

1

Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours

Il s'agit d'étudier comment, à travers la construction des personnages romanesques, chaque auteur propose au lecteur une représentation particulière de l'homme et du monde, variable selon les époques.

I. L'histoire du genre

Au Moyen Âge, la structure du roman est très libre.
Le roman désigne n'importe quel écrit en langue vulgaire, le « romanz », par opposition à la langue savante, le latin.

A. L'émergence du réalisme au XVII^e et au XVIII^e siècle

1. Un tournant au XVII^e siècle : *La Princesse de Clèves*

En France, au XVII^e siècle, le **roman précieux** s'impose tout d'abord, et désigne un long récit de plusieurs centaines de pages, caractérisé par sa thématique amoureuse et son invraisemblance.

C'est le cas du **roman pastoral**, comme *L'Astrée*, d'Honoré d'Urfé.

On peut citer également le roman galant de Mademoiselle de Scudéry, *La Clélie*.

À cette époque, les dévots reprochent au roman son amoralité. Le roman est considéré comme un genre superficiel, qui traite de sujets frivoles, voire licencieux, comme l'amour, le désir...

C'est pourquoi les romanciers auront à cœur, par la suite, de redorer le blason du genre en le rapprochant de la réalité, pour le présenter comme sérieux, capable de traiter de sujets graves.

Ainsi, dès la fin du XVII^e siècle, le roman de Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, rompt avec l'invraisemblance du roman précieux. Il inaugure une certaine forme de réalisme, avec une analyse psychologique approfondie des personnages et un contexte historique précis (la Cour de Henri II).

Le classicisme d'une forme brève et la sobriété du style caractérisent également ce récit.

2. L'émergence du réalisme au XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle, le roman s'oriente vers plus de vraisemblance : il veut être considéré comme un genre sérieux, et, pour cela, il prétend s'appuyer sur des documents authentiques (lettres, mémoires, manuscrits...). Ainsi, par exemple, le préambule de *La Vie de Marianne*, de Marivaux, illustre bien cette tendance pseudo-réaliste :

« Avant que de donner cette histoire au public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée.

Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme. On me l'apporta, je le lus avec deux de mes amis qui étaient chez moi, et qui depuis ce jour-là n'ont cessé de me dire qu'il fallait le faire imprimer : je le veux bien, d'autant plus que cette histoire n'intéresse personne [...].

C'est une femme qui raconte sa vie ; nous ne savons qui elle était. C'est la *Vie de Marianne* ; c'est ainsi qu'elle se nomme elle-même au commencement de son histoire ; elle prend ensuite le titre de comtesse ; elle parle à une de ses amies dont le nom est en blanc ; et puis c'est tout. »

À la même époque fleurit le genre des pseudo-mémoires. La célèbre *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, entre autres, est en fait insérée dans un roman beaucoup plus long intitulé *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* : l'auteur, l'abbé Prévost, cherche, à accréditer la véracité du récit.

Enfin, le **roman épistolaire** (par lettres) participe lui aussi de cette veine réaliste : les lettres sont fictives, mais procurent une certaine vraisemblance à l'histoire. On peut songer au roman de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, ou à celui de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*.

B. Le triomphe du réalisme au XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, le **roman réaliste** va progressivement s'imposer, en réaction contre l'idéalisme de la période **romantique**.

1. Du romantisme...

Les écrivains romantiques ont plutôt tendance à faire du héros romanesque un personnage hors du commun, paré de toutes les vertus. Par exemple, dans *Le Lys dans la vallée*, Balzac présente l'héroïne principale, Madame de Mortsau, comme l'image de la « perfection terrestre », le symbole même de la vertu, en la dotant de toutes les séductions de l'âme et du corps.

À leur manière, les héros stendhaliens se distinguent eux aussi du vulgaire par l'énergie qui les anime lorsqu'ils ont à lutter pour leur amour ou pour leur ambition : ce sont des tempéraments ardents, originaux, et passionnés.

