centrale est occupée par [...]<sup>109</sup>.

Alain Robbe-Grillet qui décrit ce miroir, aurait pu nous en présenter les éléments dans un ordre quelconque. Il situe d'abord la glace au-

<sup>108</sup> R. Roussel, Op. cit., p. 14.

<sup>109</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Paris, Ed. de minuit, 1970, p. 13.

dessus d'un objet (position spatiale). Puis, partant de la périphérie, le regard glisse vers le centre, du cadre jusqu'à la vision de la porte entr'ouverte qui se dessine en plein milieu de la surface réfléchissante.

A "l'objet-miroir" il substitue un référent qu'il nous montre dans la succession concentrique de ses parties. L'objet réel est remplacé par un référent littéraire.

Non seulement l'objet du roman peut renvoyer, par référence, à un objet réel, auquel il se substitue, mais encore il peut être le porteur d'une signification spéciale. Le romancier cesse de nommer la chose pour elle-même, il la charge d'une valeur supplémentaire. L'objet n'est donc plus, dans le roman, pour lui-même. Il devient un signe second. Les objets que Flaubert décrit dans L'Education sentimentale ont souvent la tâche de signifier la société dans laquelle se déroule l'action. Frédéric qui se rend chez les Arnoux remarque que: "L'antichambre décorée à la chinoise, avait une lanterne peinte au plafond et des bambous dans les coins. En traversant le salon (il) trébucha contre une peau de tigre"<sup>110</sup>. Ce goût pour l'exotisme dénote très exactement une époque, et une classe sociale aisée. Les objets révèlent un enrichi qui a les goûts de la mode du temps. Plus loin dans le roman, et de la même manière que l'intérieur de chez Arnoux révélait le bourgeois de fraîche date, l'hôtel des Dambreuse indiquera une opulence aristocratique; la description de l'appartement de Rosanette montrera la jeune femme qui est richement entretenue.

Lorsque Frédéric note que: "Mme Arnoux a dans les cheveux une longue bourse algérienne en filet de soie noire"<sup>111</sup>, ce détail vestimentaire

---

<sup>110</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 65.

<sup>111</sup> Ibidem, p. 66.

n'est pas fortuit, il indique la période où la France colonialiste s'installe en Afrique du Nord.

L'objet peut donc signifier le statut social d'une personne, et révéler une époque; il peut encore nous renseigner sur ses propriétaires, sinon sur la personne qui le regarde. Frédéric est un sentimental; il projette son propre "moi" sur les choses. Les objets nous révèlent donc sous le regard du héros tout son sentimentalisme; c'est pourquoi, par exemple, la poignée de la porte de chez Arnoux lui semble être une main vivante dans sa main.

Ce phénomène, nous le retrouvons, mais plus subtilement chez A. Robbe-Grillet, où le sang qui souille le bouton de la porte, passe de l'objet à la main de Laura sans qu'elle ne l'ait touché. "Laura relève les yeux; la poignée de porcelaine est rouge, elle aussi, de même que l'intérieur de la main qui tourne avec lenteur sa paume vers le ciel et s'immobilise"<sup>112</sup>.

Dans le roman au moyen âge, l'objet prend une signification toute particulière, il n'est plus le signe d'un objet réel, il devient le symbole d'une réalité morale (religieuse, philosophique, etc.) Ainsi la table ronde ne réfère pas à une réalité "table", objet autour duquel on peut prendre un repas ...; c'est le symbole de la Table où le Christ institua l'eucharistie.

C'est M. Mircea Eliade qui a étudié ce qu'il a appelé le mythe de l'"éternel retour". Dans son ouvrage, qu'il consacre à ce mythe, il nous livre la clef des objets littéraires et symboliques: "Dans la mentalité

---

<sup>112</sup> A. Robbe-Grillet, Op. cit., p. 125.

"primitive" ou archaïque, [...] l'objet apparaît comme un réceptacle d'une force étrangère qui le différencie de son milieu et lui confère sens et valeur"<sup>113</sup>.

Dans La modification, M. Butor semble vouloir paraphraser le propos de Bachelard qui affirme que l'objet nous désigne plus que nous le désignons. Prendre le train est une action courante; mais ce train peut devenir le symbole de changement. Il signifie alors la transformation, la "modification". Il n'est plus seulement question d'un train qui se déplace, c'est surtout un voyageur qui évolue et qui se modifie entre deux gares:

Le mieux sans doute serait [...] de tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre<sup>114</sup>.

Pour A. Robbe-Grillet l'objet doit constituer une réalité qui est là pour elle-même:

Dans le roman initial les objets [...] qui formaient le tissu de l'intrigue disparaissaient complètement pour laisser la place à leur seule signification [...] Et voici que maintenant on voit la chaise [...] la forme des barreaux [...] Ce qui apparaît comme essentiels et irréductibles à de vagues notions mentales, ce sont [...] les objets<sup>115</sup>.

L'objet ne signifie rien d'autre que l'objet; c'est une présence. Au fond Alain Robbe-Grillet a vidé l'objet littéraire de son superflu, de sa signification mythologique, ou encore d'un sens convenu (le costume vert, par exemple, qui signifie chez Balzac, le caractère tortueux de celui qui le porte). L'objet renvoie à lui-même et seulement à lui-même. De là cette

<sup>113</sup> M. Eliade, Le mythe de l'éternel retour, Paris, Gallimard, 1949,

<sup>114</sup> M. Butor, La modification, Paris, Ed. de Minuit, 1957, p. 236.

<sup>115</sup> A. Robbe-Grillet, cité par M. Nadeau, Le roman français depuis la guerre, Paris, Gallimard, 1963, p. 239.

rigueur de la description que l'on ne retrouve que dans les manuels d'anatomie. De là également cette apparente froideur. Les objets chez Robbe-Grillet ont toujours une sorte de teinte gris acier parce qu'ils sont dépouillés de toute la subjectivité de l'écrivain, de tout le champ de significations (arbitraires), et de toute notre subjectivité.

Même s'il est vrai que les objets ne sont là que par le choix de l'écrivain (il faudrait faire une étude sur l'ensemble de ces objets, analyser ce choix, globalement) les objets restent toujours, pour le théoricien du "nouveau roman", une présence neutre.

Sur le marbre noir et terne, la petite clef se dessine en lignes claires avec la netteté d'un schéma de leçons de choses. Son anneau plat, parfaitement circulaire, est situé à quelques centimètres seulement de la base hexagonale du bougeoir<sup>116</sup>.

Robbe-Grillet, et en général les "nouveaux romanciers" nient à l'homme son pouvoir de s'installer dans les choses et d'y établir des liens de complicité. Les objets sont donc privés de tout prolongement humain, soit philosophique, soit psychologique. Les choses retournent à leur innocence primitive. Mais, du coup, elles retrouvent leur opacité. Ainsi les pistolets couchés dans leur boîte d'acajou perdent tout caractère menaçant, ils cessent d'être des armes.

L'un des deux longs pistolets aux canons guillochés et hexagonaux, couchés tête-bêche au milieu de l'attirail compliqué des baguettes [...] enchaissés chacun dans leur logement ménagé en creux dans le drap vert billard [...] à l'intérieur de la boîte d'acajou<sup>117</sup>.

C'est la femme qui menace Georges qui donne à cette scène de La route des Flandres son caractère d'angoisse. La description minutieuse et imperson-

---

<sup>116</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Op. cit., pp. 12-13.

<sup>117</sup> C. Simon, La route des Flandres, Paris, Ed. de Minuit, 1960, pp. 81-82.

nelle, des pistolets, fait contraste avec la tension qui se dégage de ce face à face qui nous est proposé juste un peu avant:

Georges regardait avec une sorte de fascination la main un peu grasse [...] dont l'index avait dans le désarroi d'une nuit lointaine, pressé la détente de l'arme dirigée contre lui-même<sup>118</sup>.

L'objet débarrassé de sa dimension humaine peut rester un "objet subjectif", un objet différent sous le regard des différents personnages. Ainsi, chez Proust, un objet devient-il "autre" lorsqu'il passe du côté de Combray au monde extérieur. Le plus souvent, Proust décompose la chose en une multitude de données afin de rejoindre l'objet dans son objectivité: "A défaut de la contemplation du géologue, j'avais celle du botaniste"<sup>119</sup>, dit le narrateur au début de Sodome et Gomorrhe. C'est bien là l'attitude de l'homme de sciences qui détaille et énumère la réalité telle qu'elle est. Dans la description qui suit, il n'est jusqu'au "garçon" qui ne fasse partie du monde objectif. La vision que nous donne Proust est une sorte d'éparpillement qui tend à restituer, mieux que l'énumération systématique, la réalité de sa vision.

Les grandes portes vitrées de la salle à manger, de ce hall en forme de couloir qui servait pour les thés, étaient ouvertes de plain-pied sur les pelouses dorées par le soleil et desquelles le vaste restaurant lumineux semblait faire partie. Le garçon à la figure rose, aux cheveux noirs tordus comme une flamme [...] on l'apercevait tantôt ici tantôt là comme des statues successives d'un jeune dieu courant<sup>120</sup>.

Si le garçon de café devient une sorte de statue, si la personne se choisifie, par contre et tout à fait à l'opposé de la théorie objective, l'objet peut accaparer le rôle de personnage. Ainsi Daudet nous décrit Tartarin

---

<sup>118</sup> C. Simon, La route des Flandres, Op. cit., p. 81.

<sup>119</sup> M. Proust, Sodome et Gomorrhe, Op. cit., p. 6.

<sup>120</sup> Ibidem, p. 146.

par l'intermédiaire de sa chéchia. Seul le couvre-chef nous est décrit; il prend des positions héroïques ou lamentables, mais nous savons bien qu'il s'agit en fait de celles du héros:

Je vous la montrerais (chéchia) d'abord au départ sur le pont, héroïque et superbe [...] auréolant cette belle tête tarasconnaise. Je vous la montrerais ensuite à la sortie du port, quand Le Zouave commence à caracoler sur les lames; je vous la montrerais frémissante, étonnée, et comme sentant déjà les premières atteintes de son mal<sup>121</sup>.

Dans Midi-Minuit de J. Cayrol le geste et l'objet ont pour mission de signifier la personne:

Ce n'était pas naturel, ces longues visites à tous les rayons, sa manière de prendre les objets en main, ostensiblement. Non, cette femme, ce n'est pas moi. Je ne suis pas attifée de la sorte, même dans les pires moments<sup>122</sup>.

Dans Lazare parmi nous, le romancier a longuement expliqué la fonction de l'objet. L'univers concentrationnaire est celui où tous les hommes s'efforcent de se ressembler, où les paroles sont presque toujours des mensonges. Dans ce monde, la chose, la manière de prendre la chose révèle plus de la personne que les attitudes, les regards, et les mots.

Chez Boris Vian l'objet s'anime et prend vie. Il devient un véritable personnage qui joue un rôle, voire même intervient dans le cours du récit. Cette sonnette par exemple qui semble se précipiter pour annoncer la venue d'un ami: "A peine achevait-il ses préparatifs que la sonnette se détacha du mur et le prévint de l'arrivée de Chick"<sup>123</sup>. L'objet pour B. Vian n'est donc pas une chose "là"; ce n'est même plus un faisceau de

<sup>121</sup> A. Daudet, Tartarin de Tarascon, Lausanne, Rencontre, 1966, pp. 87-88.

<sup>122</sup> J. Cayrol, Midi-Minuit, Paris, Seuil, 1966, p. 212.

