

Des définitions, des synthèses,
des exemples et des exercices
pour comprendre et utiliser
les notions essentielles.

L/840.471

A N C R A

INITIATION

EXERCICES

SYNTHÈSES

Lettres

A N C R A G E S

A N C R A G E S

1^{er} ET 2^e CYCLES

FAC PRÉPAS

PLAN DE L'OUVRAGE

INTRODUCTION

I. UN TEXTE PLURISTYLISTIQUE

II. UN TEXTE LINÉAIRE ORIENTÉ

III. LES REPÈRES STABLES : TEMPS, ESPACE, PERSONNAGES

IV. TOUT DIRE ET SAVOIR SE TAIRE : GÉRER L'INFORMATION

CORRIGÉ DES EXERCICES

Françoise Rullier-Theuret est maître de conférences à l'Université
de Paris IV-Sorbonne et écrivain.

www.hachette-education.com

14/5478/4



Le photocopillage, c'est l'usage abusif et collectif de la photo-
copie sans l'autorisation des éditeurs. Largement répandu
dans les établissements d'enseignement, le photocopillage
menace l'avenir du livre car il met en danger son équilibre
économique et prive les auteurs d'une juste rémunération.
En dehors de l'usage privé du copiste, toute reproduction,
totale ou partielle, de cet ouvrage est interdite.

HACHETTE
Supérieur

couverture : studio Evre & Ibaik

Approche du roman

F. RULLIER-THEURET

FRANÇOISE RULLIER-THEURET

Approche du roman

HACHETTE
Supérieur

Collection « Ancrages »

Ouvrage publié sous la direction
d'Anne-Marie Garagnon et Romain Lancrey-Javal

Approche du roman

Françoise Rullier-Theuret

135505108

840.471

HACHETTE

- Sylvie BAZIN-TACHELLA, *Initiation à l'ancien français*
- Thomas CLERC, *Les Écrits personnels*
- Mireille DUPONTHIEUX, *La Représentation*
- Marie-Annick GERVAIS-ZANINGER, *La Description*
- Nicolas LAURENT, *Initiation à la stylistique*
- Christelle REGGIANI, *Initiation à la rhétorique*
- Françoise RULLIER-THEURET, *Le Dialogue dans le roman*
- Daniel SAADOUN, Denis TRARIEUX, *L'Amitié*
- Lionel VERDIER, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*

ISBN 2-01-145478-6

© Hachette Livre, 43, quai de Grenelle, 75905, Paris cedex 15, 2001.
www.hachette-education.com

Maquette/composition/mise en page : Le Saule, Paris.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris), constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code pénal.

Sommaire

INTRODUCTION	5
I. UN TEXTE PLURISTYLISTIQUE	11
1. Pas d'unité de tonalité	13
2. Diversité des techniques narratives	16
A. Le texte en morceaux	18
B. L'effacement des frontières	20
C. La fragmentation et les échos	22
3. Le plurilinguisme dans le roman	24
A. Hétérogénéité maximale : le collage	25
B. Hétérogénéité minimale : la dialogisation	27
C. Hétérogénéité justifiée : la polyphonie	28
D. La citation généralisée et les relais narratifs	30
II. UN TEXTE LINÉAIRE ORIENTÉ	36
1. La double tension de l'écriture romanesque	37
A. Les éléments retardants	37
B. Marche progressive et nécessité régressive	38
2. Les éléments qui construisent le romanesque	44
A. Les marques d'inachèvement	45
B. Les effets de surprise	46
3. Les explications, le contingent et le déterminé	48
A. La causalité et le vraisemblable	49
B. Les manipulations temporelles (prolepses, analepses)	51
4. L'irréversibilité du texte	57
A. L'incipit ou le commencement	57
B. L'explicit ou la fin	61
III. LES REPÈRES STABLES : TEMPS, ESPACE, PERSONNAGES	67
1. Les points de repère fixes : temps et espace	69
A. Un système de repérages	69
B. Effet de réel	71
C. Dramatisation	74

2. Les points de repère variables : les personnages	77
A. La caractérisation	78
B. Le nom	81
C. Le programme narratif	83
IV. TOUT DIRÈ ET SAVOIR SE TAIRE : GÉRER L'INFORMATION	89
1. Lecture guidée et lecture indiscrète	91
A. Communication indirecte	91
B. Communication directe : le narrateur	92
2. Information et point de vue	95
A. La focalisation interne explicite	96
B. Pas de focalisation apparente (ou focalisation zéro)	101
3. Distribution de l'information	105
A. Un regard défaillant	105
B. L'omniscience malhonnête	109
CONCLUSION	113
CORRIGÉS DES EXERCICES	115
INDEX	119
BIBLIOGRAPHIE	123

cette capacité d'absorption du texte, question qui revient à poser le problème de l'unité. L'enjeu fondamentale est la suivante : comment expliquer que le roman, si élastique qu'il puisse se présenter, soit cependant toujours possible de lire une unité de sens ?

Introduction

Si l'hétérogène est d'emblée repérable (comme nous le verrons dans le premier chapitre), l'orientation du texte romanesque se dessine à travers la mise en intrigue (deuxième chapitre), la construction de repères (troisième chapitre) et la gestion de l'information (quatrième chapitre).

Serait-il impossible de définir le roman par la forme que prend l'écriture? C'est ce que semblent conclure les critiques, qui soulignent à l'envi que le roman est susceptible de détourner à son profit bien des genres différents : lettre, journal, conte, dialogue dramatique, poème en prose, traité de psychologie... Pour décrire ce bernard-l'ermite de la littérature, il est évident qu'il ne faut pas commencer par considérer ses coquilles d'emprunt : ce n'est pas en passant en revue les différents types de romans qu'on pourra proposer une définition du genre.

Il faut essayer d'en décrire la forme à un plus haut degré de généralité, en postulant qu'il y a derrière ces masques au moins une constante d'écriture : le roman est bâti de séquences qui peuvent être d'une grande variété stylistique, mais qui constituent un seul texte continu. Cet axe nous donnera un point de départ très vague qui nous permettra d'arriver progressivement à une représentation plus précise. Pour mettre à l'épreuve ce postulat, tous les romans seront bons et nous éviterons de nous enfermer dans un corpus étroit. Bien sûr, nous illustrerons notre propos d'exemples tirés de la littérature française – pris dans des romans familiers à ceux qui font des études de lettres, déjà connus ou aisément accessibles à des étudiants de DEUG –, mais notre démarche sera une réflexion sur le roman et non une étude de romans.

Mikhaïl Bakhtine, dans *Esthétique et Théorie du roman*, a formulé cette contradiction de la prose romanesque entre la fragmentation et le continu : c'est à lui que nous emprunterons la notion d'*hétérogénéité compositionnelle*. Le roman, pour le critique russe héritier des romantiques allemands, apparaît comme une sorte de genre englobant, le résultat d'un mélange : « Toutes les formes et tous les genres sont entrelacés. » Il se présente comme une succession de *séquences pluristylistiques*, organisées et liées par le fil ténu d'une histoire. Le défi stylistique du genre tient à cet assemblage de morceaux à la fois dépendants et autonomes, à la complexité des interactions du tout et de la partie.

Les auteurs ne sauraient renier cette définition, qui tous éprouvent le besoin de s'expliquer sur la fragmentation de l'écriture, qu'ils s'en fassent un drapeau ou la voient comme un gouffre où se perd l'œuvre d'art. Les modernes ont tendance à se réclamer du chaos et du morceau, comme Robert Musil dans *L'Homme sans qualités* (« on en arrive parfois à penser que tout ce que nous vivons n'est que fragments détachés et détruits d'un Tout ancien que l'on aurait mal restauré »), ou Robert Pinget, choisissant le titre significatif de *Mahu ou le matériau*, ou encore Claude Simon, dont les romans sont des tentatives de restitution des données lacunaires que livre la mémoire « et maintenant que tout

est fini, tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent » (*Le Vent*). Les romanciers traditionnels regrettent généralement la disparate, comme Marcel Proust qui, au nom de l'unité, porte des jugements sévères sur Honoré de Balzac (*Contre Sainte-Beuve*), dont les romans seraient semblables à des habits d'Arlequin, mélange d'éléments hétéroclites où le travail du style n'a pas su convertir les pièces en substance homogène. Pour l'auteur de *La Recherche* (qui rêve d'écrire un livre où tout se tiendrait), le fragment relève de l'écriture en chantier et marque un texte mal fini. C'est le drame du morcellement, transposé dans un autre domaine, qu'Émile Zola met en scène dans *L'Œuvre* : s'il est habile à peindre des « morceaux superbes », Claude Lantier est incapable de passer du composite au composé et échoue chaque fois qu'il prétend achever de grandes toiles. Il représente la dérive de la création réduite à l'esquisse, faute d'atteindre l'harmonie du tout.