Le héros de *La Chartreuse de Parme*, Fabrice del Dongo, incarne bien cet enthousiasme passionné, au service d'un idéal de bonheur cher à l'auteur. Mais l'aspiration à l'idéal appelle un contrepoint. Ainsi, le **roman romantique** se caractérise souvent par une opposition systématique entre le Bien et le Mal, par un manichéisme un peu simpliste. Les romans de Victor Hugo illustrent fréquemment cette dualité, en particulier *Notre-Dame de Paris*. Frolo, le prêtre maléfique, et Quasimodo, le monstre bénéfique, sont des personnages antithétiques, qui luttent, chacun à leur manière, pour obtenir les faveurs de la belle bohémienne, Esméralda.

2. ... au réalisme

Si l'on trouve encore chez Stendhal et Balzac des traces de l'idéal romantique, ces mêmes auteurs vont s'efforcer d'ancrer leurs romans dans la réalité de leur temps. Le sous-titre du *Rouge et le Noir*, *Chronique de 1830*, exprime bien la volonté d'enraciner le récit dans le contexte politique et social de l'époque, à savoir les dernières années de la période de la Restauration : à travers les aventures de Julien Sorel, Stendhal nous présente un tableau de la société française contemporaine, de la noblesse de province à l'aristocratie parisienne, en passant par les milieux ecclésiastiques. Il définit d'ailleurs lui-même le roman comme un « miroir » que l'on promène le long d'un chemin.

Le projet romanesque de Balzac témoigne également de ce parti pris réaliste : dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*, l'écrivain déclare vouloir « faire concurrence à l'état-civil ». Il ajoute : « La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire ». Dans *Le Père Goriot*, en plongeant le jeune Rastignac dans les méandres de la bourgeoisie et de l'aristocratie parisiennes, Balzac lui fait découvrir, ainsi qu'à son lecteur, les rouages de cette société.

C. Du réalisme au naturalisme

1. La méthode naturaliste

Le **naturalisme** prolonge le réalisme. Le terme est utilisé par Zola dès 1866. Plusieurs écrivains se regroupent autour de lui pour défendre le roman, genre encore trop souvent méprisé pour sa futilité. Certains participent aux Soirées de Médan, dans la propriété de Zola, près de Paris, où l'auteur a pris l'habitude de réunir ses amis pour parler littérature. Citons Jules et Edmond Goncourt, qui seront à l'origine d'un prix littéraire prestigieux, Alphonse Daudet, Maupassant... Tous ces romanciers défendent un style d'écriture « simplement vrai ».

Zola s'inspire des méthodes et des théories scientifiques contemporaines pour élaborer ses romans. Les sciences naturelles sont le modèle de la démarche naturaliste. Il s'agit d'expliquer les phénomènes sans recourir à des causes surnaturelles, par les simples lois de la nature. « Nous sommes des naturalistes

qui ramassons simplement des insectes, qui collectionnons les faits », estime Zola. Le naturalisme présente la réalité humaine dans toute sa complexité et sous tous ses aspects.

Zola met au point la méthode naturaliste en empruntant beaucoup à la démarche expérimentale du médecin Claude Bernard. L'observation précède l'analyse : on sait qu'avant d'écrire ses ouvrages, Zola se livrait à des enquêtes minutieuses sur le terrain, qu'il complétait par une solide documentation livresque. Ainsi, il visita en personne la mine d'Anzin avant de rédiger *Germinal*, se documentant par ailleurs scrupuleusement sur les termes techniques utilisés par les mineurs.

La formulation de l'hypothèse et l'expérimentation succèdent à l'observation. Dans ses écrits théoriques, et en particulier dans *Le Roman expérimental*, Zola explique que le romancier analyse le mécanisme des faits en opérant « sur les caractères, sur les passions, sur les faits sociaux comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts. ». Le roman devient le champ de l'expérience qui permet de vérifier l'hypothèse de départ. Pour formuler ses hypothèses, Zola s'inspire des théories scientifiques récentes, comme les lois sur l'hérédité, nouvellement mises à jour. Dans le cycle des Rougon-Macquart, à travers le destin de ses personnages, il essaie de montrer les ravages de l'alcoolisme lorsqu'il se répercute de génération en génération. Dans *L'Assommoir*, par exemple, on apprend que la mère de Gervaise buvait ; et malgré ses efforts pour lutter contre cette tare, Gervaise finira elle aussi par céder à l'attrait de l'alambic.