<sup>123</sup> B. Vian, Op. cit., p. 11.

significations, c'est au hasard d'un jeu de mots une personne réelle, avec des comportements humains.

Le problème de l'objet se pose de manière tout à fait inverse pour Roussel. Faute de pouvoir atteindre les choses, cet écrivain s'empare du langage pour "réifier" les mots. De là cette optique tout à fait particulière - et que nous avons déjà signalée - qui fait des mots la réalité même de l'œuvre. Roussel a réussi à écrire des romans où le langage ne renvoie qu'au langage, où les mots cessent de référer au monde extérieur.

significations, c'est au hasard d'un jeu de mots une personne réelle, avec des comportements humains.

Le problème de l'objet se pose de manière tout à fait inverse pour Roussel. Faute de pouvoir atteindre les choses, cet écrivain s'empare du langage pour "réifier" les mots. De là cette optique tout à fait particulière - et que nous avons déjà signalée - qui fait des mots la réalité même de l'œuvre. Roussel a réussi à écrire des romans où le langage ne renvoie qu'au langage, où les mots cessent de référer au monde extérieur.

## CHAPITRE IX

### TEMPS ET ESPACE

Il est extrêmement difficile de cerner la notion de "temps"; il se révèle encore plus ardu de lui donner une définition. C'est là un problème de philosophe, problème qui n'a jamais reçu de réponse sans qu'elle ne prêtât à discussions. Il serait naïf de vouloir apporter ici une réponse satisfaisante; il serait oiseux, dans le cadre de ce travail, de vouloir reprendre toutes les considérations apportées par quelques millénaires de réflexions, et ce d'autant plus qu'aucune n'aboutit à une certitude. Nous disons simplement (en simplifiant, bien sûr) que le "Temps" - comme l'"Espace" - constitue une condition "apriorique" de notre esprit. "Temps" et "Espace" sont nécessaires à l'acte de connaissance. Nous ne savons rien d'une chose tant qu'elle n'est pas prisonnière d'un "hic" et "nunc".

L'acte de saisie, de compréhension de l'univers romanesque s'opère "dans" le temps. Le roman véhicule sa temporalité. Il faut convenir que le "temps du roman" et le "temps réel" sont deux réalités bien distinctes. Tout d'abord, parce que le roman, comme l'écrit Thibaudet, "a le temps", parce que le monde romanesque se développe dans une temporalité purement

littéraire. Au théâtre, l'action peut se resserrer en 24 heures; mais encore, le temps joué correspond à un temps réel. Entre le temps de l'acte représenté (joué) et le temps de l'acte réel, existe une relation d'identité. Dans le roman nous sommes loin du compte. Deux actions, concommitantes, dans la vie (successives sur scène) peuvent fort bien être séparées par des éléments qui constituent, par rapport à la chaîne d'actes, une sorte de digression qui s'inscrit dans une temporalité fluide. Quelques secondes séparent, par exemple, la sortie de Charlus de chez la marquise, de sa rencontre avec Jupien. Mais ces instants s'éternisent sous les réflexions du narrateur. "Quand je vis M. de Charlus qui ressortait de chez la marquise [...] peut-être avait-il appris de sa vieille parente elle-même, ou seulement par un domestique, le grand mieux ou plutôt la guérison complète"<sup>1</sup>. Nous dirons donc que, dans le roman, le "temps réel" est mis entre parenthèses, ici au profit d'un temps diffus, incertain, celui que durent les réflexions du narrateur. Au temps de l'agir se substitue le temps de narrer.

En fait, les commentaires, les réflexions d'auteur, peuvent fort bien envahir tout le roman, sans pour autant que l'œuvre en soit détruite. Le Planétarium n'est, au fond, qu'une suite de réflexions entrecoupées, de loin en loin, par quelques actes.

Il convient donc de distinguer le temps romanesque du temps réel. Il n'existe entre eux qu'un rapport d'analogie. Le temps du roman fait partie de la diégèse, et, comme le fait remarquer M. Lefebvre: "Le monde de la diégèse se retrouve [...] DECROCHE DE LA REALITE PRATIQUE. Nous y

---

<sup>1</sup> M. Proust, Sodome et Gomorrhe, Paris, Gallimard, 1954, p. 7.

"vivons" un temps, un espace, une succession, une causalité qui sont à la fois semblables et tout étranger à notre vie réelle"<sup>2</sup>.

Le temps est nécessaire au roman parce qu'entre ses termes, entre les bornes de son mouvement discursif, existe un être, une situation, une chose qui s'est transformée, sinon qui a subi une certaine évolution. Un monde sépare le Rastignac "naïf" et "innocent" du Rastignac arriviste; c'est pourtant le même Rastignac. Envisagé de manière abstraite, c'est-à-dire en dehors de sa réalité romanesque, le personnage est ambigu. Tout comme est ambiguë la "Dame des belles cousines" dans "Le petit Jehan de Saintré". Elle assume le rôle d'"adjuvant" et d'"oposant" à l'égard du héros. Cette ambiguïté ne se résout pas grâce au subterfuge d'une mutation. Et, parce qu'il est impossible de préciser quand s'est opérée la transformation, il nous faut bien convenir que Rastignac est à la fois naïf et ambigus. Les deux termes - qui sont aussi les termes/bornes du roman, sont distincts mais non disjoints. Or "Non disjonctif, le dualisme romanesque crée le temps [...] et impose à la pensée la problématique de la Temporalité. Disons qu'il y a temps dans la mesure où il y a ambiguïté"<sup>3</sup>.

Le plus souvent la temporalité se masque, le temps du récit s'efface derrière la "Causalité". Les événements se déroulent, semble-t-il, non pas entraînés par le temps (parce qu'ils se succèdent) mais parce qu'ils s'enchaînent inexorablement. La "consécution" se travestit en "conséquence". La temporalité n'en demeure pas moins un élément constitutif de l'univers romanesque. D'abord parce que le roman est œuvre élaborée à partir de la réalité linguistique - qui postule le "temps grammatical, mais encore parce

---

<sup>2</sup> Maurice-Jean Lefebvre, Rhétorique du récit, OFFPRINT from POETICS, II, Paris, Mouton, (s.d.), p. 121.

<sup>3</sup> Julia Kristeva, Le texte du roman, La Haye, Mouton, 1970, p. 65.

que la phrase, le chapitre, la totalité romanesque se déroulent par et dans un temps, celui de la "performance" (de l'accomplissement de la parole). Ainsi se révèlent deux faces de la temporalité romanesque: le temps de l'énoncé, le temps de l'énonciation. Mais le roman est, aussi, plongé dans le temps parce qu'il est chronologie (ordonnée, bouleversée, incertaine ...) Cette ordonnance chronologique s'établit selon un double registre. Deux modalités distinguent deux types de romans. Dans la première catégorie, le temps ne peut être compris que sous l'éclairage de la psychologie du "héros" qui vit ce temps; dans la seconde, la temporalité a la charge d'expliquer l'individu, à l'inscrire dans un cadre rigoureux. La première éventualité nous montre un mouvement temporel qui suit les méandres d'une pensée qui l'implique. Le temps devient, ainsi, une "réalité" essentiellement fluide, lâche, qui évolue au gré des réactions psychologiques du "héros" (et non selon une structure rigoureuse: heure, jour, semaine ...) Le temps prend, par exemple, une dimension tout autre quand Adolphe est auprès d'Elénore. "L'impatience me dévorait: à tous les instants je consultais ma montre [...] Enfin j'entendis sonner l'heure à laquelle je devais me rendre chez le comte. Mon impatience se changea tout à coup en timidité"<sup>4</sup>. La deuxième éventualité est celle où le temps s'impose comme structure déterminée. Ainsi, L'homme au petit chien (de Simenon) est construit sur la base de tranches déterminées qui vont de "mercredi 13 novembre" à "vendredi 15 novembre", puis à "samedi 16 novembre deux heures du matin", et ainsi jusqu'au lundi 25 novembre.

Notre étude nous a conduit à distinguer trois modalités de l'aspect temporel qui s'inscrivent dans l'univers romanesque: le temps grammatical,

---

<sup>4</sup> B. Constant, Adolphe, Paris, Gallimard, 1967, p. 60.

le temps de la narration, le temps de narrer. Le temps de la chose racontée peut être, lui-même, perçu selon deux plans distincts: soit comme une structure mentale propre à un personnage (perception individuelle) soit comme une structure arbitraire (universelle) propre à une chronologie.

C'est Proust, lui-même, qui faisait remarquer à propos de L'éducation sentimentale "un état qui se prolonge est indiqué par l'imparfait"<sup>5</sup>. D'un imparfait à l'autre, il s'établit dans le dernier grand roman de Flaubert une sorte de continuité, un mouvement qu'arrête parfois l'usage d'un verbe au passé simple - temps qui est celui de l'action évolue et achevée. C'est un lent mouvement fluide qui glisse dans une continuité à peine interrompue qu'évoque le passage où Frédéric et Deslauriers avouent leur existence:

Frédéric, dans ces derniers temps n'avait rien écrit, ses opinions littéraires étaient changées; il estimait par-dessus tout [...] Quelquefois la musique lui semblait seule capable [...] alors il rêvait des symphonies [...] Deslauriers les trouva fort belles. Quant à lui, il ne donnait plus dans la métaphysique<sup>6</sup>.

Ce sentiment de continuité, de durée se trouve renforcé par l'attitude même de Frédéric. La passivité renforce l'impression qu'éprouve le lecteur d'un temps qui emporte tout, inexorablement. Frédéric se trouve au centre d'une temporalité chimérique qui unit intimement passé, présent, futur en un même arc; son caractère de spectateur perpétuel révèle un univers où tout passe de manière inéluctable. Flaubert a voulu écrire moins une chronique qu'une vie emportée par un destin médiocre. Il s'est proposé, non de fournir une suite événementielle enchassée dans un "parce que",

<sup>5</sup> Marcel Proust, Ce que signifie le style de Flaubert, préface de L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965, p. 15.

<sup>6</sup> Gustave Flaubert, L'Education sentimentale, Paris, Gallimard, 1965, p. 43.

mais de rapporter des faits, de décrire les êtres et les choses comme ils se présentaient. L'image de bateau qui remonte la Seine donne l'impression d'un lent glissement; le temps de L'Education sentimentale est comme ce bateau. Il évoque l'acheminement inexorable. La fatalité grignote lentement mais sûrement toute une existence.

Le temps (grammatical) du passé est celui qui récupère les actions achevées. Il reprend un univers mort pour l'ordonner selon une certaine logique. Le Paysan parvenu commence précisément par cette archéologie de l'existence: "Je suis né dans un village de Champagne [...] mon père était fermier"<sup>7</sup>. Il ne s'agit pas seulement de l'explication d'un certain passé, c'est aussi l'organisation de ce qui fut. Barthes le souligne dans Le degré zéro de l'écriture: "Par son passé le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à l'ensemble d'actions solidaires et dirigées"<sup>8</sup>. Le passé n'est donc pas le temps de la réalité vécue, il est celui de l'illusion de la réalité. Le romancier met, ici, tout son soin à décanter les événements passés, de leur incohérence; il livre un "tout" unifié selon l'ordonnance d'une logique. Le roman cesse alors d'être un lambeau d'existence - selon l'expression de Zola -; il apparaît comme un univers "où la vie prend le visage du destin"<sup>9</sup>. Il faudrait renverser les termes du propos d'Henri Lefebvre, ce n'est pas le récit qui ordonne le passé, c'est le passé qui ordonne le récit.