Les romanciers classiques comme les modernes, quelle que soit leur position à l'égard du fragment, s'accordent à déclarer que les beaux éclats ne font pas une belle œuvre. « Les perles, écrit Gustave Flaubert à Louise Colet, ne font pas le collier, c'est le fil », et quelques mois plus tard : « Chaque paragraphe est bon en soi et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. » La réussite littéraire consiste à transformer le morceau sans finalité en partie constitutive d'un tout. Gustave Flaubert, en proie aux « affres de la soudure », attire notre attention sur le travail d'enchaînement. Mais il est impossible de se contenter d'une conception simplement additive des relations entre les séquences. Pour exprimer cette unité difficile à définir, les auteurs passent volontiers par des expressions figurées, métaphore organique dans la définition que propose Henry James dans *L'Art de la fiction* (1884) : « Un roman est une chose vivante, une et continue, comme tout autre organisme, et c'est à proportion de cette vie qu'on découvrira, je crois, qu'en chacune de ses parties se retrouve quelque chose de chacune des autres », comparaison empruntée à la paléontologie chez Honoré de Balzac : « Une mosaïque révèle toute une société, comme un squelette d'ichtyosaure sous-entend toute une création. De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. » (*La Peau de chagrin*)

Ce que ni Mikhaïl Bakhtine, ni les romanciers n'explicitent, c'est comment le roman est à la fois articulation et intégration, et à quoi tient

cette capacité d'absorption du tout, question qui revient à poser le problème de l'unité. L'énigme fondamentale est la suivante : comment expliquer que le roman, si éclaté qu'il puisse se présenter, soit cependant toujours perçu comme une œuvre, c'est-à-dire une unité de sens ? comment les morceaux tiennent-ils ensemble ?

Si l'hétérogène est d'emblée repérable (comme nous le verrons dans le premier chapitre), l'orientation du texte romanesque se dessinera à travers la mise en intrigue (deuxième chapitre), la construction de repères (troisième chapitre) et la gestion de l'information (quatrième chapitre).

I. Pas d'unité de tonalité

I

Un texte pluristylistique

Le roman est en équilibre entre l'unité et la tentation du morceau. L'appel du fragment met en péril l'ensemble, car chaque pièce porte en elle-même sa clôture, qui fait oublier la finalité de l'œuvre. Si les écrivains parlent avec tant de constance d'homogénéité, c'est parce qu'ils n'ignorent pas l'hétérogénéité constitutive de l'écriture romanesque. Ainsi Marcel Proust, qui composait par retouches et paperolles, choisit comme image de la création achevée la métaphore du vitrail qui évoque un travail de juxtaposition de petites plaquettes. Le vitrail de Marcel Proust, le collier de Gustave Flaubert, le miroir cassé de Claude Simon ou les bouquets balzaciens du *Lys dans la vallée* figurent cet édifice instable, formé de la réunion de composantes disparates. L'hétérogénéité éclate dans la manière stylistique : au sein du roman, les textes peuvent se suivre sans unité de ton, de forme, ou même de voix.

1. Pas d'unité de tonalité

La notion de tonalité, liée à la suggestion d'une atmosphère affective, est un peu floue, ne serait-ce que par sa position au carrefour de plusieurs traditions : elle a partie liée avec la réflexion sur les genres littéraires sans pour autant recouper la distinction en genres (ne parle-t-on pas de roman poétique?), elle n'est pas totalement indépendante des sujets traités (la mort, les larmes, l'injustice sont des *topoi* – ou lieux – pathétiques), mais en même temps elle est dérivée de la théorie des trois styles formulée par Cicéron : style bas ou simple (représenté par la farce), style moyen ou médiocre (représenté par la comédie), style élevé ou sublime (représenté par l'épopée et la tragédie). Toute typologie rigide risque de conduire à un cloisonnement maladroit, les tonalités étant d'ailleurs toujours plus ou moins intriquées. C'est pourquoi nous emprunterons à Roman Jakobson la notion de « dominante ».

Cervantes consigne à propos des romans de chevalerie que « l'écriture décousue donne lieu à un auteur de se pouvoir montrer épique, lyrique, tragique, comique » (*Don Quichotte*). En effet, le roman peut fort bien s'accommoder de toutes les tonalités et de toutes les ruptures, même lorsqu'il a une coloration d'ensemble, la couleur puce (d'après Gustave Flaubert) pour *Madame Bovary*, pourpre pour *Salammbô*, ou une dominante tonale : comique, dans *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, ou poétique, dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier.

Le *pathétique*, dont Victor Hugo développe les *topoi* spécifiques – misère, injustice, malheur –, est la tonalité dominante dans *Les Misérables*. Dans la galerie des portraits d'enfants abandonnés, à côté

de Jean Valjean (« il avait perdu en très bas âge son père et sa mère »), de Fantine et de Cosette, on trouve les silhouettes pitoyables des enfants Thénardier, Gavroche (« des gens quelconques l'avaient habillé de chiffons par charité. Pourtant il avait un père et une mère. Mais son père ne songeait pas à lui et sa mère ne l'aimait pas »), ou Éponine (« c'était une créature hâve, chétive, décharnée; rien qu'une chemise et une jupe sur une nudité frissonnante et glacée »).

Mais l'œuvre entière ne s'écrit pas sur une seule tonalité. Victor Hugo ne décrit pas le champ de bataille comme il parle des petits qui ont faim, et la tonalité *épique* l'emporte quand il s'agit de retracer la rencontre de deux armées à Waterloo. Le romancier ne recule pas devant l'horreur et présente un chaos d'images sanglantes. Par *l'agrandissement épique*, le simple chemin creux, nommé par la suite la « fosse d'Ohain », où s'affrontent absurdement cavalerie et infanterie, devient « ravin à pic », puis « gouffre », puis « abîme », qui se comble d'hommes vivants. La tonalité épique l'emporte encore lorsqu'il s'agit d'évoquer des actions extraordinaires : ainsi Jean Valjean, portant Marius sur son dos, est-il présenté comme un héros mythique, vainqueur du Léviathan (puisque c'est ainsi qu'une longue digression nomme l'égout de Paris), monstre des origines, hostile à Dieu, et symbole de l'inconscient et des puissances du mal : « L'eau lui venait aux aisselles; il se sentait sombrer; c'est à peine s'il pouvait se mouvoir dans la profondeur de la bourbe (*terme fortement connoté*) où il était. (...) Il soulevait toujours Marius, et, avec une dépense de force inouïe (*hyperbole*), il avançait (...). Il y a dans les vieilles peintures du déluge (*référence biblique et mythique*) une mère qui fait ainsi de son enfant. »

La tonalité *comique* n'est pas absente cependant, les titres de chapitre, souvent ironiques, fonctionnent comme clin d'œil au lecteur : « Il ne suffit pas d'être ivrogne pour être immortel », « Le gamin aurait sa place dans les classifications de l'Inde », « On devrait toujours commencer par arrêter les victimes »... La liesse du peuple de Paris (« Paris a une jovialité souveraine. Sa gaieté est de la foudre et sa farce tient un sceptre. Son ouragan sort parfois d'une grimace (...). Son rire est une bouche de volcan qui éclabousse toute la terre »), si elle n'atteint pas la dimension carnavalesque de *Notre-Dame de Paris*, accompagne Gavroche avec son argot parisien, sa gouaille et sa chanson (« c'est la faute à Voltaire »), mais dans son jeu avec la mort sur la barricade, le gamin fait entendre finalement un rire tragique.

Dans les romans de Jules Verne, la tonalité *comique* est investie d'une fonction très différente : c'est une « ficelle » de romancier, une ruse qui vise à masquer la finalité *didactique*. En effet, il s'agit pour

l'auteur de monnayer un savoir encyclopédique, de placer dans le roman des fragments de dictionnaire, et de faire en sorte que ces morceaux indigestes soient lus par de jeunes lecteurs qui attendent un roman d'aventure. Le romancier s'efforce de masquer les intentions sérieuses en choisissant une tonalité comique (aisément introduite par des personnages secondaires ou par des anecdotes).

Exemple

Dans *Voyage au centre de la Terre*, le décalage qui s'instaure entre l'enthousiasme du savant et le recul du disciple tire la scène vers la comédie :

« "Qu'est-ce que cela veut dire?" répétait-il machinalement.

Sur l'honneur, je n'aurais pu le lui apprendre. D'ailleurs il ne m'interrogea pas, et il continua de se parler à lui-même :

"C'est ce que nous appelons un cryptogramme (*mot savant caractéristique du discours didactique et dont l'emploi justifie le dialogue que nous lisons*). Quand je pense qu'il y a là peut-être l'explication ou l'indication d'une grande découverte!"

Pour mon compte, je pensais qu'il n'y avait absolument rien, mais je gardai prudemment mon opinion. »

La même imbrication de tonalités différentes se rencontre dans la plupart des romans et permet ces effets de contraste par lesquels le roman tend vers le burlesque, au sens large et étymologique (italien *burla* « la farce », du latin *burra* « la bourre »), non au sens étroit que lui a donné le XVII^e siècle français. Le burlesque comme *catégorie esthétique* est caractérisé par le « mélange des tons » (*Vocabulaire de la stylistique*, Jean Mazaleyrat et Georges Molinié), par les « contrastes de style » (*Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau). Le roman, souvent, mêle l'exceptionnel au quotidien, agence en contrepoint le sublime avec le grotesque (on songe à la scène des « comices agricoles » dans *Madame Bovary*). Les disparates stylistiques sont particulièrement aptes à exprimer une vision carnavalesque du monde. Renonçant à l'unité stylistique de l'épopée, de la tragédie ou de la poésie lyrique, le roman est capable d'une représentation sérieuse et comique en même temps, il est semblable à Gwynplaine, grimacier à la foire et pair d'Angleterre, dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo : « Par une concentration de volonté égale à celle qu'il faudrait pour dompter un tigre, il avait réussi à ramener pour un moment au sérieux le fatal rictus de son visage. Pour l'instant, il ne riait pas. Cela ne pouvait pas durer longtemps. »

Gustave Flaubert, qui déteste toute forme de hiatus, compose avec le fragment. S'il ne renonce pas aux variations tonales dans *Madame*

Bovary (« l'ironie n'enlève rien au pathétique, elle l'outré au contraire (...) Dans ma troisième partie qui sera pleine de choses farces, je veux qu'on pleure »), il s'efforce de faire oublier la disparate et de cacher les articulations. Sa correspondance présente nettement l'hétérogénéité des tons comme la pente naturelle du roman contre laquelle il faut lutter. Car c'est l'uniformité qui fait figure d'exception et qui étonne. L'homogénéité est le résultat d'un travail de style qui va contre l'écriture spontanée : ce style « monotone » de *L'Éducation sentimentale*, Gustave Flaubert ne l'obtient qu'au terme d'un labeur minutieux et qu'il juge lui-même harassant. L'uniformité recherchée du ton s'explique ici par un système d'art et non par les contraintes du genre choisi.