2. La représentation de toutes les classes sociales

Cette démarche pseudo-scientifique vise à restituer le réel sous tous ses aspects. Par conséquent, le naturalisme va ouvrir le champ du roman à toutes les classes sociales. « Nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle les "basses classes" n'avaient pas droit au roman, » lance Zola. Et il ajoute : « Le premier homme qui passe est un héros suffisant ». Le personnage de roman a perdu son caractère héroïque ; il devient plus populaire et plus ordinaire. Balzac avait ouvert la voie en faisant par exemple d'un simple négociant, le père Goriot, le héros éponyme de son roman. Mais les Goncourt vont plus loin, puisque dans *Germinie Lacerteux*, ils sondent le cœur d'une domestique alcoolique. Et le projet romanesque de Zola va dans le même sens, comme en témoigne le titre complet : *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Chaque roman fera découvrir au lecteur un milieu social particulier : le monde des mineurs dans *Germinal*, le monde ouvrier dans *L'Assommoir*, où Zola souhaitait faire « un roman sur le peuple », qui ait « l'odeur du peuple » ; mais aussi le monde des paysans dans *La Terre*, ou celui des Halles de Paris dans *Le Ventre de Paris*... Pour sa part, Flaubert présentera dans *Madame Bovary* la vie médiocre d'une bourgeoise de province, et dans *L'Éducation sentimentale*, la trajectoire ratée d'un jeune homme monté à Paris « faire son droit ».

À la même époque, la peinture s'intéresse, elle aussi, aux petites gens, jusqu'alors exclus de la représentation esthétique. Le tableau le plus emblématique à cet égard est celui de Courbet, *Un enterrement à Ornans*, qui rassemble tous les habitants d'un village du Jura, les notables comme les paysans. La toile est de taille gigantesque, et représente presque grandeur nature toutes les personnes rassemblées à l'occasion de cet enterrement.

Par la suite, d'autres tableaux donneront à voir de petits métiers jusqu'alors laissés dans l'ombre, comme *Les Repasseuses* de Degas, ou *Les Raboteurs de parquet* de Caillebotte.

3. L'identification du lecteur et l'illusion référentielle

Parce qu'il met en scène des hommes ordinaires, comparables aux lecteurs, le roman réaliste favorise particulièrement l'**identification** du lecteur aux personnages. De plus, l'**illusion référentielle** lui fait précisément oublier qu'il s'agit d'une fiction, et favorise son adhésion à l'histoire racontée. La précision des dates et des chiffres, les détails, le goût pour le petit fait vrai créent l'illusion de la réalité : c'est ce que l'on appelle les « effets de réel ». Il faut en effet se méfier du terme « réalisme » : le roman ne livre jamais une réalité brute, mais la recrée minutieusement pour en donner l'illusion au lecteur.

Enfin, l'utilisation fréquente du point de vue interne dans le roman réaliste ou naturaliste favorise elle aussi le phénomène d'identification et l'impression de réalité : en effet, les descriptions paraissent plus naturelles lorsqu'elles sont faites à travers le regard d'un personnage et que le lecteur découvre en même temps que lui un lieu, un paysage, une scène...

EXERCICE D'APPLICATION SUR LES CARACTÉRISTIQUES DE L'ÉCRITURE NATURALISTE

Voici l'incipit de *Germinal*, de Zola. Dans quelle mesure est-il caractéristique d'un roman naturaliste ? (effets de réel, point de vue...).

« Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavés coupant tout droit, à travers les champs de betterave. Devant lui, il ne voyait même pas le ciel noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne cachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres. L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. [...] »

D. Le roman moderne, du XX^e siècle à nos jours

1. Une œuvre de transition : *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust

Au tournant du XX^e siècle, le roman s'achemine vers la modernité avec l'œuvre magistrale de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*.