Cependant, cet agencement des faits, par son ordonnance révèle un romancier, démasque une volonté ordonnatrice. "le passé simple signifie

<sup>7</sup> Marivaux, Le paysan parvenu, Paris, U.G.E., 1965, p. 43.

<sup>8</sup> R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, 1965, p. 30.

<sup>9</sup> A. Camus, L'homme révolté, Paris, Gallimard, 1951, p. 67.

une création: c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose"<sup>10</sup>.

L'usage des temps du passé démasque un romancier qui ne vit pas (plus) les faits rapportés, qui se trouve déjà au terme du roman. Les événements qu'il raconte appartiennent à un monde perdu, qui lui est étranger, et qu'il a structuré. En somme, parce que tout est terminé, tout est déterminé. De l'ensemble des actes, l'auteur récupère ceux qui s'organisent (qu'il organise). Le roman devient, par le jeu du "passé", une construction arbitraire, un spectacle ordonné vers une fin. L'œuvre romanesque, ainsi entendue, est à deux faces: elle est identification - elle est distanciation. Elle tente de recréer la réalité des faits, mais elle n'y parvient qu'en alienant ceux-ci à un ordre arbitraire. Le roman au passé, tout en manifestant un monde réel, signifie son propre caractère d'illusion.

L'œuvre de Proust n'utilise qu'exceptionnellement le temps présent, parce que rien ne s'y déroule. Tout est souvenir. Tout a eu lieu. Ainsi l'événement que Proust nous rapporte n'est pas seulement un événement du récit, c'est aussi l'avènement de ce récit. Dans A la recherche du temps perdu, Proust projette sur le temps vécu par le narrateur, le temps des événements qui se déroulent dans son souvenir. Ces deux temporalités convergent dans un même point alors que, par l'intermédiaire d'un objet, d'une perception, se déclenche le phénomène de la réminiscence. La mémoire fait se coïncider le "temps historique" et le "temps vécu".

L'emploi des temps du passé révèle, comme nous l'avons vu, un romancier qui ordonne et dirige une histoire - un romancier démiurge. C'est

---

<sup>10</sup> R. Barthes, Op. cit., p. 31.

parce qu'il refuse le rôle de "dieu littéraire" que Sartre s'applique à écrire La Nausée au présent. Roquentin vit, semble-t-il, l'instant qui s'écoule. Prisonnier de l'instantanéité, il n'existe que dans un présent perpétuel. Cependant le "Journal" de Roquentin n'est qu'une illusion romanesque supplémentaire. Chaque page, bien sûr, est rédigée au présent, mais elle révèle plus qu'une simple juxtaposition d'événements, elle nous montre une histoire. Le destin de Roquentin se dessine de feuillet en feuillet. Sartre a bâti, malgré lui, un monde aussi "ordonné" que celui qu'il dénonçait. Son oeuvre, néanmoins, nous offre un exemple de chronique vécue de l'intérieur. La vie de Roquentin n'apparaît pas comme une existence morte dont un romancier dresse un constat truqué. Elle est "autre" qu'une nécrologie ambitieuse; elle met en scène un personnage qui vit son présent.

Dans le roman épistolaire, un ordre chronologique rigoureux préside à l'ordonnance de chaque missive. La datation des lettres fournit au roman son support temporel. Les liaisons dangereuses sont sous-tendues par un temps qui se déroule du 3 août 17\*\* jusqu'au 14 janvier 17\*\*. Ces deux dates constituent les termes de l'oeuvre. L'Education sentimentale s'inscrit entre le 15 septembre 1840 et la fin mars 1867. La différence entre les deux œuvres est pourtant essentielle. Le roman épistolaire nous propose un recueil de lettres dont chacune constitue un "morceau du présent". Le roman s'avance de présent en présent. Même si la lettre reprend des éléments du passé, le présent s'incarne dans l'acte même de l'écriture. Le Paysan Perverti est constitué, ainsi, des lettres rédigées par le jeune homme que met en scène Restif, et qui vit son expérience à Paris. Ce que le "héros" raconte, c'est sa propre vie, ses propres aventures

qu'il actualise dans chaque missive qu'il envoie à Paris. Les liaisons dangereuses constituent un véritable chassé-croisé de correspondances.

À la temporalité des lettres, temporalité donnée par une chronologie précise, s'ajoute encore le temps de l'histoire elle-même qui est celui de l'entreprise de séduction.

Ainsi, un certain nombre de romans s'élaborent autour d'une chronologie rigoureuse. C'est, comme nous l'avons vu, L'homme au petit chien de Simenon; c'est Les liaisons dangereuses; c'est encore Nadja de Breton (du moins la seconde partie de l'œuvre); c'est enfin une multitude de romans policiers. Si dans La condition humaine, Malraux pousse le luxe jusqu'à donner l'heure, la plupart du temps le romancier fait progresser son oeuvre par des formules vagues du type: "le lendemain", "quelques jours plus tard" ... Ce procédé qui permet de faire avancer le temps "du bout du doigt" est particulièrement sensible dans Le Père Goriot. Les événements importants sont contenus dans des journées; ils constituent des épisodes que Balzac relie par la formule consacrée "le lendemain". Les événements moins importants sont situés dans un temps vague; incertain. Balzac oppose ainsi: "Le lendemain devait prendre place parmi les jours les plus extraordinaires de l'histoire de la maison Vauquer"<sup>11</sup>, à "Vers la fin de cette première semaine du mois de décembre, Rastignac"<sup>12</sup>.

D'une manière analogue Flaubert accélère ou ralentit sa chronologie selon l'importance des événements rapportés. L'écoulement du temps ne se réalise pas selon le même rythme, il évolue d'après la nature des événements. Ainsi dans le chapitre IV de L'Education sentimentale, l'écrivain

<sup>11</sup> H. de Balzac, Le père Goriot, Paris, C.L.F., 1962, p. 221.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 116.

consacre dix-sept pages pour plusieurs mois; il en réserve six pour la seule soirée chez les Arnoux. Au chapitre V, en une seule page Frédéric achève ses études de droit. Cependant, et contrairement à Balzac, Flaubert ne s'enferme pas dans une chronologie précise, parce qu'il refuse de fragmenter le temps; Flaubert situe les événements dans une durée fluide, incertaine. Il utilise pour relier les épisodes des "expressions de liaison" qui ajoutent à ce vague. - déjà le chapitre IV commence dans le flou: "Un matin du mois de décembre [...] il crut remarquer"<sup>13</sup> et qui sont du type: "un soir", "un samedi" ... Parfois même Flaubert néglige d'introduire une nouvelle séquence par une liaison de temps. Ainsi, entre "Frédéric accompagna Pellerin jusqu'au bout du faubourg Poissonnière"<sup>14</sup> et "Quand il arrivait de bonne heure, il surprenait dans son mauvais lit"<sup>15</sup>, nous n'avons aucune mention du temps qui a pu s'écouler. La seule indication qui nous est donnée: "Quand il arrivait", laisse supposer que Frédéric retourna plusieurs fois à l'atelier de Pellerin, rien ne précise le laps de temps qui s'écoule entre deux visites ni le temps que dure l'assiduité de Frédéric.

Non seulement Flaubert rend le temps "vague", entre deux événements, mais encore apporte-t-il ce flou dans une même séquence. Il est impossible de dire, par exemple, combien de temps dura la belle amitié qui unit Frédéric à Deslauriers, après la venue de ce dernier à Paris.

Puis, écrit Flaubert, ils avisèrent à leur installation [...] Séparés tout le long du jour ils se retrouvaient le soir [...] Le matin ils se

<sup>13</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 45.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 74.

promenaient [...] Quand il ne pleuvait pas le dimanche ils sortaient ensemble<sup>16</sup>.

Cette période n'est interrompue que par cette simple phrase qui situe à peine le temps: "Ils reçurent, vers le milieu du mois de mars, parmi des notes assez lourdes, celle du restaurateur"<sup>17</sup>.

Cette temporalité n'est pas constituée de périodes ou d'instants successivement accumulés. Elle est celle d'une durée qui s'écoule et qui entraîne dans son mouvement, les faits eux-mêmes. Le temps est donc conçu comme une liaison non interrompue qui se déroule indépendamment de l'écrivain et qui s'établit indépendamment d'un récit qu'il contient en creux. Le récit, alors même qu'il contient un certain ordre chronologique, peut présenter le temps d'une manière discontinue:

Candide chassé du paradis terrestre, marcha longtemps sans savoir où [...] tout transi, se traîna le lendemain dans la ville voisine. On lui met sur-le-champ les fers aux pieds [...] le lendemain il fait l'exercice un peu moins mal [...] le surlendemain on ne lui en donne que dix<sup>18</sup>,

passant, comme le fait Voltaire, de lendemain en lendemain; ou comme le fait Rabelais en distribuant un véritable emploi du temps qui fixe les heures:

Se esveilloit doncques Gargantua enviton quatre heures du matin [...] Puis alloit ès lieux secretz faire excrétion des digestions naturelles [...] Puis par troys bonnes heures luy estoit faicte lecture [...] Au commencement du repas estoit leue quelque histoire plaisante [...] Après, devisoient des leçons leues au matin<sup>19</sup>

Parfois ce sont des indications fournies par les personnages qui découpent

<sup>16</sup> G. Flaubert, Op. cit., p. 74.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>18</sup> Voltaire, Candide, Lausanne, Rencontre 1968, pp. 198-199.

<sup>19</sup> Fr. Rabelais, Gargantua, Paris, Pléiade, (s.d.), pp. 91-92.

le temps et le fragmentent: "J'avais dix-huit ans lorsque j'eus le bonheur de vous plaire. Il y a quatre ans que vous m'aimez. Dix-huit et quatre font vingt-deux. Me voilà bien vieille"<sup>20</sup>.

Dans tous les exemples que nous avons examinés, le temps du récit suit celui du Discours. Cette suggestion est parfois approximative, elle n'est pas moins réelle. Le temps du Discours est un temps linéaire; il part comme dans L'Education sentimentale du 15 septembre 1840 pour s'arrêter fin mars 1867. Mais ce temps (de la narration) ne correspond pas nécessairement au déroulement de ce qui est narré. D'abord parce que, en un même temps peuvent survenir plusieurs événements qu'il faut bien raconter à la suite les uns des autres; ensuite parce que le récit lui-même a besoin d'éclairer certaines figures et d'opérer des retours dans le passé. Enfin parce que le futur lui-même peut envahir le récit: "On lui remettait une liste et il annonçait les malheurs un jour avant qu'ils n'arrivent"<sup>21</sup>.

La chronologie devrait nous présenter les événements dans leur ordre naturel. Le récit disloque cet ordre et lui substitue un trajet complexe. Proust établit une double temporalité par les retours en arrière. La technique du "flash back", vulgarisée par le cinéma, marque le roman français après 1945. Le roman du moyen-âge ne respectait nullement la progression du temps; il n'hésite pas à ramener brusquement le récit loin dans le passé. Il ne recule pas non plus devant l'anachronisme. Dans L'emploi du temps, le journal de Revel dure cinq mois. Il retrace les événements s'étalant sur un an, révélant aussi sept mois du passé. Michel Butor mêle

<sup>20</sup> D. Diderot, Les bijoux indiscrets, Paris, Grund, (s.d.), p. 13.

<sup>21</sup> B. Vian, L'écume des jours, Paris, U.G.E., 1963, p. 165.

dans son récit, un passé lointain à un passé proche et à un présent.

Le temps du narré finit, d'ailleurs, par rattraper le temps de la narration: "Je n'ai plus le temps de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février, et qui va s'effacer en plus de ma mémoire [...] puisque maintenant la grande aiguille est devenue verticale"<sup>22</sup>.