Pourtant, le roman renonce rarement aux séductions d'un style varié et aux effets de rupture que permettent les changements de ton.

2. Diversité des techniques narratives

Le roman est construit à partir de textes qui mettent en jeu des techniques narratives différenciées. Il se présente comme un assemblage de description, narration, dialogue et analyse. Si les trois premiers types ont été abondamment étudiés, les *passages spéculatifs*, qui peuvent occuper une place non négligeable dans le roman, ont rarement fait l'objet d'une description. Dorrit Cohn, dans *La Transparence intérieure*, explore l'analyse de la vie psychique, mais ce n'est là qu'un aspect du discours explicatif, particulièrement important dans le roman du XIX^e siècle, où le narrateur, d'Honoré de Balzac à Marcel Proust, se donne comme maître des lois sociales et psychologiques.

Le romancier dispose donc d'une gamme variée de procédés narratifs pour présenter sa création et lui donner vie.

On peut opposer, comme dans la tradition antique, deux types de textes, hétérogènes par leur énonciation : dans la *diegésis* (ou mode narratif), le narrateur parle en son propre nom ; tandis que dans la *mimésis* (qui est citation de paroles, c'est-à-dire dialogue au discours direct), ce sont les personnages eux-mêmes qui parlent (ou plus exactement, cela va de soi, l'auteur déguisé en autant de personnages). Il ne s'agit donc pas d'une opposition de formes. C'est la relation de l'énonciateur à son énoncé qui varie, selon qu'il s'exprime directement ou qu'il délègue la parole à ses personnages.

On peut également opposer, comme le fait la tradition scolaire, deux types de textes, hétérogènes par leur appréhension du monde. Le mode narratif, que nous venons de définir, se scinde en *narration* qui

inscrit les événements dans le temps, et *description* qui dispose objets et personnages dans l'espace. Les deux types d'écriture sont contradictoires dans leur rapport au temps, la première inscrit le récit dans une chronologie et lui permet d'avancer, la seconde soumet les éléments qu'elle développe à l'immobilité de la syn-chronie. La description interrompt donc la narration, tout en lui fournissant la matière nécessaire sans laquelle les actions n'auraient aucune épaisseur réaliste.

On peut enfin, comme le fait Gérard Genette dans *Figures III*, opposer des textes hétérogènes par leur « vitesse ». Il distingue *quatre mouvements narratifs* : *ellipse*, *sommaire* (ou résumé) lié à la narration, *scène* liée au dialogue et *pause* liée à la description. Mais ces outils d'analyse ne sont pas faciles à manipuler en dépit de leur caractère faussement évident : on remarquera d'ailleurs qu'on peut écrire des scènes sans dialogue, et que la pause est souvent liée à l'analyse plutôt qu'à la description.

Le dialogue se lit plus vite que le reste du texte, tout simplement parce que la typographie usuelle introduit plus de blanc dans les pages. Il précipite le débit des mots et donc la vitesse de la lecture : ce mouvement d'accélération lié au style est une variation de tempo et non de rythme. Mais si le dialogue bouscule la lecture, Gustave Flaubert insiste sur le fait qu'il freine la narration : il provoque un effet de ralentissement par rapport au sommaire, puisqu'il nous fait aller des événements résumés aux événements représentés en temps plus ou moins réel. Contrairement au théâtre, où l'événement que constitue la représentation coïncide exactement avec la durée du dialogue fictif, le roman ne connaît pas véritablement le déroulement en *temps réel*. Sur les tréteaux, le dialogue dramatique ne peut ni raccourcir ni dilater la durée des échanges de paroles, alors que le romancier dans les scènes ne rapporte jamais l'intégralité des conversations, il résume ou efface toujours quelque chose. Comme le roman, d'autre part, est inapte à la présentation simultanée que permet l'espace scénique, la scène romanesque s'allongera en présentant successivement ce qu'elle ne peut présenter ensemble. Le temps du récit n'est pas mesurable parce qu'il n'a rien à voir avec le temps réel ; aucune échelle ne permet de rapporter la durée des événements racontés au temps qu'il faut pour lire, la durée-étalon n'existe pas.

Il est évident cependant que la même histoire peut être racontée plus ou moins vite, mais c'est alors moins une question de « vitesse narrative » que de matière (quantité d'information et gestion des détails). Le sommaire donne une indéniable impression d'accélération parce qu'il évacue les informations secondaires, il peut en dix lignes raconter une vie entière.

Toute narration comporte des rythmes et surtout des changements de rythme : l'art du romancier est de procéder à un subtil réglage par la combinaison des différentes techniques narratives. La vitesse de chaque morceau étant relative, il s'agit avant tout de jouer de l'hétérogénéité. Un dialogue intervenant après une description fera l'effet d'une accélération du fait qu'il réintroduit le lecteur dans le déroulement (forcément chronologique) des événements, alors que ce même dialogue produira un ralentissement s'il apparaît après un sommaire. À l'inverse, venant à la suite d'un sommaire ou d'une scène, la description donnera l'impression d'interrompre le fil du récit.

Exemple

André Malraux joue systématiquement sur la variété produite par l'hétérogénéité stylistique des morceaux, alternant les passages d'action et les passages de réflexion (traités en dialogue) :

« Une nouvelle rafale de mitrailleuse vint de l'extrémité du champ à travers la lumière.

«Oui. Mais pas comme communiste. Comme sans-parti. Je suis ici pour le contrat; mais même pour le double, je ne serais pas allé chez les autres. Je suis ce que vous appelez un libéral.» »

André Malraux, *L'Espoir*.

Ces différents types de textes que nous nous efforçons de repérer ne sont pas nécessairement bornés et le partage en séquences n'a pas dans le roman la netteté du découpage théâtral, où les scènes sont délimitées par les entrées et sorties des personnages.

A. Le texte en morceaux

Le texte lisible classique est morcelé en éléments textuels différents, toujours reconnaissables, souvent isolables et articulés entre eux.

Les études de Philippe Hamon sur le roman naturaliste mettent en place une vision discontinue du texte fait de morceaux hétérogènes qui sont autant de blocs aisément séparables : « Le lecteur reconnaît et identifie sans hésiter une description : cela "tranche" sur le récit, le récit "s'arrête", le décor "passe au premier plan", etc. » (« Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique* n° 12). Une description naturaliste est sentie comme un bloc de sens, un tout autonome qui fonctionne selon ses propres lois et qui interrompt le fil narratif, c'est une « cassure », selon l'expression de Jean Ricardou, qui ouvre sur du « stationnaire » (*Problèmes du nouveau roman*), une « pause », dans la terminologie de Gérard

Genette. La construction événementielle de la fiction, en effet, est bloquée dans l'esprit du lecteur, pendant le temps que dure la lecture de la description qui ne rapporte aucune action. On voit apparaître ici une possible zone de friction entre les plaques textuelles, ainsi que Jean Ricardou le formule dans *Nouveaux Problèmes du roman* : « Si le récit ne peut se passer de la description qui l'accrédite, la description ne s'accomplit qu'en perturbant le récit qui la reçoit. » La description peut dérouler dans l'écriture linéaire la simultanéité des diverses parties de l'objet : les détails successifs appartiennent au même point du temps, ils sont synchrones, et par là le passage descriptif échappe à la chronologie de l'histoire.

Chez Émile Zola, l'image du monde est tributaire de l'œil du personnage, l'immobilisation de ce dernier représente donc de la manière la plus simple l'enlèvement de la narration. La durée de la description semble alors coïncider avec celle de la contemplation, récit et tableau se justifiant mutuellement. Philippe Hamon reconstitue ainsi la phrase type permettant l'insertion du descriptif dans le narratif : « X, désœuvré, s'accoua à la fenêtre; il apercevait en contrebas, dans la lumière... » Mention d'une pause, d'un cadre, verbe de perception, éclairage, tous ces éléments représentent une thématique presque vide, ils ont essentiellement pour fonction d'éviter un hiatus entre la narration et la description, ils viennent combler cette zone de friction entre les morceaux textuels hétérogènes. Inversement, des éléments thématiques conclusifs (disparition de la lumière, fermeture de la porte ou de la fenêtre, diversion introduite par l'arrivée d'un autre personnage) permettent de fermer la description. Pourtant, ce qui justifie la clôture du tableau, ce n'est jamais le bousculement des événements, mais le bout des mots, l'épuisement de la fiche zolienne, le fait que l'ensemble est complet. La narration n'interrompt rien, le personnage ne ferme jamais la fenêtre avant la fin du déroulement du paradigme descriptif.