Contrairement aux règles du récit traditionnel, *À la recherche du temps perdu* n'est pas construit autour d'une action principale. La première partie de l'ouvrage, *Du côté de chez Swann*, paraît en 1913 et suscite l'incompréhension des contemporains : un critique reproche à l'auteur d'avoir fait un livre qui n'est « ni un roman, ni un récit, ni même une confession », mais « une somme de faits et d'observations, de sensations et de sentiments », des morceaux mis bout à bout.

Cette absence d'intrigue traditionnelle fait précisément de Proust un précurseur du roman moderne : l'essentiel est moins de raconter une histoire que d'exprimer une certaine vision du monde. Il ne s'agit plus d'imaginer une fiction, mais de restituer la subjectivité d'un regard posé sur les choses. *À la recherche du temps perdu* ne vise pas à raconter le passé, mais propose au lecteur de découvrir un autre rapport possible avec le monde.

Le célèbre épisode de la madeleine permet de mieux comprendre l'originalité de cet univers romanesque. Alors qu'il goûte une madeleine trempée dans une tasse de thé, en compagnie de sa mère, le narrateur retrouve soudain la saveur de la madeleine que lui offrait sa tante Léonie le dimanche matin, bien des années auparavant, à Combray. Par le truchement de cette sensation, « tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de [cette] tasse de thé ». L'essentiel n'est pas de retrouver le passé, mais, grâce à la mémoire involontaire, de ressentir en même temps la sensation présente et la sensation passée, de vivre à la fois le passé et le présent, pour accéder à l'intemporel : « une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps ». Seul l'art permet de vivre une telle expérience. C'est ce que comprend finalement le narrateur qui, dans *Le Temps retrouvé*, décide de se mettre à écrire. En se situant « en dehors du temps », il pourra jouir pleinement de « l'essence des choses ».

2. La remise en cause de l'écriture réaliste et la naissance du Nouveau roman

a. L'abandon des formes romanesques traditionnelles

Les codes de l'écriture réaliste contribuaient à la description d'un monde cohérent, dont le narrateur omniscient donnait la clé au lecteur. Le récit au passé et à la 3^e personne supposait une parfaite maîtrise de l'histoire et du destin des personnages. Il s'agissait, pour reprendre l'expression de Balzac, de « concurrencer l'état civil » en présentant des personnages aussi vrais que possible dans un récit organisé selon les lois de la chronologie.

Plus rien de tel au XX^e siècle : les traumatismes causés par les deux grandes guerres mondiales remettent sévèrement en cause la stabilité du monde, et l'écriture romanesque doit désormais refléter les incertitudes et la fragilité du monde contemporain. La description complète d'une réalité rassurante n'est plus de circonstance, et, selon l'expression de Nathalie Sarraute, le roman entre dans « l'ère du soupçon ».

Ainsi, tous les éléments du roman traditionnel sont remis en question. La notion de personnage est mise à mal, « l'époque est plutôt celle du numéro de matricule », comme le constate Alain Robbe-Grillet. Le personnage se trouve parfois réduit à une simple initiale, ou à un simple pronom personnel, comme « Lui » ou « Elle » dans *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras.

Les objets envahissent le récit, mais perdent toute valeur symbolique. Dans *Le Planétarium*, de Nathalie Sarraute, les personnages collectionnent des antiquités, sans toutefois manifester de véritable goût artistique. De même, le titre du roman de Georges Perec, *Les Choses*, indique clairement la prédominance de « l'avoir » sur « l'être » dans la société de consommation qu'il décrit.

Parallèlement, l'emploi des temps témoigne du refus d'une organisation chronologique du récit. Le présent domine, et donne une impression de tâtonnement. L'histoire n'a pas d'existence préalable, le récit s'écrit laborieusement sous les yeux du lecteur.

b. La naissance du Nouveau Roman

Cette nouvelle forme de roman, inaugurée par Nathalie Sarraute, prendra le nom de **Nouveau Roman**, mais il ne s'agit pas d'une école. C'est un mouvement sans chef de file, sans revue ; il regroupe des écrivains très divers tels qu'Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou Claude Simon, mais qui ont en commun le rejet du roman traditionnel et l'exploration de voies nouvelles.