Michel Butor a lui-même décrit la complexité de l'emploi du temps dans son roman:

La progression de ces parties est toute simple: une complexité croissante des références au temps; plusieurs époques vont intervenir. Première partie: ce qui s'est passé pendant un mois est raconté sept mois plus tard par le narrateur. Seconde partie: ce récit est perpétuellement interrompu par des références au présent, à ce qui se passe pendant que le narrateur écrit. Deux mois se superposent. Dans la troisième partie, un troisième mois intervient, et ses apparitions vont être racontées en commençant par la dernière; on remonte ainsi vers le passé. Dans la quatrième partie, il y a quatre mois qui se superposent et cinq dans la dernière. C'est une progression, en somme, pédagogique<sup>23</sup>.

Dans Le voyeur, Alain Robbe-Grillet superpose quatre temps: un présent réel, un passé ancien, un passé récent et un futur imaginaire. Il trompe ainsi le lecteur naïf qui se laisse prendre au piège qu'est l'emploi du même temps grammatical.

Dans son roman Entre la vie et la mort, Nathalie Sarraute brouille volontairement la chronologie, elle réussit à présenter un portrait d'un homme en quête de sa propre vérité en nous le montrant: "Dans un ordre anti-chronologique qui peut recouvrir une biographie en désordre ou le pressentiment instantané de tous les possibles"<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> M. Butor, L'emploi du temps, Paris, U.G.E., 1966, pp. 438-439.

<sup>23</sup> M. Butor cité par Chapsal, Les écrivains en personne, Paris, Julliard, 1960, p. 64.

<sup>24</sup> M. Tison Braun, Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité, Paris, Gallimard, 1971, p. 195.

Pour Claude Simon les temps du narré s'enchevêtrent dans la phrase: présent et passé constituant une trame qui forme le récit lui-même:

Mais Georges n'allait plus même jusqu'au kiosque à présent, se contentant de le défier, de l'épier [...] comme il l'avait défié et épié à son retour [...] Georges perçut parfaitement et plus fort que le caquetage de Sabine comme une sorte de craquement [...] tandis que passait parfois confusément le visage décharné de Blum<sup>25</sup>.

Cette confusion provient d'un flot de souvenirs qui se précipitent dans le présent et l'entrecoupent.

Parfois la répétition de mêmes scènes ferme le temps sur lui-même: "Mais, pensa-t-il, est-ce déjà demain, peut-être y a-t-il des jours et des jours que nous sommes passés là sans que je m'en aperçoive"<sup>26</sup>. Parfois le temps devient ponctuel, se cristallise: "Parce que comment peut-on dire depuis combien de temps un homme est mort puisque pour lui hier, tout à l'heure et demain ont définitivement cessé d'exister"<sup>27</sup>.

Le roman, dans cette optique, ne peut décrire que des actions successives, sans liens réels entre elles. La route des Flandres, par exemple montre la débâcle d'une armée qui "fond", dans un pays, lui-même en train de se dissoudre sous la pluie. En fait, rien n'arrive logiquement; la répétition de mêmes scènes donne cette impression de piétiner, de tourner en rond. Ce n'est plus une déroute vue et racontée par un écrivain, ni même par un "narrateur-soldat", c'est "la déroute" telle quelle, incohérente et incertaine.

<sup>25</sup> C. Simon, La route des Flandres, Paris, U.G.E., 1963, p. 218.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 90.

L'action est donc toujours isolée et insignifiante. Parfois même le doute interdit de préciser qui au juste accomplit le geste. Même le déplacement est devenu inutile: Molloy vagabonde, l'armée de La route des Flandres bat retraite, le soldat du Labyrinthe va à la mort ... mais au terme de cette déambulation il n'y a rien et le lecteur ne trouve pas le mot "de la fin".

Dans ce genre de roman, le récit n'avance donc plus, ni par la temporalité ni par la causalité. L'écrivain se borne à juxtaposer des événements reliés par un "et": "C'était cependant au même gamin [...] Et c'était une scène semblable"<sup>28</sup>; "Que s'il avait réglé une orangeade [...] Et de nouveau il semblait"<sup>29</sup>. Ou bien c'est la rencontre de deux monologues qui parfois s'accordent quelques instants pour se taire ensuite alors que la vision extérieure et/ou le rêve prennent le dessus:

Et Georges. Non.  
 Et Blum Non! Non! Non! Mais comment le sais-tu à la fin [...]  
 Et Georges. Non.  
 Et Blum. Mais n'as-tu pas dit toi-même [...]  
 Et Georges. Oh arrête! [...] puis sa voix cessant [...] (ou peut-être lui cessant de l'entendre) tandis qu'il regardait<sup>30</sup>.

Enfin, le regard semble glisser d'objet en objet, passant insensiblement d'un monde à l'autre par le déclic d'une analogie,

homme cheval et sabre s'écroulant d'une pièce [...] derrière la carcasse de ce camion [...] dans l'éclatant après-midi de printemps [...] un instant l'éblouissant soleil [...] toute la lumière et la gloire sur l'acier virginal [...] Seulement, vierge, il y avait belle lurette qu'elle ne l'était plus, mais<sup>31</sup>,

<sup>28</sup> A. Robbe-Grillet, Dans le labyrinthe, Paris, Ed. de Minuit, 1959, p. 36.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>30</sup> C. Simon, Op. cit., pp. 170-171.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 10.

ou, se perdre dans des décors identiques, dans des scènes semblables à quelque détail près:

Au carrefour suivant, sous le réverbère qui occupe l'angle du trottoir, un enfant s'est arrêté<sup>32</sup>.

Au lampadaire suivant la lumière électrique l'éclaire de nouveau durant quelques secondes [...] Il apparaît encore ainsi, à chaque réverbère<sup>33</sup>.

Et c'était une scène semblable sous un même lampadaire, à un carrefour identique<sup>34</sup>.

Ces procédés n'ont d'autre but que de faire piétiner la temporalité.

Dans Le voyeur, Alain Robbe-Grillet va plus loin; il se permet d'arrêter le temps. "Toute la scène demeurait immobile. Malgré l'allure inachevée de son geste l'homme ne bougeait pas plus qu'une statue"<sup>35</sup>. Le geste reste suspendu dans l'espace alors que la temporalité vient de se coaguler; c'est le même moyen, la même technique qui fixe le temps dans ce paragraphe de Projet pour une révolution à New-York:

Ils exécutent d'un bout à l'autre du wagon vide un pas de danse improvisé sur des thèmes sioux.

Mais, une seconde plus tard, ils sont de nouveau immobiles et raides l'un en face de l'autre<sup>36</sup>.

L'opposition est flagrante entre la vie qui anime la danse sauvage des jeunes gens et leur soudaine attitude immobile. La scène s'est brusquement solidifiée. Le temps reste suspendu comme en sursis.

<sup>32</sup> A. Robbe-Grillet, Op. cit., p. 33.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>35</sup> Idem, Le voyeur, Paris, Ed. de Minuit, 1955, p. 29.

<sup>36</sup> Idem, Projet pour une révolution à New-York, Paris, Ed. de Minuit, 1970, p. 110.

Dans une autre scène du roman l'immobilisation se fait plus brutale, plus totale encore:

La rue était vide de toute voiture, et déserte à l'exception de ces quatre personnages: les deux policiers, l'homme immobile et moi [...] Ils étaient de la même taille [...] figés, attentifs, absents<sup>37</sup>.

Ce temps immobilisé, temps que l'écrivain signifie expressément dans le texte même de son oeuvre, "Estimant que mon temps d'arrêt a maintenant"<sup>38</sup>, "En dehors de la posture des deux personnages (qui indique à la fois la rapidité du mouvement et la tension violente de l'arrêt)"<sup>39</sup>, ce temps immobilisé donc, suspend le geste, arrête la vie, néantise les personnages. C'est pourquoi les adolescents ont le regard vide, c'est pourquoi les policiers ont un air absent.

Parfois Robbe-Grillet "freine" non pas le rythme de la narration, mais les actes, les mouvements mêmes.

Cependant, jeunes et vieux possèdent un caractère commun, qui est le ralentissement excessif de tous les mouvements, dont la décomposition affectée chez les uns, la pesanteur extrême chez les autres, font craindre à chaque instant l'arrêt total et définitif<sup>40</sup>.

Ce ralenti, qui frise l'arrêt total, crée une atmosphère hallucinante. Il pétrifie le temps qui en devient presque palpable. Ce temps arrêté est une autre des "machines de guerre" qui font obstacle à l'établissement de la narration. Alors que, dans L'Education sentimentale, le temps emportait les événements, Projet pour une révolution à New-York disperse l'action en

<sup>37</sup> Projet pour une révolution à New-York, Paris, Ed. de Minuit, 1970, p. 21.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 32.

une multitude d'instantanés incohérents.

Le temps arrêté, la "tenue" du temps selon l'expression de Daniel Oster, est devenue une des principales préoccupations du roman contemporain. Jean Cayrol fixe le temps en arrêtant les instruments qui le signifient: "C'est bon signe. Vous avez déjà changé. Ma pendule elle, ne varie pas. Personne ne sait la réparer: c'est un vieux modèle anglais. On n'en fait plus comme cela; les aiguilles sont en argent ciselé"<sup>41</sup>. Irène Monési reprend le thème de la temporalité suspendue; de manière parfaitement naturelle. Elle l'explique ou tout au moins le signale: "Il habitait une maison où le temps se pétrifiait"<sup>42</sup>.

Quant à Marguerite Duras, elle pousse l'expérience plus loin, ce n'est plus seulement la temporalité qui s'arrête, c'est toute la scène qui se bloque. L'univers se coagule et se crispe, comme si le monde était arrêté à un point d'équilibre, indifférent, comme s'il était immobilisé à jamais:

- La lumière s'est arrêtée.  
Le ton exprime un violent espoir.  
Lumière arrêtée, illuminante.  
Ils regardent tout autour d'eux la lumière arrêtée, illuminante.  
Le voyageur parle le premier:  
- Ca va reprendre son cours.  
- Vous croyez?  
- Je le crois.  
Silence: avec la lumière le bruit s'est arrêté aussi, celui de la mer<sup>43</sup>.

La narration peut encore se faire à contre courant du temps. Il arrive, parfois, que les personnages soient à l'avance sur le scénario prévu et qu'alors c'est une autre scène qui se déroule.

---

<sup>41</sup> J. Cayrol, Midi-Minuit, Op. cit., p. 11.

<sup>42</sup> I. Monési, Op. cit., p. 75.

<sup>43</sup> M. Duras, L'amour, Paris, Gallimard, 1971, pp. 17-18.

Lui en tout cas n'est jamais en retard [...] S'il est arrivé, cette fois là, trop juste au début de la scène, [...] c'est évidemment qu'on lui avait donné une mauvaise heure [...] Sept minutes de différence, ça compte! [...] Ou alors il s'agissait d'une autre scène<sup>44</sup>.

Chez Philippe Soller, au contraire, le personnage est en retard, non pas sur le cours de l'histoire, mais sur lui-même. Paradoxalement il est donc aussi en avance sur lui-même. Cette situation déclenche tous les "possibles narratifs" imaginables.

Je suis donc perpétuellement en retard par rapport à moi - mais aussi perpétuellement libre de susciter l'aventure [...] Libre, en somme, de me devancer si je veux. De tout reprendre au début. De te voir pour la première fois. De trahir le sommeil éveillé qui revient fabriquer une fausse histoire et un faux récit dont le vrai sommeil est justement la mise en question régulière [...] Les rêves sont ce qui fait dire; un livre pourrait être ce qui sert à ne pas dormir [...] Si je recopie ici ce passage: "maintenant, je reviens au temps où le monde était dans sa nouveauté, où la terre était encore molle"<sup>45</sup>.