Exemple

Dans *Madame Bovary*, la description de la casquette de Charles embraye sur un sommaire qui justifie le regard longuement porté sur l'objet :

« Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail. »

L'étude est le lieu de l'action vide (on dort, on fait « comme » si on travaillait). L'objet offert est « nouveau » et différent (habillé en bourgeois). Ces deux indications suffisent à justifier la description à venir (« C'était une de ces coiffures d'ordre composite... »).

Le discours direct, produisant un effet de rupture artificiel, semble couper la description, alors que le texte a développé tous les éléments de cette coiffure composite et qu'en réalité il n'y a plus rien à en dire. Le roman enchaîne sur une scène, multipliant les verbes d'action, en parfait contraste avec l'achronie descriptive qui a précédé :

« – Levez-vous, dit le professeur.

Il se leva : sa casquette tomba. Toute la classe se mit à rire.

Il se baissa pour la reprendre. Un voisin la fit tomber d'un coup de coude ; il la ramassa encore une fois. »

La gestion de la rupture mobilise quantité d'éléments dans le texte, à commencer par les indices temporels et le choix des temps. « Un jour », « tout à coup » soulignent le passage du sommaire à la scène, le passage du passé simple à l'imparfait accompagne la transition inverse.

Quelquefois, l'auteur s'en mêle par des indications de régie, il raccorde les séquences, rajuste la dispersion et recolle les morceaux qui ne s'enchaînent pas. C'est ainsi qu'on voit Honoré de Balzac intervenir entre le dialogue et la description : « Ces paroles doivent paraître obscures à ceux qui n'ont pas encore observé les mœurs particulières aux cités divisées en ville haute et ville basse ; mais il est d'autant plus nécessaire ici d'entrer dans quelques explications sur Angoulême... » (*Les Illusions perdues*), ou Victor Hugo nous conduire de la scène au sommaire : « Qu'était-ce que les Thénardier ? Disons-en un mot dès à présent. » (*Les Misérables*) Celui qui s'exprime à la première personne n'est pas un personnage de l'histoire (Georges Blin parle à son sujet d'*intrusion d'auteur*), sa participation au monde de la fiction est purement technique, il rétablit les joints là où ils manquent et ne cache pas son « travail ». Montrer les coutures de cet habit d'Arlequin, c'est en même temps produire un fort *effet de réel*, en donnant le roman non comme l'œuvre d'un auteur, mais comme la restitution, pas toujours habile, d'une matière difficile à maîtriser parce que, soi-disant, non fictive.

B. L'effacement des frontières

Jean-Jacques Rousseau parlait déjà de « la charlatanerie des transitions ». Le raccord entre des morceaux stylistiquement différenciés est de plus en plus senti, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, comme une difficulté, par les écrivains, et même comme une corvée, si

l'on en croit Gustave Flaubert écrivant *Madame Bovary* : « On aperçoit trop les écrous qui serrent les planches de la carène. » Et le romancier d'effacer. Il gomme surtout les frontières entre dialogue et narration, par des effets, par exemple, de reprises de mots de l'un à l'autre, instaurant ainsi une forte cohésion entre le monde dont parlent les personnages et le monde décrit par le narrateur :

« – L'attendre ? Et M. Binet donc ! À six heures battant vous allez le voir entrer, car son pareil n'existe pas sur la terre pour l'exactitude (...). Six heures sonnèrent. Binet entra. »

Madame Bovary.

Mais c'est surtout par l'usage du *discours indirect libre*, lui permettant un va-et-vient sans rupture, du monde raconté, à la parole des personnages, que le romancier obtient un texte lisse en surface. Là où la citation au discours direct, découpée par les guillemets, viendrait rompre la continuité, le discours indirect libre ne déchire rien, puisqu'il n'introduit ni subordination grammaticale, ni changement de temps ou de personne. Marcel Proust voyait, dans la dominante de « cet éternel imparfait » qui colore même les paroles rapportées, l'originalité de l'écriture de Gustave Flaubert.

« et Pécuchet, en rougissant fit un aveu (*verbe introducteur du D.I.L.*). Des farceurs, autrefois, l'avaient entraîné dans une mauvaise maison, d'où il s'était enfui, se gardant pour la femme qu'il aimerait plus tard. »

Bouvard et Pécuchet.

Les romanciers modernes obtiennent un effet du même ordre, en utilisant le *discours direct libre* qui fait entrer sans précautions le dialogue dans la narration, malmenant les frontières plus qu'il ne les atténue :

« Une porte ouverte, au fond, laisse voir un lit un peu défait. Charles plie sa parka sur le dossier luisant d'une chaise. Je ne te dérange pas ?

– Installe-toi bien, tu es fatigué. »

Jean Echenoz, *L'Équipée malaise.*

Pour les auteurs qui n'écrivent pas d'un seul jet – et surtout pour ceux qui pratiquent l'addition ultérieure –, il est important d'effacer le manque d'unité génétique. Les marques des reprises sont quelquefois visibles dans le texte proustien. Marcel Proust s'efforce cependant de masquer la disparate et a généralement recours à une technique aussi simple qu'efficace pour contrebalancer le morcellement stylistique : au lieu de souligner les changements de rythme ou de style comme ils le font en général, les retours à la ligne ne coïncident pas avec les frontières des plaques textuelles. Les passages s'opèrent à l'intérieur des paragraphes :

« C'est vrai, me dit-elle, j'ai été maladroite, je vous ai fait de la peine, j'en suis bien plus malheureuse que vous. Vous verrez que jamais je ne serai plus comme cela; pardonnez-moi », me dit-elle en me tendant la main d'un air triste (*fermeture du dialogue*). À ce moment, du fond de la salle d'attente où nous étions assis, je vis passer lentement, suivi à quelque distance d'un employé qui portait ses valises, M. de Charlus. » (*Sodome et Gomorrhe*)

Le découpage graphique ne correspond pas au changement thématique et stylistique : le retour à la ligne, qui intervient juste après le passage cité, semble se faire à contretemps, alors que le texte se poursuit par une description du baron. Le rythme visuel ne s'accorde pas aux morceaux stylistiques, les dialogues sans alinéas ont un air aussi compact que les descriptions, le texte ne se présente pas comme fragmentaire.

C. La fragmentation et les échos

Ces différents types de textes qui fonctionnent comme autant de plaques stylistiques peuvent parfois s'émietter; c'est même une technique de composition couramment pratiquée dans le roman moderne, qui fait éclater les morceaux trop autonomes. Cette manière de distribuer plusieurs styles était déjà en germe dans le roman classique, qu'il ne faudrait pas voir comme un texte pré-découpé, bien que nous ayons jusqu'ici considéré surtout les ruptures. Dans *Madame Bovary*, à côté des descriptions massives (auxquelles se rattache celle de la casquette de Charles), la description d'Emma est au contraire « sporadique » (Jean Ricardou) ou « progressive » (Marcel Schwob). C'est une description étalée et fragmentée, qui ne saurait devenir un morceau d'anthologie du fait qu'elle est tissée dans le récit : il n'y a plus de découpage possible en morceaux stylistiques, la description est devenue soluble dans la narration. C'est un bouleversement dans la facture de l'œuvre, qui n'est plus constituée de blocs attachés les uns aux autres mais d'une suite de touches qui se correspondent à distance. En fragmentant le fragment, l'écriture construit une unité complexe, faite d'échos et fondée sur la mémoire du texte.

On pourra alors opposer les grands morceaux récapitulatifs, à la manière d'Honoré de Balzac qui concentre en une seule page et pose *a priori* tous les éléments narratifs dont il aura besoin, à l'émiettement de ces mêmes éléments, tel qu'on le trouve chez Stendhal qui mêle les indications descriptives au dialogue ou à la narration, ne pratique pas le tableau et introduit les détails matériels seulement lorsque l'action les rend nécessaires.

Exemple

Si, la première fois que Julien prend la main de Mme de Rênal, dans *Rouge et le Noir*, des éléments descriptifs se rapportant à l'approche de l'orage sont donnés, c'est qu'ils ont une nécessité narrative : les gouttes de pluie risquent d'interrompre la soirée, le vent est là pour préparer une « circonstance », faire tomber le vase et obliger Mme de Rênal à se lever. Il a aussi une dimension métaphorique, représentant le tumulte intérieur.

« Pour Mme de Rênal, la main dans celle de Julien, elle ne pensait à rien (...). Elle écoutait avec délices les gémissements du vent dans l'épais feuillage du tilleul, et le bruit de quelques gouttes rares qui commençaient à tomber sur ses feuilles les plus basses. Julien ne remarqua pas une circonstance qui l'eût bien rassuré; Mme de Rênal, qui avait été obligée de lui ôter sa main, parce qu'elle se leva pour aider sa cousine à relever un vase de fleurs que le vent venait de renverser à leurs pieds...

L'éparpillement de la description n'apparaît pas comme un procédé d'écriture révolutionnaire. Il n'en va pas de même lorsque le morceau disloqué est une *scène*. En effet, l'éclatement du dialogue dans le discours citant défait non seulement une construction visuelle et une structure stylistique, mais en même temps un arrangement temporel et une hiérarchie énonciative. Cet émiettement va contre nos habitudes de lecture.

Exemple

Définir une réplique de personnage devient presque impossible chez Nathalie Sarraute, où cette déconstruction de la scène romanesque s'accompagne d'un effacement de la ponctuation conventionnelle et de l'abandon progressif des incises au profit de verbes déclaratifs beaucoup moins conventionnels. Ce qui disparaît alors, ce n'est pas le discours rapporté, mais le dialogue, au sens d'échange construit de répliques, et dans cette disparition s'installe le soliloque :

« Soudain il s'interrompt, il lève la main, l'index dressé, il tend l'oreille... Vous les entendez? un attendrissement mélancolique amollit ses traits... ils sont gais, hein? Ils s'amuse... Que voulez-vous, c'est de leur âge... Nous aussi, on avait de ces fous rires... il n'y avait pas moyen de s'arrêter...