La publication de *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, en 1939, marque une étape importante dans cette nouvelle manière de concevoir l'écriture romanesque. En effet, loin de vouloir nous raconter une histoire, l'auteur traque dans les profondeurs de l'être ce qu'elle appelle des « tropismes », ou encore la « sous-conversation », c'est-à-dire tous les mouvements qui se produisent en nous avant que la véritable parole n'émerge finalement au dehors. Voici la définition qu'en donne l'auteure elle-même dans la préface de *L'Ère du soupçon* : « ce sont des mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. »

c. Le déchiffrement du lecteur

Privé de guide et de narrateur omniscient, le lecteur va désormais être confronté à un univers romanesque énigmatique, difficile à déchiffrer, à l'image du monde contemporain. Il se perd dans le labyrinthe du récit, celui des *Gommes* de Robbe-Grillet, par exemple : Wallas, agent spécial du ministère

de l'intérieur, est chargé d'enquêter sur la mort du professeur Daniel Dupont. Mais son enquête tourne en rond, à l'image de ses pérégrinations dans une ville d'ailleurs sans nom. Comble de l'absurdité, Wallas finira par tuer l'homme sur la mort duquel il était chargé d'enquêter !

Dans ce roman, tout est fait pour dérouter le lecteur : le récit n'a plus aucune progression linéaire, mais repose au contraire sur la répétition d'éléments narratifs, repris à chaque fois sous un angle différent. Le roman devient ainsi la somme des perceptions possibles d'une même réalité. L'espace se disloque, les repères temporels s'évanouissent dans la confusion du passé, du présent et du futur : le lecteur est perdu, il ne peut plus s'identifier aux personnages et à l'histoire racontée.

3. Vers la littérature contemporaine

Parfois redevable aux innovations du Nouveau Roman, le roman emprunte aujourd'hui de nombreuses voies, qu'il est encore difficile de répertorier : fictions de toutes sortes, heroic fantasy, témoignages, biographies, autobiographies, autofictions...

La diversité du genre illustre mieux que jamais la très grande liberté de la forme romanesque, qui, en dépit des différents courants littéraires à travers les siècles, ne s'est jamais démentie.

EXERCICE D'APPLICATION SUR L'ÉCRITURE DU NOUVEAU ROMAN

Voici l'incipit d'un roman de Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or* (1963). Quels sont les éléments qui distinguent ce passage d'un début de roman traditionnel ? (repères spatio-temporels, présentation des personnages, amorce d'une histoire...)

« – Oh écoute, tu es terrible, tu pourrais faire un effort... j'étais horriblement gênée...

– Gênée ? Qu'est-ce que tu vas encore chercher ? Pourquoi gênée, mon Dieu ?

– C'était terrible quand il a sorti cette carte postale... la reproduction... Si tu avais vu avec quel air tu l'as prise... Tu me l'as passée sans la regarder, tu as à peine jeté un regard... Il avait l'air ulcéré...

– Ulcéré... voyez-vous ça... Il était ulcéré parce que je ne me suis pas extasié comme ils font tous, parce que je ne me suis pas prosterné...

Face contre terre au même moment, extases, chœurs, bêlements... merveilleux synchronisme... Ils sont étonnants... la main enfoncée dans l'ouverture du veston sort... mais il aurait fallu être satisfait comme le médecin qui hésitait encore et qui voit surgir à point nommé le petit bouton, la légère éruption, il aurait fallu se réjouir quand il a sorti cela de la poche intérieure de son veston, là, tout contre son cœur, et l'a tendu, l'œil gourmand, savourant l'effet... vous avez vu ça... ce Courbet... Admirable. Regardez...

– C'était drôle. Il est tordant. Tu sais que c'est exactement la même reproduction qu'ils ont tous chez eux, qu'ils portent tous sur eux en ce moment. »

Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, ©éditions Gallimard