Chez Jean Cayrol l'arrêt du temps se fait de manière symbolique, dans L'espace d'une nuit la première phrase nous apprend que "François voulut regarder sa montre mais [...] le verre était mouillé"<sup>46</sup>. L'oeuvre s'achève par cette remarque: "Mais on pourra aller au cimetière sans se mouiller: le temps tiendra jusque lundi"<sup>47</sup>. Cette montre où il est impossible de lire l'heure et ce temps qui "tient" sont les symboles qui marquent l'instantanéité. Le temps reste en suspens comme figé sans que rien ni personne ne puisse le faire progresser.

<sup>44</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Op. cit., p. 166.

<sup>45</sup> Ph. Soller, Drame, Paris, Seuil, 1965, p. 93.

<sup>46</sup> J. Cayrol, L'espace d'une nuit, Op. cit., p. 5.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 173.

Nous avons affaire ici à ce que Mme Gastaut-Charpy appelle le temps sans horloge, et qu'A. Robbe-Grillet lui-même explicite dans cette phrase: "dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve privé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien"<sup>48</sup>.

Dans le roman du moyen âge le temps possède une tout autre valeur que celle d'une temporalité chargée d'accomplir un destin. Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle confiait au temps la réalisation du "devenir de l'homme", ce devenir était constitué par "une" vie dans ce qu'elle a d'unique. Dans le roman du moyen âge, dans ce que Eliade appelle "la pensée archaïque", il n'y a pas de vie en soi, il n'y a pas d'acte en soi. Ce qui est vécu a déjà été vécu et le sera encore. La vie de l'homme n'est constituée que de gestes qui ne prennent leur sens que par rapport à une action primitive et primordiale. Pour le moyen âge, "On ne peut [...] imaginer de (thème) plus pathétique que la vie et la mort de Jésus, de ses disciples"<sup>49</sup>. Ainsi le temps du roman au moyen âge est un temps rituel et cyclique, c'est celui de l'éternel retour. Les aventures du héros ne font qu'illustrer une vie qui est devenue exemplaire, celle du Christ (ou de l'un de ses disciples). C'est pourquoi la naissance de Merlin reproduit celle du Sauveur, c'est pourquoi l'édification de la table ronde par le roi Uter reprend celle que le Christ a dressée après sa mort, qui elle-même est la réplique de la table à la dernière Cène:

Sire, vous devés croire que nostre sires vint en terre pour sauver le monde, et que il sist a la chainne et dist as ses apostles: "Un en i a de vous qui me trahira". Et chis qui

<sup>48</sup> A. Robbe-Grillet, La littérature aujourd'hui, VI, dans Tel quel, no 14, Paris, Seuil, 1963, p. 44.

<sup>49</sup> M. Wilmotte, Origines du roman en France, Paris, Boivin et Cie, 1923, p. 24.

che fourfist fu parts de sa compaignie, si comme il dist. Sire, après chou avint que nostre sires souffri mort pour nous et que uns chevaliers le demanda et l'osta dou torment ou il fu mis. Sire, apriès chou avint que nostre sire fu resuscité et que chi(s) saudouers fu apriès la mort Jesus-christ en une deserte gastine, et il et une partie de son lignage et autre grant peuple que il avoit avec lui. Si (lor avint une mout grant famine, si) se complainssent au chevalier qui estoit leur maistres, et cil pria Dieu que il li moustrast pour coi ils souffroient cele mesaise. Et nostre sires li commenda que il fesist une table el nom de la table de la chainne (et tot fust carrée), et un vaissiel que il avoit (ou Jesus et li apostre mangièrent a la chainne meist sour cele table (et le vaissiel) (quant il l'avroit bien coverte) de blans dras (et que il covrist le vaissiel tot) fors par deviers lui. (Et Brons, uns suens serorges, pescha un poisson qui futmis sor la table ens el lileu encoste lou vaissiel devant Joseph) Et par cel vaissiel fu departie la compaignie des boins et des malvais [...]

Et se vous m'en volés croire, vous establirés la tierche table el nom de la Trinité. De ces trois tables senefia la trinités trois viertus. Et je vous creant que se vous le faites, il vous en sera grans biens a l'ame et au cors.<sup>50</sup>

Au temps de l'éternel retour s'ajoute le temps de la narration.

Ce dernier est celui de la chronologie habituelle. C'est le temps de l'aventure, le roman du moyen âge s'articule donc sur une double temporalité, celle de l'aventure, celle de "l'éternel retour". Le Roman de Merlin ajoute un élément supplémentaire, Merlin connaît le passé mais aussi le futur; dans sa parole se concrétise le temps présent et le temps futur, l'action devient la réalisation d'une parole passée, d'une "prédiction".

Par ceste raison sot cil les choses qui estoient dites et faites et alees de par l'anemi, et le seurplus qui il sot des choses a venir vaut nostre aires que il seust contre les autres choses que il savoit pour endroit de la soie partie.

Et quant cil l'oi, si fu si espoentés que il ne li pot mot respondre, et lors se pensa que si tost que li juges verroit qu'i(l) l'ochiroit. Si s'en ala pensant fors de la ville.

---

<sup>50</sup> G. Paris et J. Ulric, Merlin, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, Paris, F. Didot, 1886, pp. 94 -96.

Et vint a une rivière et dist que mieus li venoit qui il se noiaist que on l'ochesist, ne que il le fesist morir de vilainne mort.<sup>51</sup>

Le roman utilisera encore le procédé, sous une forme résiduelle, cependant, c'est l'oracle dont nous avons déjà parlé. L'oeuvre de Roussel nous propose aussi un temps "mythique". L'écrivain rompt avec le temps linéaire, le temps historique. Le naufrage du Lycée est le symbole de cette rupture. Ce temps mythique se rapproche de celui du moyen âge parce qu'il permet la répétition. Dans Gala des Incomparables, Roussel annonce le temps figé utilisé par les "nouveaux romanciers" en se servant d'un temps suspendu qui correspond un peu à l'expression: "il y avait une fois..."

Le problème de l'espace, tout comme celui du temps, demeure une question des plus complexes. Ici non plus, nous n'avons pas l'intention d'entrer dans les querelles de philosophes. L'espace, tout comme le temps s'avère être une catégorie de l'esprit humain; il se révèle indispensable à l'acte de connaissance. Tout comme le temps, l'espace est un "ingrédient" nécessaire à l'alchimie romanesque. Mais alors que de nombreuses études ont été consacrées au temps du roman, alors que la critique s'est penchée sur une foule de questions, notamment sur celles qui ont trait à l'emploi du décor et des objets, l'espace romanesque semble curieusement négligé. Les analyses consacrées à ce problème sont particulièrement rares. L'espace du roman semble bien être le parent pauvre de la critique, rangé qu'il est dans les problèmes de seconde importance. Comme le fait remarquer M. Maatje: "Nu is de ruimte een secundaire categorie in het literaire werk de tijd is primaire"<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Ibidem, pp. 19 et 29.

<sup>52</sup> F.C. Maatje, Literaire ruimte benadering, dans Forum des Letteren, février 1965, Leiden, Sijthoff, 1965, p. 1.

Cependant l'espace littéraire est une réalité qu'on ne peut nier, qu'on ne peut négliger. Il offre assez de matière à réflexion pour séduire l'un ou l'autre chercheur. En fait, il conviendrait même de parler de deux espaces, de distinguer l'espace du roman lui-même, de l'espace "donné" par l'œuvre romanesque. Il existe, et de toute évidence, un espace matériel qui est celui du volume, de la page, et un espace littéraire qui se construit à partir du langage de l'œuvre.

Contrairement à ce qu'il semblerait de prime abord, le problème de l'espace matériel qu'engendre la présence, l'existence du roman, n'est pas purement gratuit. C'est là un aspect qu'il convient de considérer, parce que le roman c'est d'abord un ensemble de feuilles, de pages où s'inscrit la géométrie d'un texte. La page enserre entre ses marges un espace où la graphie crée un univers à deux dimensions, un espace au caractère esthétique. Le format, le jeu des noirs et des blancs, la forme des lettres, le dessin global qu'invente le texte crée une page où l'œil se plaît, un espace qui incite à la lecture. Dans Pièces sur l'art, Valéry rapporte le cas d'un imprimeur particulièrement conscient de son art qui mit plus de six mois à composer le seul titre des œuvres de Boileau. L'imprimeur, en effet, a la redoutable tâche de créer l'architecture du texte, architecture qui doit, qui devrait suivre la pensée, les intentions (intuitions) de l'écrivain. Les romanciers le savent bien, qui demandent à corriger l'imprimé de leur œuvre, ménageant ici des intervalles, réduisant là un écart. C'est parfois toute la mise en page qui s'en trouve ainsi modifiée. "Une page est une image. Elle donne une impression totale, présente un bloc ou un système de blocs et de strates, de noirs et de blancs, une tache de figure et d'intensité plus ou moins heureuse"<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> P. Valéry, Pièces sur l'art, Paris, Gallimard, 1934, pp. 20-21.

L'imprimé a d'abord pour mission d'être lu, et par le fait même, d'être détruit par l'esprit qui ne retient que ce qui est dit, qui ne s'empare que du sens et de la signification. L'imprimé assume également la fonction d'être vu, d'être regardé. Non seulement le texte s'abolit au profit du sens, mais encore il s'exalte dans une véritable séduction pour l'oeil. Un texte imprimé en Bodoni ou en Didot ne se lit pas de la même façon.

L'espace du roman commence donc avec l'espace de la page. Sans doute, conscientement, sommes-nous relativement peu sensibles à ce fait. Cette lacune est, en fait, une atrophie de notre sensibilité. La littérature chinoise, par exemple, allie la beauté du texte à la beauté des caractères. Elle unit, dans la même dimension, l'espace de l'œuvre et l'espace de l'écriture elle-même:

Un écrivain comme Antoine Blondin révèle une sensibilité particulière à l'espace que dessinent ses phrases:

Et puis tout vient à des choses aussi bêtes que la forme de l'écriture [...] la vue d'une rature me plonge dans la consternation la plus noire. Une ligne qui monte un peu trop m'ennuie beaucoup<sup>54</sup>.

La sensibilité d'un Blondin au jeu spatial de l'écriture est aussi le fait de Valéry qui souligne: "L'esprit de l'écrivain regarde au miroir que lui livre la presse"<sup>55</sup>. C'est aussi le sentiment de Philippe Sollers qui réussit, dans son roman Nombres, à réunir, dans une même coïncidence, l'espace romanesque avec l'espace de la page:

<sup>54</sup> A. Blondin, cité par M. Chapsal, Les écrivains en personne, Paris, Julliard, 1960, p. 43.

<sup>55</sup> P. Valéry, Op. cit., p. 27.

D'où l'imagination qu'il se passe quelque chose dans un espace à trois dimensions, là où, initialement et pour finir, il n'y en a que deux: ni salle, ni scène, mais bien au contraire, enveloppant la salle et la scène, une seule nappe capable de donner à la fois la sensation de profondeur, de représentation et de réflexion: la page est, pour l'instant, l'indice de cette nappe, son enveloppe la plus évidente, là où, pour ce qui apparaît et pour celui à qui cela apparaît, joue le passage même du temps sur les corps<sup>56</sup>.