– Oui, c'est vrai... Il sent comme ses lèvres à lui s'étirent, un sourire bonhomme plisse ses joues, donne à sa bouche un aspect édenté... c'est bien vrai, nous étions comme eux... »

Vous les entendez?

« Je suis juste tombé sur une page d'une lettre qu'il écrivait à sa femme, le Montaigne, justement pour l'occasion d'un fils à eux qui venait de mourir. Ça m'intéressait immédiatement, ce passage, probablement à cause des rapports que je faisais tout de suite avec Bébert. "Ah! *qu'il lui disait le Montaigne*, à peu près comme ça à son épouse. T'en fais pas va ma chère femme! Il faut bien te consoler (...) Ma chère épouse! Je te l'envoie la belle lettre! Elle est un peu là comme lettre celle de Plutarque! (...) Prenez-en connaissance ma chère femme!" »

Les guillemets et l'incise que nous avons soulignée donnent la seconde partie du texte comme une citation qui prétend reproduire exactement les mots d'autrui, copie conforme d'un original plus ou moins connu du lecteur. Il s'agit de l'insertion d'un morceau de réel dans la fiction : l'hétérogénéité entre les deux textes devrait alors être à son maximum, puisque le discours citant s'arrête à la frontière des guillemets au-delà desquels il prétend ne plus intervenir. Mais il n'est même pas utile de remonter jusqu'au texte source pour comprendre que le partage se fait mal entre la langue familière du xx^e siècle, qui est celle de Bardamu, et la langue soutenue du xv^e siècle. On voit comment le discours citant travaille le texte cité. Le narrateur surcharge la parole de l'autre de sa propre trace, atténuant l'hétérogénéité qu'il prétend respecter.

Le travestissement burlesque consiste à transposer un texte célèbre dans un style familier, de sorte que la page ainsi recopiée n'est plus l'objet sacré transmis par la culture, mais une dégradation de l'original, un objet profané qui participe à la désacralisation des grands modèles littéraires. Les frictions entre le tout et le morceau adventice représentent les relations de Louis-Ferdinand Céline avec la tradition académique, mais également illustrent le fonctionnement du texte romanesque.

Les véritables collages sont rares dans le roman, mais les *effets de collage* sont fréquents. Le romancier présente le morceau étranger, fabriqué par lui, comme s'il s'agissait d'un morceau de réel. Les lettres des personnages dans *Les Faux-Monnayeurs* ont toutes les apparences du vrai, André Gide soulignant par des procédés typographiques et stylistiques voyants l'hétérogénéité des deux textes. FAUSSAIRE, c'est bien le nom que mérite le romancier qui multiplie les signes de l'authentique autour de ses mystifications : Marcel Proust, plaçant au début du *Temps retrouvé* un pastiche des Goncourt; André Malraux, dans les premières pages des *Conquérants*, détachant en italique les télégrammes venus de Chine, et qui permettent d'ancrer la narration dans une situation historique connue du lecteur; Jean-Marie Gustave Le Clézio allant jusqu'à reproduire la mise en page en colonnes propre à la

présentation du journal dans *Le Procès verbal*, puis se livrant à des imitations typographiques beaucoup plus compliquées dans *Les Géants*. Tricheries habituelles qui font partie des secrets de fabrication du vraisemblable, au sens où l'écriture du fictif s'efforce de ressembler à l'écriture du vrai.

B. Hétérogénéité minimale : la dialogisation

Quand Mikhaïl Bakhtine écrit que le roman est toujours pluristylique et dialogique, il ne pense pas uniquement aux dialogues des personnages. Le mot *dialogisme* désigne tout énoncé où se confondent deux voix, même lorsque le texte n'effectue pas le partage entre ces deux voix qui se superposent. Il désigne tout énoncé pris dans un réseau d'énoncés autres. Le langage d'autrui n'est pas toujours introduit sous une forme marquée, la citation fait alors place à la jonction dialogique de deux discours, l'hétérogénéité est à peine perceptible. Il arrive que la langue du narrateur soit contaminée par celle de ses personnages, on peut alors y reconnaître des éléments qui ne reflètent pas sa vision du monde. Il parle avec les mots que ses personnages choisiraient.

Exemple

Dans *Madame Bovary*, Gustave Flaubert déroule les lieux communs romantiques sans les démarquer de son propre discours. Il objectivise ce langage et ne le parle pas (« On pourrait la prendre au sérieux et elle est d'une grande intention grotesque »), il le présente à travers les désirs et les opinions d'Emma, dans une vision du monde stylisée :

« Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse; et tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix. »

Le plurilinguisme qui fonde l'écriture, à la limite du discours indirect libre, est très rarement souligné, quelques italiques nous rappellent de temps en temps que les mots utilisés ne sont pas de lui. On reconnaît dans ce court passage ce que Mikhaïl Bakhtine appelle *l'écriture hybride*, morceau sans frontières où se confondent la voix du scripteur et la voix du personnage, un seul discours « bivocal » exprimant simultanément deux intentions divergentes, l'interprétation d'Emma et l'intention ironique de celui qui écrit. Les clichés romantiques qui organisent toute la pensée de la jeune femme sont interprétés par le lecteur

La rupture stylistique se déplace des grandes unités vers les petites unités, mais l'hétérogénéité des techniques narratives est toujours là. Il semble que le roman ne puisse échapper à la multiplicité des styles. On n'a aucun exemple d'une œuvre qui ne serait que description, et il y a toujours des éléments descriptifs, même discrets, dans la narration.

C'est seulement dans le cadre de l'opposition entre *mimésis* et *diegésis* qu'on voit émerger quelques cas limites, des romans sans une seule occurrence de discours direct (Julien Gracq, *Au Château d'Argol*; Marguerite Yourcenar, *Les Mémoires d'Hadrien*; Georges Perec, *Un homme qui dort*), ou des romans réduits au dialogue, sans aucun élément narratif, même pas une incise (Jean Giono, *Les Âmes fortes*; Robert Pinget, *L'Inquisitoire*). Nous n'incluons pas dans ce dernier cas les essais plus ou moins heureux de Roger Martin du Gard pour introduire le dialogue de théâtre avec ses didascalies dans le roman (*Jean Barois*). *Les Âmes fortes* et *L'Inquisitoire* produisent un autre effet que celui d'imitation d'un genre voisin.

« Oui ou non répondez

Oui ou non oui ou non pour ce que j'en sais vous savez, je veux dire je n'étais qu'à leur service l'homme à tout faire on peut dire et ce que je peux en dire, du reste je n'en sais rien est-ce qu'on se confie à un domestique... »

Robert Pinget, *L'Inquisitoire*, Incipit.

Le dialogue sans aucun appui narratif est également privé de la représentation, qui donne une situation aux répliques de théâtre. L'absence de contexte crée une sensation de manque que ne pourrait pas produire le théâtre, où les voix ont toujours au moins un visage.

Ces cas-limites et fort rares sont des exemples de textes monostyles, mais pas monologiques. Ils sont au contraire profondément marqués par le plurilinguisme.

3. Le plurilinguisme dans le roman

Le roman est une écriture originale, travaillée par les discours étrangers qui parlent en lui et lui offrent des possibilités stylistiques et littéraires qui n'appartiennent qu'à lui. Mikhaïl Bakhtine fait même de la pluralité des voix l'élément définitoire du genre (*Esthétique et Théorie du roman*, pp. 86-121). La citation (dans le sens le plus large du terme) est un geste essentiel pour le romancier, de sorte qu'on pourrait voir dans l'incise (« dit-il » et tous ses équivalents) la clé du

genre, comme le « il était une fois » est la marque du conte. « Dit-il », traceur de frontières et articulateur de l'hétérogène, est la seule formule qu'on ne rencontre qu'en contexte romanesque, elle est pour le romancier un outil essentiel, et c'est bien pourquoi l'incise est si souvent devenue la cible des détracteurs du roman traditionnel et le prétexte de prises de position esthétiques :

« Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue ; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels ce qu'étaient pour les peintres, juste avant le cubisme, les règles de la perspective : non plus une nécessité, mais une encombrante convention. »

Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation », *L'Ère du soupçon*.

L'explication de cet acharnement tient à ce que l'incise est la marque par excellence de la citation et de l'introduction d'éléments hétérogènes dans la narration.

A. Hétérogénéité maximale : le collage

Les paroles de personnages ne sont qu'une forme, la plus répandue, de la citation. Or – et cette particularité semble appartenir en propre au genre – toutes les formes de la citation sont permises au romancier. Il peut restituer des paroles, mais peut également recopier des textes, et ces éléments intercalés peuvent appartenir au monde de la fiction (il s'agit alors de productions linguistiques des personnages), comme ils peuvent être empruntés au monde réel. L'hétérogénéité est à son comble quand les morceaux cités ne sont pas fictifs, ne sont pas des productions de l'auteur, mais des emprunts, des intrusions du réel dans la fiction. Les « collages » se présentent le plus souvent sous la forme de citations d'œuvres connues. Bien sûr, en entrant dans le texte, le morceau perd sa qualité de corps autonome pour entrer dans un autre système par rapport auquel il fait sens : le tout et le morceau s'informent et se déforment réciproquement.

Exemple

Bardamu, le héros de *Voyage au bout de la nuit* (Louis-Ferdinand Céline), lit une lettre de Montaigne à sa femme, citant Plutarque au sujet de la mort d'un enfant (texte authentique, morceau de réel entre les mains d'un lecteur fictif) :

comme du pré-pensé à récuser. Ne pas percevoir cette dialogisation interne de l'énoncé serait ne rien comprendre à l'œuvre.

Le roman est la mise en scène de l'autre et des autres, le monde décrit est un monde-pour-les-personnages avant d'être un monde-pour-l'auteur, vu et interprété par ceux-ci plus souvent que par celui-là. On a rarement une expression directe des intentions ou des jugements de valeur de l'écrivain ; la relation du romancier au sens de son discours est problématique, c'est ce que représente la dialogisation, et plus encore la polyphonie.

C. Hétérogénéité justifiée : la polyphonie

Le roman est rencontré avec des discours. Le texte est toujours soutenu de paroles, regards, intentions qui ne sont pas celles de l'auteur, mais celles des personnages – êtres de papier certes, mais différents de leur créateur. La voix d'autrui introduit une série de jugements sur le monde, que le romancier ne partage pas forcément, mais dont il a (techniquement) besoin parce que c'est à partir d'eux qu'il construit l'œuvre.

Mikhaïl Bakhtine parle de *polyphonie* lorsque le plurilinguisme est incarné et qu'il y a une démultiplication des locuteurs. L'auteur citant les propos de ses créatures les traite comme des objets verbaux qu'il montre : les mots d'autrui proviennent explicitement d'une autre source énonciative, et leur hétérogénéité peut être accentuée par la différenciation des *parlures* (paroles propres à un personnage, sociolecte, tics personnels, etc.). Elle est au maximum lorsque la narration rapporte des paroles en langue étrangère, souvent soulignées par une mise en italique :

« Pélagie, le lendemain, se fit accompagner de son géant, et ses informateurs français, hollandais, anglais la traitèrent avec respect.

Holà! que hembra guapisima!

– *Bom dia, senhora!*

– *Deu vous guard!*

Des Espagnols, des Portugais, des Catalans... Baltimore était le carrefour du monde. »

Antonine Maillot, *Pélagie la charrette*.

Puisque le roman admet même l'incompréhensible, il peut aussi bien admettre n'importe quel corps linguistique hétérogène. Toutes les citations lui sont permises. Il peut s'incorporer des poèmes. Hétérogénéité que Balzac met en place avec quelques précautions dans *La Muse du département* : « Quoique l'alliance des vers et de la prose soit

vraiment monstrueuse dans la littérature française, il est néanmoins des exceptions à cette règle. Cette histoire offrira donc une des deux violations qui, dans ces études, seront commises envers la charte du Conte, car, pour faire entrevoir les luttes intimes qui peuvent excuser Dinah sans l'absoudre, il est nécessaire d'analyser un poème, le fruit de son profond désespoir. »

Combiné avec une structure linguistique différente, l'œuvre ne cesse d'être un roman, comme on le remarque dans *Le Fils du ciel* de Victor Segalen, qui a tant plu aux nouveaux romanciers à cause des techniques narratives utilisées : la citation des textes écrits de la main de l'empereur (décrets, poèmes) est toujours suivie d'un commentaire attribué à l'analyste, où les émotions et les angoisses du premier sont systématiquement ramenées à la norme, où toute plainte est désamorcée et tout écrit félicité. C'est la combinaison des citations qui construit la pathétique histoire d'un souverain écrasé par le glorieux passé.

La poésie ou le théâtre, intercalés dans l'œuvre romanesque, ne fonctionnent pas autrement que les langues étrangères. Alphonse Daudet, rapportant dans *Le Petit Chose* un fragment d'une comédie en vers (« Figurez-vous pour un moment, mes chers lecteurs, que vous êtes assis en rond dans le petit salon jonquille, et que Daniel Eyssette tout tremblant récite devant vous. »), reprend, sans en changer un mot, un texte déjà publié dans *Les Lettres de mon moulin*. Mais le regard sur le morceau devient celui des spectateurs fictifs réunis pour cette lecture et l'intentionnalité romanesque transforme le fragment d'œuvre en extrait ridicule. L'exemple le plus significatif et le plus souvent étudié de jeu avec un intertexte plus ou moins fictif se trouve chez Balzac. Dans *La Muse du département*, les poèmes de Dinah ne sont pas la seule infraction « envers la charte du Conte », puisque Lousteau lit à haute voix pour cette assemblée de province, sur une « maculature » (feuille maculée à l'impression servant comme enveloppe), quelques pages dans le désordre d'un roman empire, *Olympia ou les vengeances romaines*. *La Muse du département* est donc constitué de morceaux hétérogènes, et les ruptures au lieu d'être réparées sont exhibées. Les deux niveaux, roman citant et roman cité, sont nettement différenciés par la typographie (texte miniaturisé et entouré de blanc, numéro de page et moitié du titre, comme s'il s'agissait d'une page vue en bloc, pour le roman cité). Celui-ci, parce qu'il est lacunaire, est aussi mystérieux qu'une langue étrangère (« Ah! madame, il faut être indulgent, car nous n'avons que vingt pages sur mille »). Une discussion s'engage dans le salon autour de ce texte défectueux que l'ingéniosité du texte citant (ici incarné dans le personnage de Lousteau, qui joue

le rôle de l'auteur, maître de l'interprétation et de l'affabulation « reprit le journaliste en saisissant cette occasion de mystifier les Sancerrois ») semble reconstituer malgré les lacunes : « Avec ces deux suppositions, le roman peut se reconstruire. » Cette architecture textuelle peu commune fait bien apparaître que les morceaux rapportés n'ont pas de sens pour eux-mêmes, mais reçoivent leur valeur de leur entrée dans le roman. La dernière instance de signification est toujours le texte citant.

D. La citation généralisée et les relais narratifs

Le procédé de l'assemblage de morceaux prend parfois la dimension de tout le texte. L'auteur peut même disparaître complètement derrière un vaste montage, cas extrême qui illustre le rôle essentiel du processus de la citation dans la construction du roman. La citation a beau s'élargir, la perception de l'œuvre comme roman n'en est pas affaiblie.

Le cas le plus radical et le plus familier est celui du roman à la première personne, qui généralise le fonctionnement de la citation à l'échelle du texte entier. En effet, le narrateur qui dit « je », comme le chevalier des Grieux dans *Manon Lescaut*, est inclus comme personnage dans son récit, et sa parole a le même statut énonciatif que toute autre parole de personnage au discours direct. Comme l'abbé Prévost, les auteurs du XVIII^e siècle acceptent volontiers cette esthétique du romancier masqué et placent ainsi dans le texte des *relais narratifs*, comme l'homme de qualité qui reçoit la confession du chevalier des Grieux, récepteur tout aussi fictif que l'amant de Manon, mais dont la présence permet d'explicitier les conditions de production du récit et feint de garantir l'authenticité de l'histoire.

Ces documents transcrits, copiés, traduits, ne sauraient par définition ressembler à des romans puisqu'ils sont censés échapper à la littérature. Ils ne peuvent, selon les règles de la vraisemblance narrative, que prendre la forme d'autres genres, dénués d'artifices ceux-là. Dans *La Vie de Marianne*, Marivaux, par le biais d'un avertissement de l'éditeur, affirme l'authenticité du manuscrit qui a été trouvé par un jeune homme de ses amis. Le récit de cette découverte ouvre le premier chapitre : « Voilà tout ce que j'avais à dire... car je ne suis point auteur, et jamais on n'imprimera de moi que cette vingtaine de lignes-ci. » Voilà donc justifié l'emprunt de la forme au genre des mémoires : le texte que nous allons lire est citation d'un bout à l'autre. Les romans par lettres ne s'y prennent pas autrement et leurs trompeuses préfaces n'ont de cesse que d'exclure l'auteur de sa fiction, présentant le texte comme un document brut et réduisant le rôle de l'éditeur à un travail de montage et

éventuellement de censure (il est celui qui travestit les noms pour brouiller la correspondance avec une soi-disant « réalité » trop proche et trop connue du lecteur). C'est une mystification littéraire qui n'est pas faite pour tromper qui que ce soit ; liée à la prise de conscience de l'artifice et du roman comme art de l'illusion, elle n'est là que pour le plaisir d'être dévoilée. Le nom de l'auteur, d'ailleurs, apparaît sur la couverture, dissipant toute équivoque : le nom de Jean-Jacques Rousseau sur *La Nouvelle Héloïse*, celui de Choderlos de Laclos sur *Les Liaisons dangereuses*, celui de Jean Potocki sur *La Duchesse d'Avila, manuscrit trouvé à Saragosse*.

Il reste cependant un cas troublant : *Les Lettres de la religieuse portugaise*, publiées en 1669, sont longtemps restées anonymes. Elles ont été considérées comme un recueil de lettres authentiques par Saint-Simon et même par Sainte-Beuve. Dans l'avertissement, l'éditeur insiste sur leur valeur de *document brut*. Mais ce processus d'authentification ressemble trop aux subterfuges habituels des romanciers pour ne pas paraître suspect. Quant aux cinq lettres construites comme les cinq actes d'une tragédie, les études de Léo Spitzer, puis de Jacques Rougeot et Frédéric Deloffre ont suffisamment montré leurs qualités littéraires pour qu'on puisse aujourd'hui attribuer le texte à Guilleragues, et automatiquement le reclasser dans le genre roman. Cet exemple est particulièrement frappant, puisqu'il montre que l'attribution à un auteur suffit pour que l'on voie dans le même texte, dont pas un mot ne change, non plus la correspondance d'une femme abandonnée, mais un roman. C'est uniquement la découverte du statut fictionnel du texte qui impose ce reclassement.