L'espace, au théâtre, est un espace donné qui se circonscrit dans les trois dimensions de la réalité spatialisée. La scène, le volume de la scène, est un espace réel qui s'impose, aussi bien aux acteurs qu'aux spectateurs, par sa présence inéluctable. Il n'en va pas de même, et pour des raisons évidentes, de l'espace romanesque qui n'est que le signe de l'espace réel. Cet espace est impliqué par l'action et/ou par les personnages, il prend son volume par l'instauration du décor. Mais, cet espace ne se présente jamais comme une réalité assumée au niveau des personnages; c'est le romancier qui le donne. L'espace romanesque est donc bien loin d'être un espace réel. Il n'est que le lieu où s'échafaude l'expérience vécue par des personnages "fictifs". L'espace du roman est une sécrétion du langage, c'est une réalité purement verbale, parfaitement abstraite.

The literary spatialist need have in mind a representational model, such as, for example, a circle, a triangle, a maza, or a straight line. He may, instead, invent from combinations of such forms a non representational structure on which to base the spatial illusion embodied in the fiction he is creating<sup>57</sup>.

L'espace du roman ne nous est donc pas "fourni"; c'est au lecteur de le bâtir, de l'imaginer. Cette édification ne peut s'opérer que par la magie des éléments verbaux.

<sup>56</sup> Ph. Sollers, Nombres, Paris, Seuil, 1968, pp. 22-23.

<sup>57</sup> S. Spencer, Space, Time and Structure in the Modern Novel, New-York, N.Y.U.P., 1971, p. 1.

L'espace romanesque peut n'avoir d'autre fonction que de créer un lieu privilégié où se déroule l'action. Maupassant, par exemple, qui reconduit le héros de Bel-Ami jusque chez lui, profite de la circonstance pour situer ce moment dans une sorte de volume que créent la hauteur de la maison et la perspective qui étend ses prolongements à partir de la fenêtre de la chambre:

Il revint à grands pas, gagna le boulevard extérieur et le suivit jusqu'à la rue Boursault qu'il habitait. Sa maison, haute de six étages, était peuplée par vingt petits ménages [...] La chambre du jeune homme, au cinquième étage, donnait, comme sur un abîme profond, sur l'immense tranchée du chemin de fer de l'Ouest, juste au-dessus de la sortie du tunnel, près de la gare des Batignolles<sup>58</sup>.

C'est dans un "volume" ainsi délimité que s'incarne l'action. C'est, ici, un espace purement statique. C'est une sorte de contenant neutre sans attaches véritables avec les événements qui s'y déroulent. Dans L'écume des jours, au contraire, l'espace prend une signification toute particulière. L'appartement qu'habitent Colin et Chloé se met à rétrécir. Il s'amenuise au même rythme que progresse la maladie qui ronge la jeune femme. Au même rythme également que la déchéance matérielle de Colin qui se ruine en vaines tentatives pour sauver sa femme. Le rétrécissement des pièces symbolise le lent amenuisement de la vie, de la fortune, du bonheur:

On ne pouvait plus entrer dans la salle à manger. Le plafond rejoignait presque le plancher auquel il était réuni par des projections mi-végétales, mi-minérales, qui se développaient dans l'obscurité humide. La porte du couloir ne s'ouvrait plus. Seul subsistait un étroit passage menant de l'entrée à la chambre de Chloé<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> G. de Maupassant, Bel-Ami, Lausanne, Rencontres, (s.d.), p. 77.

<sup>59</sup> B. Vian, L'Ecume des jours, Paris, U.G.E., 1963, p. 164.

Espace neutre ou espace signifiant, l'espace romanesque peut être évoqué de différentes manières. L'auteur dispose entre autres moyens de ce que l'on appellera les "indications spatiales". Elles s'articulent par rapport à une sorte de foyer, de centre imaginaire. Elles sont forgées d'expressions antinomiques: "au-dessus", "en-dessous", "à gauche", "à droite", "dedans", "dehors". Dans L'invitée de Simone de Beauvoir, l'action du personnage "monter", "descentre", "s'avancer" ... engendre la structure spatiale où s'inscrivent les actions.

Elle traversa une avant-scène et monta sur le plateau; elle ouvrit la porte du foyer, elle descendit dans la cour où moisissaient de vieux décors, [...] Elle franchit la petite porte de fer qui fermait l'entrée des artistes, et s'avança jusqu'au milieu du terre-plein. Tout autour de la place, les maisons dormaient<sup>60</sup>.

L'espace est encore donné par des mots tels que "plateau", "foyer", "cour", "terre-plein", "place" ... Or nous nous apercevons immédiatement de l'artifice; tout cela est arbitraire. Le mot "place" renvoie à n'importe quelle étendue, de n'importe quelle forme. Le mot laisse l'imagination entièrement libre. Le lecteur invente "la place" qu'il veut. Quant aux indications de mouvements, elles ne sont jamais données que par rapport à un point de référence qui n'existe pas. Le vocabulaire crée donc ici une illusion d'espace. Ce n'est même pas un espace verbal; ce sont des mots, du vocabulaire spatial, mais qui ne dénote rien.

Cette manière de procéder est aussi celle de Flaubert, dans Salambô. Aux adverbes "de loin", "au loin", viennent s'ajouter les "en bas"; "en haut". Flaubert structure son espace selon un axe vertical et dans Salambô

---

<sup>60</sup> S. de Beauvoir, L'invitée, Paris, Gallimard, 1943, pp. 8-9.

précisément se succèdent des scènes vues en plongée et/ou en contre-plongée. S'y ajoutent toutes celles orientées selon un axe qui part du spectateur et va jusqu'à l'horizon. Il est à remarquer que tout ce qui est lointain, chez Flaubert, est aussi imprécis, flou, comme si la vue du spectateur était brouillée par une sorte d'éblouissement. L'espace chez Flaubert est déjà conçu comme un espace cinématographique.

La seconde manière consiste à situer le théâtre de l'action, la scène, le paysage par rapport à un accident géographique connu, un lieu (gare, rue, place,) qui fait partie de la vie courante, à donner la forme des lieux, les distances. Il s'agit de dresser la "carte" de ce qui pourrait être une réalité. Ainsi le château que nous décrit Rabelais pourrait être dessiné; un architecte pourrait éventuellement en dresser les plans:

Le bâtiment feut en figure exagone, en telle façon que à chacun angle estoit bastie une grosse tour ronde à la capacité de soixante pas en diamètre [...] La rivière Loyre découloit sus l'aspect de septentrion. Au pied d'icelle estoit une des tours assise [...] Entre chascune tour estoit espace de troys cent douze pas. Le tout basty à six estages, comprenent les caves soubz terre pour un<sup>61</sup>.

Le procédé consiste donc à donner la forme et les dimensions d'un volume (château) qui est destiné à contenir l'action. Le château devient une pièce d'un type compliqué qui joue le même rôle que la scène au théâtre, avec cette différence que l'espace est purement imaginaire et qu'à l'intérieur des diverses données, - du volume ainsi délimité, - nous avons la plus totale liberté de placer ce que nous voulons.

Une troisième manière de créer l'impression spatiale correspond à un archétype mental, celui de l'emboîtement:

---

<sup>61</sup> Fr. Rabelais, Oeuvres complètes, Paris, Pléiade, (s.d.), p. 172.

Il y a encore une autre raison à l'origine de la certitude topologique du réalisme usuel: c'est la connaissance "certaine" qu'il acquiert en utilisant la catégorie d'emboîtements successifs<sup>62</sup>.

Ainsi, dans Le père Goriot, la pension Vauquer est contenue dans une zone bien déterminée de Paris, comprise entre le Quartier Latin et le faubourg Saint-Marceau. Plus exactement cette maison est sise dans la rue Neuve-Sainte-Geneviève, rue qui est dans ce quartier. La maison elle-même contient des "boîtes" superposées constituées par le rez-de-chaussée et les étages. Le rez-de-chaussée contient un salon et une salle à manger. Ainsi, "La table ronde à dessus de marbre SainteAnne<sup>63</sup>, se trouve dans le salon qui est au rez-de-chaussée, dans la maison Vauquer ... L'espace ainsi créé ressemble étrangement à ces jeux d'enfants constitués de boîtes de taille toujours plus petite et rentrant l'une dans l'autre.

Dans La Famille-Sans-Nom, Jules Verne procède de cette manière, soit par emboîtements successifs, depuis le comté jusqu'à la ferme. Toutefois le procédé n'est pas pur, dans un espace délimité, l'auteur a recours à "en avant", "en arrière", "à côté" ...

situé à sept lieues [...] dans le comté [...] sur la rive droite d'un petit cours d'eau, [...] une superficie de quatre à cinq cents acres, une assez belle propriété.

En avant [...] s'étendaient de vastes champs [...] C'était le triomphe du dessin régulier [...] Des carrés, puis des carrés de barrières encadraient ces belles cultures [...] Entre ces carrés, cultivés [...] poussaient diverses sortes de céréales [...] Des pâturages [...] se développaient en arrière de la ferme jusqu'à la lisière de hautes futaies [...] et qui s'en allaient à perte de vue.

Aux alentours de la ferme, les forêts n'étaient pas de moindre importance [...] Les bâtiments de ferme étaient agglomérés dans une enceinte à palissades [...] Le principal

<sup>62</sup> G. Bachelard, L'expérience de l'espace, Paris, Alcan, 1937, p.19.

<sup>63</sup> H. de Balzac, Le père Goriot, Paris, C.L.F., 1962, p. 23.

bâtimen<sup>t</sup> se composait d'une large construction à deux étages [...] sur la cour ménagée devant l'habitation, et, par derrière, sur le jardin potager, les communs faisaient équerre [...] Là s'élevaient les écuries, les étables, les remises, les magasins. Puis, c'était les basses-cours<sup>64</sup>.

Enfin, l'espace peut être fourni par des structures bien définies mais qui appartiennent à une certaine mythologie (château), ou à une signification psychologique déterminée, qui peut être propre à l'auteur. Ainsi la hantise des couloirs et des rues chez Robbe-Grillet, plus précisément des couloirs souterrains:

Puis il y a un long couloir entièrement recouvert [...] de cette céramique blanche détériorée [...] Au bout du couloir, une petite porte coulissante<sup>65</sup>.

Le couloir qui continue toujours devant elle, paraît comporter encore autant de portes<sup>66</sup>.

Ce sont les archétypes de la maison, la cave, la grotte, le jardin, les escaliers....

La rue occupe, dans L'Education sentimentale, une place extrêmement importante. Elle correspond à l'archétype mental de la transformation; c'est dans la rue qu'ont lieu les émeutes puis la révolution de 1848, c'est dans la rue que Frédéric tente de se distraire, c'est-à-dire littéralement, échapper à lui-même, c'est en rue qu'il tentera de se suicider, c'est en rue qu'il cherchera Mme Arnoux qui devrait transformer son existence.

<sup>64</sup> J. Verne, La Famille-Sans-Nom, Paris, Hetzel, 1889, pp. 231-237.

<sup>65</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Paris, Ed. de Minuit, 1970, pp. 36-37.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 123.

La rue peut être aussi le moyen de fuir, non pas comme Frédéric pour qui la déambulation est un moyen d'échapper à soi-même, mais de fuir un danger menaçant. Ce thème s'inscrit en contrepoint dans Midi-Minuit de Cayrol:

Comment fuir dans cette rue obstruée par les marchandes assises, les voitures, les éventaires que les magasins ont fabriqués avec des trétaux et qui encombrent les trottoirs, les motos, les soldes suspendues à des tringles de fer?<sup>67</sup>

Elle conduit vers un boulevard qui donne sur la mer: toutes les rues mènent à la plage<sup>68</sup>.