On peut en conclure que le roman a partie liée avec la supercherie. Il se définit par la position intermédiaire qu'il occupe entre le vrai et le faux : s'il dit vrai, il cesse d'être un roman ; mais s'il ne fait pas semblant de dire vrai, il n'est pas un roman non plus (peut-être faut-il voir là une différence essentielle entre le conte et le genre qui nous occupe). Le roman moderne n'a pas rompu avec cette problématique de la vraisemblance, même si la position du discours cité n'est pas toujours explicitée. *L'Emploi du temps* de Michel Butor est bien un roman, et non un journal intime dont il prend pourtant la forme, et le lecteur n'a aucune hésitation sur le genre, bien qu'aucun éditeur n'intervienne pour assurer la mise en scène du décrochement énonciatif et prononcer le fatidique « dit-il » qui transforme l'écriture intime de Jacques Revel en un roman de Michel Butor. On ne sait comment ce document brut est devenu livre, pas plus qu'Albert Camus n'explicité, dans *La Chute*, par quel processus la parole (non écrite par définition) de Jean-Baptiste

Clarence a pu devenir objet de lecture. En fait, nombreux sont les romans contemporains où le « je » n'a aucun statut narratif : la citation demeure, alors que le relais de narration a disparu.

Exemple

Dès les premières lignes de *Martereau* de Nathalie Sarraute, le lecteur se trouve installé dans la pensée d'un personnage : « Rien en moi qui puisse la mettre sur ses gardes, éveiller tant soit peu sa méfiance », et c'est le développement de cette matière mentale que nous livre le texte. Rien n'introduit la citation du monologue intérieur (il n'a pas explicitement un statut de monologue rapporté), aucune autre instance narrative ne vient régir ce que j'interprète spontanément comme une citation (puisqu'il ne s'agit pas de la voix de l'auteur, mais d'un personnage). Comment se fait-il cependant que je puisse lire ce discours qui n'a jamais été écrit, qui ne se donne même pas comme se disant ? Rien ne vient éclairer l'origine du texte et rendre vraisemblable cette transcription de la parole intime, par nature impossible à atteindre. Je suis placé devant une citation que personne ne prend en charge, la disparition de l'auteur est presque totale – à la signature près.

Le journal, les lettres, le discours intérieur, toutes les formes du témoignage authentique peuvent occuper tout l'espace de l'œuvre, de la première à la dernière ligne, supposant la disparition complète des marques du genre englobant, le texte ne cesse pas pour autant d'être un roman. Et quand il a l'air d'avoir tout perdu de sa forme, ce n'est que l'habileté d'un faire-croire, tout cela n'est que du trompe-l'œil, de la fiction sous les espèces du vrai. Le roman ne se transforme pas en un autre genre, il n'est jamais que citation, lettres fictives, contrefaçon de biographie, imitation de journal intime, pseudo-manuscrit trouvé. C'est pourquoi le roman a si unanimement été décrit comme *protéiforme* : sous le couvert de la citation, n'importe quel genre peut s'introduire dans sa structure jusqu'à la remplir entièrement sans qu'il cesse pour autant d'être un roman.

SYNTHÈSE

Le roman est un genre sans unité stylistique, il joue des changements de tonalité, il combine des techniques narratives variées, et enfin, à force d'imiter des voix étrangères, il peut emprunter la forme de n'importe quel autre genre, littéraire ou non. Pourtant, ni les travestissements ni les fractures ne remettent en question l'appartenance du texte au genre romanesque.

EXERCICE 1

Montrez comment le portrait de la vieille fille entre dans une intention comique.

Quelques personnes pourraient croire que mademoiselle Cormon cherchait tous les moyens d'arriver à son but ; que, parmi les légitimes artifices permis aux femmes, elle s'adressait à la toilette, qu'elle se décolletait, qu'elle déployait les coquetteries négatives d'un magnifique port d'armes. Mais point ! Elle était héroïque et immobile dans ses guimpes comme un soldat dans sa guérite. Ses robes, ses chapeaux, ses chiffons, tout se confectionnait chez des marchandes de modes d'Alençon, deux sœurs bossues qui ne manquaient pas de goût. Malgré les instances des deux artistes, mademoiselle Cormon se refusait aux tromperies de l'élégance...

Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*.

EXERCICE 2

CORRIGÉ : voir p. 117.

Relevez les termes que le narrateur ne saurait prendre à son compte et montrez à partir de ce relevé comment se construit le dialogisme.

« Son absence de relations avait permis à la princesse Sherbatoff de montrer depuis quelques années aux Verdurin une fidélité qui faisait d'elle plus qu'une « fidèle » ordinaire, la fidèle type, l'idéal que Mme Verdurin avait longtemps cru inaccessible et qu'arrivée au retour d'âge, elle trouvait enfin incarné en cette nouvelle recrue féminine. De quelque jalousie qu'en eût été torturée la Patronne, il était sans exemple que les plus assidus des fidèles n'eussent « lâché » une fois. (...) Et c'était en vain que Mme Verdurin leur disait alors, comme l'impératrice romaine, qu'elle était le seul général à qui dût obéir sa légion, comme le Christ ou le Kaiser, que celui qui aimait son père et sa mère autant qu'elle et n'était pas prêt à les quitter pour la suivre n'était pas digne d'elle, qu'au lieu de s'affaiblir au lit ou de se laisser berner par une grue, ils feraient mieux de rester près d'elle, seul remède et seule volupté. »

Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*.

EXERCICE 3

Montrez comment l'auteur joue des éléments hétérogènes pour mettre en place les informations nécessaires à la fiction.

Urgent priorité. – T.O. 1451 SC – Quatre-vingt-dix fusils Ould Abidine signalés sortis du Draa vingt septembre, en direction puits Iguidi. Stop. Faire connaître effectif mobile immédiatement disponible.

Le lieutenant méhariste Marçay lut d'un regard le radiogramme jaune que le sans-filiste venait de lui passer de sa main libre :
Quatre-vingt-dix fusils sortis du Draa!

La nouvelle tombait comme un éclair.

Depuis un mois, par ondes courtes, des bruits couraient les oasis, soulevés, démentis par des messages invisibles. Mais cette fois l'alarme descendait du ciel par les deux mâts de la sans-fil : quatre-vingt-dix fusils sous le commandement d'un fils d'Abidine!

Joseph Peyré, *L'Escadron blanc*, Incipit.

CORRIGÉ : voir p. 117.

II

Un texte linéairement orienté

Le lecteur est pris dans la linéarité de l'écriture, il découvre l'histoire dans l'ordre voulu par le romancier, en allant de la première à la dernière page. Le texte a un sens, il a un commencement et une fin, la lecture est orientée de l'un vers l'autre et ne peut se faire à l'envers : elle est motivée par la curiosité du dénouement. Mais l'ancienne métaphore du « fil du discours », pas plus que celle du « vecteur », ne rend compte de l'itinéraire complexe que le roman impose à son lecteur : l'œuvre se construit sur la tension de l'avant et de l'après, elle multiplie les appels et les rappels, les annonces et les effets d'attente; toute surprise est escomptée, tout hasard est construit, la linéarité du discours est sans cesse détournée, voire retournée.

1. La double tension de l'écriture romanesque

A. Les éléments retardants

La *mise en intrigue* est définie comme un dynamisme qui transforme les incidents en un mouvement dirigé, et change l'hétérogène en une histoire complète qui trouve son issue dans les dernières pages. Cette orientation vers la fin explique l'intérêt du curieux pour le texte qu'il lit, intérêt qui tourne à l'impatience dès que ce mouvement de progression est interrompu par des éléments retardants qui créent un système d'attente et repoussent la résolution. Digressions, descriptions, épisodes exacerbent le désir du lecteur. Le mouvement vers l'avant se combine sans difficulté avec tous les détours nécessaires à l'amplification. L'art de la composition consiste à retarder la fin du roman et faire durer la narration, à répondre le plus tard possible aux questions. Selon le mot de Julien Gracq, une des ressources secrètes du roman est de « pouvoir fournir des comprimés de lenteur » (*En lisant, en écrivant*). Pour solliciter l'attention, il faut savoir suspendre la narration à l'endroit le plus intéressant (aveux sur le point d'être arrachés, danger de mort...).

La stratégie la plus élémentaire consiste à interrompre arbitrairement un chapitre, en soulignant la tension par un procédé de découpage à contretemps, qu'on peut rapprocher de l'enjambement en poésie. Le chapitre suivant intervient alors après un blanc dilatoire qui ne correspond à aucun changement de lieu, ni d'action, et reprend là où l'auteur a coupé sans autre raison que de faire attendre la suite.

Alexandre Dumas utilise cette technique reprise au feuilleton dans *Les Trois Mousquetaires*, par exemple quand il s'agit de relater l'exécution de Milady (chapitre LXVI).