Par opposition, la Seine, qui joue aussi un rôle essentiel parce qu'elle offre un moyen de transport; comme la rue, elle est un moyen de se déplacer; elle possède une valeur psychologique différente. L'eau est un symbole maternel. C'est sur la Seine que Frédéric rencontre Mme Arnoux. Le fleuve sera présent dans le roman tant que la figure de Mme Arnoux sera primordiale. Lorsque Frédéric se liera à Rosanette puis à Mme Dambreuse, Flaubert ne le mentionnera plus, n'y fera plus jamais allusion.

Ces espaces ont une valeur symbolique, ils amènent avec eux une certaine tonalité: la peur, la sécurité, la transformation, la claustrophobie..., mais ils ne créent pas en eux-mêmes un volume spatial. Ils ne sont là d'ailleurs que pour produire l'effet psychologique escompté.

Certains écrivains, comme nous l'avons vu, manipulent la conception de l'espace, parce qu'il présente une valeur psychologique déterminée. Mais chaque écrivain a ses propres notions d'espace qu'il restitue dans ses

<sup>67</sup> J. Cayrol, Midi-Minuit, Paris, Seuil, 1966, p. 191.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 194.

romans. La structure spatiale est non seulement imaginée par le lecteur, mais elle est d'abord imaginée, sentie par l'écrivain. Chez Zola l'espace est d'abord conçu objectivement, ainsi le terrain vague de la ville de Plassans.

Lorsqu'on sort de Plassans par la porte de Rome [...] on trouve à droite de la route de Nice, après avoir dépassé les premières maisons du faubourg, un terrain vague désigné dans le pays sous le nom d'aire Saint-Mittre.

L'aire Saint-Mittre est un carré long [...] d'un côté, à droite, une ruelle, [...] à gauche et au fond, elle est close par deux pans de murailles<sup>69</sup>.

Cette description est parfaitement impersonnelle. On ne peut ni retrouver la subjectivité de Zola, ni celle d'un personnage. Cette objectivité ne tarde pas à entrer en conflit avec la vision subjective des personnages. Ainsi ce même terrain vague, qui est devenu un chantier, prend, sous les yeux du jeune Silvère, des allures macabres:

Le reste du chantier, le parquet de poutres n'était qu'un vaste lit où la clarté dormait [...] Sous cette lune d'hiver [...] ce flot de mâts couchés [...] rappelait les morts du vieux cimetière<sup>70</sup>.

Dans Germinal l'espace objectif est déterminé par les structures fermées de la mine et les structures ouvertes de la surface; l'espace subjectif est donné par chaque protagoniste et le début de l'œuvre oppose à la surface, à l'étendue de la campagne, l'étroitesse d'une route qui paraît tirée au cordeau.

Chez Marcel Proust l'espace se mêle au temps et à la mémoire, les structures spatiales sont donc perçues par la subjectivité du narrateur ou

<sup>69</sup> E. Zola, La fortune des Rougon, Paris, Fasquelle, 1971, p. 9.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 16.

de celui que nous avons appelé l'insomniaque. Les titres mêmes des ouvrages nous révèlent l'importance que revêt l'espace: Du côté de chez Swann, Le côté de Guermantes, La prisonnière. Dans le roman même Combray constitue un univers clos à l'extérieur duquel ne vivent que les "barbares". Cette perception de l'espace qui sépare un univers fermé du reste du monde est symbolisé par les deux sonnettes, l'une que les étrangers agitaient avant d'entrer, l'autre déclenchée par l'ouverture de la porte que franchissaient sans sonner les initiés. Le salon des Verdurin constitue lui aussi un univers clos, mais sa structure est à l'opposé de celle de Combray. Combray c'est la négation de tout ce qui est au dehors. "Chez les Verdurin [...] Les rites d'union sont des rites de séparation camouflés"<sup>71</sup>.

Cette opposition entre "l'ouvert" et "le fermé", nous la retrouvons aussi chez Camus dans L'Etranger, le "dedans" s'oppose toujours au "dehors". Le lieu du crime s'insère dans un espace ouvert, les conséquences de ce crime entraînent l'emprisonnement, la claustrophie. En fait on s'aperçoit dans L'Etranger qu'à tout espace fermé, le bureau, la chambre, la ville, correspond une aliénation.

Chez Gide, dans Les faux monnayeurs, l'espace se réduit à deux dimensions. Nous avons souvent le sentiment d'être en présence d'un cliché photographique ou plus exactement nous assistons à la projection d'un film où l'on aurait négligé de restituer l'artifice de la profondeur. Tout y est plat. L'espace perd ce que lui confère la perspective. Cette "platitude" se retrouve aussi dans Le neveu de Rameau où l'œuvre est constituée par un

---

<sup>71</sup> R. Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961, p. 205.

dialogue entre des personnages qui sont à peine situés: "Il m'aborde [...] Ah! ah! vous voilà, monsieur le philosophe; et que faites-vous ici parmi ce tas de fainéants?"<sup>72</sup> Cet "ici" correspond aux abords du Palais Royal, ou bien encore au Café de la Régence où Diderot se réfugie quand il pleut, aucune indication ne peut le préciser et le dialogue s'établit donc en un lieu incertain, dépourvu de tout volume.

Chez Robbe-Grillet l'espace se réduit volontairement à une image. La scène où Morgan torture Sarah s'écrase, en quelque sorte, sur la couverture d'un roman policier:

Cependant le petit homme chauve est interrompu dans ses réflexions par l'intérêt exceptionnel du spectacle qui s'offre à lui, de l'autre côté de la porte [...] Il y a là une jeune fille qui git sur le sol, baillonnée<sup>73</sup>.

Comme le serrurier est myope, il ne remarque pas que la scène est toute proche, totalement fixe et plate<sup>74</sup>.

Tout au début du roman l'écrivain a arrêté une scène, l'a fixée d'une certaine manière. Elle devient une image qu'une personne étrangère (ni le narrateur, ni l'un des personnages) décrit:

Il reprend sa montée. Laura, qui s'était mise à genoux sur le dallage de terre cuite et commençait à ramper vers la fenêtre [...] se retourne et aperçoit, à un mètre seulement de son visage, l'homme penché [...] En dehors de la posture des deux personnages (qui indique à la fois la rapidité du mouvement et la tension violente de l'arrêt) la scène comporte une trace objective de lutte: un carreau cassé<sup>75</sup>.

Cette scène de violence qui s'aplatit en une image de violence permet à Robbe-Grillet, par le détour d'une analogie, le passage à la description d'une affiche:

<sup>72</sup> D. Diderot, Le neveu de Rameau, Lausanne, Rencontres, 1968, p.24.

<sup>73</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Op. cit., p. 87.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>75</sup> Ibidem, pp. 27-28.

Un peu de sang bien rouge, en tous cas, tache le creux de sa paume [...] Cette teinte vermeille est exactement identique à celle qui colore les lèvres [...] sur l'image [...] L'affiche barriolée<sup>76</sup>.

Cet univers plat qu'Alain Robbe-Grillet nous décrit est symbolisé, semble-t-il, par cette phrase où l'espace romanesque se "précipite" et rejoint l'espace matériel du roman: "Je me réfugie à mon tour dans les pages du livre"<sup>77</sup>.

Il faut encore noter chez Robbe-Grillet la hantise des espaces urbains. Paris pour Balzac est mythique, plus grand que nature, pour Flaubert Paris est singulièrement petit, les gens s'y croisent et s'y rencontrent comme dans une ville de province; mais la ville reste humaine. Pour Robbe-Grillet, la ville a perdu son visage humain. Elle est devenue un labyrinthe. Chaque rue est identique à toutes les autres rues. Chaque immeuble devient un corps étranger, "Une paroi frappée de cécité derrière laquelle se font mille choses imprévisibles"<sup>78</sup>.

Dans la ville autrefois l'homme se déplaçait, tout devait être à sa portée. Dans la ville moderne, ce sont les moyens de transport qui ont accaparé toute l'importance. Mais, en même temps, l'univers urbain s'est chargé de mythes terrifiants. "C'est vrai puisque ça se trouve dans la tête des gens, parmi le fatras des cauchemars sexuels: le métro, les nègres, l'incendie, l'assassinat organisé"<sup>79</sup>.

La ville est donc devenue un lieu impersonnel, neutre dans son aspect, mais qui sécrète l'épouvante. Si tout ressemble à tout, tout est

---

<sup>76</sup> A. Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New-York, Op. cit., p. 28.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>78</sup> J. Cayrol, De l'espace humain, Paris, Seuil, 1968, p. 14.

<sup>79</sup> A. Robbe-Grillet, Feuillet annexe à Projet pour une révolution à New-York, Op. cit.

également possible, particulièrement la violence, et le meurtre. La ville devient un lieu maudit que l'on fuit, quand on en a la possibilité, ou que l'on redoute, quand on est constraint d'y vivre.

Il existe enfin une catégorie de romans où l'espace disparaît, il ne reste plus qu'une voix, comme chez Beckett, qui réfléchit, qui se réfléchit:

seul dans la boue oui le noir oui sûr oui haletant oui  
quelqu'un m'entend non personne ne m'entend murmurant  
quelquefois oui quand ça cesse de haleter oui pas à  
d'autres moments non dans la boue oui à la boue oui à  
moi à ma voix à moi oui pas à un autre non à moi tout  
seul oui sûr oui quand ça cesse de haleter oui de loin  
en loin quelques mots oui quelques bribes oui que per-  
sonne n'entend oui mais de moins en moins pas de  
réponse de moins en moins oui<sup>80</sup>.

ou comme chez Baudry une parole qui se prononce en dehors de tout contexte, de tout temps, de tout espace:

Qui parle? Qui recommence? Aussitôt c'est l'oubli.  
Tu crois m'avoir perdue ici où je renais. Tu m'entends  
et il semble que ma voix vient s'inscrire devant toi,  
qu'elle retentit, répercute par ce mur invisible vers  
lequel tu continues d'avancer (et tu revois bien sûr  
cette plage, cette étendue de sable et d'eau confondus,  
et tu t'enfonces dans une surface qui se reforme sans  
cesser devant toi intacte). Tu évoques alors ce person-  
nage singulier qui serait donné de vivre simultanément  
l'enchaînement de deux pensées différentes, d'être  
celui-ci et un autre, d'être vécu par deux langages,  
deux syntaxes et de jouer par la confrontation de deux  
formulations étrangères à la relativité de sa vie<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> S. Beckett, Comment c'est, Paris, Ed. de Minuit, 1961, pp. 176-177.

<sup>81</sup> J.L. Baudry, Personnes, Paris, Seuil, 1967, p. 58.

## CONCLUSION

Qu'y a-t-il de commun entre Le roman d'Alexandre, et Personnes de Jean-Louis Baudry? Rien, apparemment. Rien, sinon le fait d'être rangé sous la même étiquette: "roman". Le roman, est-ce le genre "fourre-tout" de la littérature? Mais peut-être Personnes n'est-il pas du roman comme l'affirment certains critiques.

Vouloir limiter la production romanesque à 1900, à 1950, vouloir rejeter les "nouveaux romans", c'est risquer de s'enfermer dans des préjugés, dans des ghettos intellectuels. Alain Robbe-Grillet est aride, c'est vrai. Mais l'oeuvre de Stendhal dut attendre près de cinquante ans avant d'être admise par le public et par la critique. A la recherche du temps perdu cesse, à peine, d'être considéré comme un écrit alambiqué et obscur qui transpire son snobisme. Ecrire, c'est une tâche souvent périlleuse parce que l'écriture tend à démasquer ce que Balzac appelait le "mécanisme du monde", parce qu'elle met en jeu les codes littéraires et moraux admis jusqu'alors.

Se placer dans l'optique de Pierre de Boisdeffre, telle qu'il l'expose dans La cafetière est sur la table, c'est risquer de se mettre des oeillères. Le nouveau roman existe, avec insolence peut-être, avec témérité certainement. Il existe, et il dérange, comme dérangeait Rabelais, comme dérangeait Céline. Se placer sous l'égide d'une critique qui engendre des exclusions, c'est se fermer tout autre moyen d'approche.

Nous avons voulu surmonter la difficulté en examinant les problèmes que pose le roman, en les abordant par un autre biais que celui des préjugés.

Le monde de la communication accueille aussi bien les pouvoirs magiques des romans arthuriens que les roués de Sade, que les ambitieux de Balzac, que le foisonnement de possibles narratifs de Robbe-Grillet. La "communication" c'est un autre monde complexe. Le roman est-il une communication d'un type spécial, qu'il faut définir et décrire? C'est à cette question que notre thèse s'est proposée de répondre. Il fallait pour cela procéder méthodiquement, étape par étape.

Nous nous sommes d'abord efforcé de définir, dans ses grandes lignes, ce qu'est la communication, et plus précisément la communication de type linguistique. Cette étude nous a conduit à distinguer "Locuteur", "Interlocuteur", "Message". Nous avons envisagé ce message comme un système de signes, et nous avons opéré la distinction, devenue désormais classique, entre le signe, le signifié, la signification. Le roman, avons-nous montré, ensuite, participe à l'acte de communication parce qu'il est, à l'origine, un "vouloir-dire". Mais le roman révolutionne la communication; à locuteur se substitue romancier, l'interlocuteur devient le lecteur, le message se transforme en roman. Le changement ne s'opère pas que dans les mots.

Il fallait poser la question du romancier; il fallait aussi poser celle du lecteur. Il fallait, encore, décrire les modes de relations qu'entretient l'écrivain avec son oeuvre. Problème complexe sans doute, comme toute question où l'homme est impliqué. Ecrivain démiurge! Le fameux problème posé par Sartre est finalement un faux problème.

Le romancier dirige toujours, même inconsciemment, son oeuvre. Valéry l'avait déjà remarqué. Roman autobiographique! Ne le sont-ils pas tous, finalement, à des degrés divers. Tout roman n'avoue-t-il pas son auteur. Même lorsque ce dernier dissimule sa présence, derrière l'écran du narrateur, ne procède-t-il pas autrement que par des choix qui le signalent, qui le désignent? Et même, lorsque le romancier prétend ne rien choisir, il lui faut encore résoudre le délicat problème qu'est celui de la "vision". Vision avec, vision oblique, par derrière, multiplicité des points de vue, le romancier choisit toujours. Parce qu'il a choisi, parce qu'il a préféré aussi, toutes les difficultés, toutes les angoisses que pose l'écriture, et cela au détriment du monde sécuritaire, des choses qui sont là et dont il faut profiter, le romancier est "créateur". Sans doute le "vouloir-écrire" reste-t-il mystérieux. Aucune théorie n'est satisfaisante, qui explique les causes, les origines de la création. Mais n'est-ce pas là le mystère d'un homme qui ne se laisse cerner par aucune théorie. Dans cette dialectique qui unit roman-romancier, il serait pourtant hasardeux d'affirmer que l'oeuvre "est" du romancier. Ecrire, c'est également descendre aux Enfers; c'est se révéler à soi. C'est être transformé par la magie opératoire des mots. Et qui pourrait nier que le lecteur ne subit pas cette transformation? On ne pénètre pas impunément dans le monde de Balzac, de Zola, de Proust ... Le Voyage au bout de la nuit, est-ce l'itinéraire désespéré que parcourt Bardamu ou celui que chemine le lecteur attentif? Qui pourrait ne pas voir que l'oeuvre s'élabore sous le regard d'autrui? C'est là un paradoxe du roman que l'on y trouve que sa propre richesse.

Mais le champ des significations peut être négligé. Tout sens aboli,

par une de ces vues de l'esprit où l'on fait "semblant de croire-mais", le roman nous reste comme une somptueuse machine: le Texte. Une structure complexe qu'il n'est pas simple de démonter. C'est le jeu périlleux que tentent de mener jusqu'au bout les partisans d'une nouvelle critique. Les théories de Brémond valent-elles mieux que celles de Todorov; Barthes est-il plus convaincant ? Nous avons tenté, personnellement, une approche du problème; mais la grammaire du texte est, sans doute, loin d'avoir trouvé son Vaugelas. Mouvement discursif, discours donc, le roman parcourt son trajet qui le mène vers sa fin. Mais cela même est trop simple. Le roman à forte causalité offre un discours récurrent; le roman dit "à tiroirs" présente un discours "sans fin". Sans oublier, bien sûr, les textes à discours multiples, les mises en abîme.... Le texte, c'est aussi du langage, le roman est peut-être une longue "phrase". Il est, en tout cas, ce lieu où l'on bâtit un monde fictif, un univers qui ne renvoie aux choses, aux êtres que par le jeu des mots. La diégèse est cet artifice par lequel nous nous laissons prendre au piège de l'écrit. Les éléments diégétiques sont multiples. Nous avons choisi d'étudier ceux qui nous semblent essentiels: le héros, le dialogue, la réalité, le temps, l'espace.

Qu'est-ce qu'un héros? Question sans réponse, parce qu'il y a trop de réponses. Chaque époque s'accroche à ses héros. Du "preux" au "redresseur de torts", du "beau ténébreux" au "super espion", se presse la cohorte que le roman privilégie sous peine d'éclater. Tous ces êtres divers, multiples, antithétiques même participent, de près ou de loin, au mythe héroïque. Double naissance, descente aux Enfers, parole oraculaire, adversaire puissant, autant d'éléments qui fixent un destin extraordinaire

à celui qui a perdu ses attaches avec le monde des simples mortels. Qu'il dise "je" ou "il", qu'il se résorbe dans un "on", le héros de roman occupe l'avant-scène de l'oeuvre. Cela ne nous le rend pas de toute nécessité, plus évident, plus simple.

La parole du héros peut être "étonnante". C'est le cas pour le "picaro". C'est le cas pour les êtres lucides qui dénoncent la société où ils vivent, ses tares et ses injustices, ses défauts et ses erreurs. Mais tout propos n'est pas nécessairement dénonciateur. Le dialogue de roman, qu'il soit parole directe ou indirecte, reste cependant une révélation en ce sens qu'il montre celui qui parle, celui dont on parle. Il met, parfois, en évidence la volonté de ne pas se taire de peur de se quitter, de peur du silence, aussi. La parole signifie la chose, elle montre l'être, elle peut aussi être le voile qui masque pudiquement le vide, l'indigence, le néant.

Le dernier homme, c'est précisément l'histoire d'une parole empruntée.

La réalité s'inscrit par les mots. Chaque société a les héros qu'elle mérite. Pourquoi la nôtre est-elle celle des ombres qui peuplent les romans de Robbe-Grillet, des êtres falots qui n'achèvent rien, qui errent dans de sinistres rues, parmi des décors toujours identiques? Toute réalité n'est pas toujours bonne à dire; est-ce pour cela qu'on taxe le nouveau roman d'insignifiance? Mais Rabelais, déjà, dénonçait les erreurs de son temps. Son oeuvre était, déjà, subversive. Les études de Bakhtine le montrent pleinement. Toute réalité n'est pas nécessairement sociale. Le "réel" du roman, c'est aussi ses décors, ses choses. Bien sûr la description peut exister dans l'oeuvre pour elle-même. Elle devient alors pure figure de rhétorique. Mais le décor, l'objet, peut signifier également. La chose, la manière de la prendre, peuvent révéler l'être, jusque dans son insignifiance, bien mieux que ses paroles.

C'est la terrible leçon que nous donne Cayrol dans Lazare parmi nous.

Et l'objet peut être aussi cet "étant là", opaque, mat, incongru. Les longues, les minutieuses descriptions renvoient à une chose privée du regard de l'homme, des préjugés, des mesures, des valeurs. Nous sommes loin de la réalité mythique que figurent certains décors. Si le mythe est une "parole" qui recouvre une réalité, si le roman possède un "décor mythique", selon l'expression de M. Durand, si l'œuvre véhicule les aspects résiduels des grands mythes que peuplent OEdipe, Electre, Don Juan..., la réalité, ce peut être encore ces objets "hermétiques" qui refusent à l'homme le pouvoir de s'installer parmi eux.

Mais la réalité englobe aussi le temps et l'espace. Le roman contient un temps "de roman", bien sûr, tout comme existe un espace "de roman". Élément de la diégèse, l'espace commence avec la page, avec l'architecture du texte. Espace "matériel"! peut-être, mais espace quand même; pluriel sans doute que celui qu'engendrent les mots. Les "au-dessus", "en-dessous" ... renvoient à un foyer, à un point zéro en abscisse et en ordonnée à une "origine" qui n'existe pas. Comment se satisfaire de cette autre manière de rendre sensible l'aspect spatial, qui décrit des volumes rentrant les uns dans les autres; comme si l'espace du roman était fait d'emboîtements successifs, un peu à la manière des poupées russes. La temporalité romanesque prend aussi de multiples visages. C'est le temps grammatical d'abord. C'est le parfait qui marque la durée, le passé qui masque et dénonce la fictivité d'une vie qui n'est qu'un destin. C'est le temps de la narration, étranglé entre les limites de l'œuvre; c'est le temps du narré débordant ses limites, et offrant, en même temps un tissu lacunaire. C'est le temps subjectif, celui qui se vit à

l'intérieur d'une conscience, terriblement court ou affreusement long. C'est le temps objectif enfin avec ses limites rassurantes, familières: les "aujourd'hui", les "demain", les dates, les heures... Temps de la durée, temps de l'instantané.

Le roman, par un nouveau revirement, peut encore suspendre le temps, l'abolir, non seulement parce que le lecteur ne voit pas le temps qui passe, mais encore parce qu'à l'intérieur même du roman, tout se fige, tout se glace.

Notre étude a voulu se placer au-dessus des discussions et des polémiques. Trop de définitions enserrent le roman dans des limites, et autorisent les rejets ou les refus. Trop de préjugés jettent un voile sur les œuvres, ne serait-ce qu'au nom des tenaces idées de "beau", de "bon goût" ... Nous n'avons pas eu pour objet de décrire par le menu toutes les situations qu'offre le roman français. C'est, à vrai dire, une tâche impossible. Non seulement parce que la matière défie toute recherche qui entreprendrait de l'épuiser, mais encore parce qu'au moment même où nous écrivons naissent d'autres situations romanesques. La nouveauté s'engendre à l'instant même où nous comptabilisons. Nous avons voulu nous borner à étudier le roman dans quelques-unes de ses structures, en le plaçant dans l'arc de la communication, c'est-à-dire sous le regard d'un auteur et d'un lecteur. Nous croyons, par là, procéder à une étude plus objective, -pour autant que le roman se réduise au monde objectif. Le roman apparaît, ainsi, comme un système structuré et signifiant, comme un univers élaboré et à élaborer qui ne cesse, à travers un faisceau de signes, de "dire" une réalité, d'"exprimer" ses origines, de "clamer" sa fin.