Exemple

Dans les romans de Victor Hugo, les éléments retardants ont plus de consistance. On connaît les digressions énormes qui encombrant *Les Misérables*. Au plus fort des combats, sur la barricade, alors que Jean Valjean portant Marius sur ses épaules s'engouffre dans une bouche d'égout, « c'est à peine maintenant, s'il entendait au-dessus de lui comme un vague murmure, le formidable murmure du cabaret pris d'assaut » : l'auteur suspend la narration et ralentit l'action en introduisant une matière nouvelle ; six chapitres de digression historique à propos des égouts de Paris s'intercalent, puis le récit reprend exactement au même point, retrouvant le héros en grand danger : « C'est dans l'égout de Paris que se trouvait Jean Valjean. »

Ces éléments retardants, opérateurs de discontinuité, ne font qu'aiguillonner la curiosité du lecteur et son désir de connaître la suite, comme les épisodes qui empêchent Jacques de mener à bien le récit de ses amours exacerbent comiquement l'intérêt de son maître : « Eh bien ! Jacques, l'histoire de tes amours ? » Denis Diderot, dans *Jacques le fataliste*, se laisse aller au plaisir de la fausse piste : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? » Les péripéties évoquées n'aboutissent pas, l'auteur joue à décevoir les attentes qu'il crée. Il donne l'impression qu'à chaque tournant du roman, un autre livre possible a été rejeté au néant, auquel il a renoncé. Le roman est ralenti par ces hypothèses narratives absolument inutiles, il avance et n'avance pas, de cette marche retardée, orientée vers l'avant mais toujours encombrée d'éléments rétrogrades.

B. Marche progressive et nécessité régressive

L'exemple de l'œuvre reconstituée par Lousteau à partir de fragments en désordre, dans *La Muse du département*, pourrait nous faire croire que le roman n'a ni sens ni nécessité, et que la lecture seule construit la cohérence du texte, puisque vingt pages retrouvées sur mille suffisent à faire naître l'intérêt romanesque : « Continuez de grâce, dit Mme de la Baudraye à Lousteau. » Chaque feuillet incomplet oblige le lecteur à des efforts d'imagination :

« caverne. Rinaldo, s'indignant de la
« lâcheté de ses compagnons, qui n'a-
« vaient de courage qu'en plein air et
« n'osaient s'aventurer dans Rome,
« jeta sur eux un regard de mépris.

Mais le hasard, c'est-à-dire Honoré de Balzac, a bien fait les choses et la coupure a un pouvoir d'évocation très fort : elle détache le mot « caverne », créateur d'atmosphère. Les pages n'ont pas été mélangées de manière si aléatoire puisque leur lecture permet à l'hôtesse, Dinah, de se reconnaître dans l'héroïne et de se projeter de manière fantasmagorique dans le roman empire, *Olympia ou les vengeances romaines*. La chance qui arrange admirablement le désordre est le résultat du projet du romancier. C'est ainsi qu'est construit tout roman.

Pendant que le héros prétend découvrir le monde et expérimenter sa liberté (« allant toujours sans savoir où ils allaient quoi qu'ils fussent à peu près où ils voulaient aller », *Jacques le fataliste*), il ne fait que dérouler les étapes du dessein de l'auteur. Pour le personnage, inscrit dans un monde encore à venir, le lendemain hasardeux est complètement ouvert, il ignore son destin et ne connaît que des choix. Sa vie est projetée vers l'avant, vers un horizon caché à lui-même et au lecteur, donc réputé inconnaissable, un futur qui n'a pas l'air prémédité, bien qu'il soit matériellement « écrit d'avance », et qu'il suffise de feuilleter les pages suivantes pour le découvrir.

Le récit, malgré cela, semble se construire selon une marche progressive, car tout l'art du romancier est de nous faire croire à cette liberté qui n'existe pas. Pour le lecteur, comme pour le héros, l'ouverture de l'avenir est liée à l'incertitude, elle consiste en une vertigineuse rencontre d'alternatives. Les épisodes semblent dès lors s'enchaîner par addition, selon des causes et des hasards qui n'ont jamais l'air de dépendre du créateur omniscient, mais des événements eux-mêmes.

Exemple

Dans *Les Misérables*, Marius surprenant le complot des Thénardier contre Jean Valjean (alias M. Leblanc) à la mesure Gorbeau, est présenté comme seul responsable des choix qui engagent la suite de l'action : « Il frémissait. Tout dépendait de lui. Il tenait dans sa main à leur insu ces êtres qui s'agitaient là sous ses yeux. S'il tirait le coup de pistolet, M. Leblanc était sauvé et Thénardier était perdu ; s'il ne le tirait pas, M. Leblanc était sacrifié et, qui sait ? Thénardier échappait. »

Les romanciers recourent volontiers à une accumulation de phrases interrogatives, ou à la multiplication des hypothèses pour souligner l'ignorance de l'avenir et la liberté du héros.

C'est ainsi que Julien Sorel, dans *Le Rouge et le Noir*, a l'habitude de peser les conséquences de ses actes. Ayant reçu une lettre d'amour de Mathilde, il envisage plusieurs suites possibles à cet événement, avant d'écrire sa réponse : « Ma réponse peut être montrée (...) Oui, mais quatre laquais de monsieur de Croisenois se précipitent sur moi et m'arrachent l'original. Non, car je suis bien armé, et j'ai l'habitude, comme on sait, de faire feu sur les laquais. Eh bien ! l'un d'eux a du courage ; il se précipite sur moi. On lui a promis cent napoléons. Je le tue ou je le blesse, à la bonne heure, c'est ce qu'on demande. On me jette en prison fort légalement (...) là je couche avec quatre cents gueux pêle-mêle (...) Un instant, messieurs, je vais envoyer la lettre fatale en dépôt dans un paquet bien cacheté (...) Oui, mais il ouvre les lettres... » On a bien l'impression que Julien est libre de choisir ce qu'il fera.

Et pourtant, le roman s'écrit à l'envers, en fonction de la fin qui justifie rétrospectivement les événements narrés et les choix qui ont paru émancipés comme le souligne ironiquement le narrateur de *Jacques le fataliste* : « Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques. » Le procédé de *dénudation* laisse voir un auteur qui tire les ficelles et organise son texte en fonction d'un sujet, sélectionne les épisodes en proportion de leurs conséquences, écartant radicalement ceux qui ne concourent pas au projet d'ensemble. L'histoire dans le roman est une unité téléologique, c'est-à-dire qu'elle se construit et s'explique à partir de la fin. Il faut donc admettre qu'ici le fonctionnement causal marche à l'envers : le méchant n'est pas puni parce qu'il a commis un méfait ; c'est au contraire pour pouvoir punir le méchant que le récit lui fait commettre un méfait.

Exemple

Dans *L'Étranger*, où Albert Camus a choisi d'effacer dès la première partie les marques causales, le discours des hommes, dans la deuxième partie, ne peut s'empêcher de rétablir des *parce que*. D'une certaine manière, les juges ont raison : c'est bien pour tuer l'Arabe que Meursault a un revolver dans la main ; seulement, ils attribuent au personnage l'intention de l'auteur. Meursault ne sait pas, en marchant sur la plage, qu'il tirera quatre coups sur la porte du malheur, mais l'auteur, pour sa part, connaît la fin de la scène qu'il écrit. Il est donc nécessaire, du point de vue de cette fin, que Meursault aille sur cette plage avec une arme dans sa poche : le hasard du personnage, enchaînement malheureux de

circonstances, est construit par l'auteur en fonction du meurtre programmé.

Paul Ricœur (*Temps et récit*, II) et Gérard Genette (« Vraisemblance et motivation », *Figures II*) ont souligné cette double postulation du roman entre l'impression de liberté qui accompagne l'orientation vers l'avant et l'impression de nécessité liée à une construction en fonction de la fin, contradiction que formule Julien Gracq (*En lisant, en écrivant*) : « Tout autant le travail de chaque page va apparemment vers la totalité pour peu à peu la construire, tout autant la totalité pressentie vient dans le sens inverse à chaque instant secrètement au-devant de la page en voie de s'écrire pour l'orienter et l'informer. » De sorte que, pour l'auteur, chaque détail, chaque incident, sous ses dehors inattendus ou anodins, ne mérite d'être rapporté que s'il sert pour la suite de l'histoire. Le « contingent » dans le roman n'est jamais inutile, les détails gratuits sont si rares, et même si dérangement dans l'économie de cette écriture, que Roland Barthes leur consacre un article qu'il intitule « l'effet de réel ». Ces éléments, apparemment sans fonction, sont là comme une sorte de luxe de la description. Roland Barthes cite l'exemple du baromètre de Mme Aubain, dans *Un cœur simple*, de Gustave Flaubert : objet qui n'est ni incongru (comme le désordre des cartons), ni significatif (comme le piano bourgeois), et dont la présence n'est justifiée par aucune motivation narrative. Le lecteur a l'impression qu'il est mentionné simplement parce qu'il est là.

En dehors de ces cas exceptionnels, tout élément inscrit dans le roman participe à une finalité qui se découvre par la suite, il est installé dans le texte comme un accessoire de scène destiné à servir au cours de la représentation : dans *L'Île mystérieuse*, si Jules Verne précise qu'il y a des phoques, c'est pour que les héros puissent fabriquer des bougies, et s'il s'y trouve des algues, c'est qu'on aura besoin de produire de la nitroglycérine. Aucun détail ne reste sans conséquence.

Exemple

Ce n'est pas hasard, mais précaution de Gustave Flaubert, si Mme Bovary assiste à la dispute entre Homais et son préparateur Justin, où, dans un dialogue trop circonstancié pour être honnête, elle reçoit des informations tellement précises qu'elle ne saurait par la suite se tromper de bocal :

« Sais-tu à quoi tu t'exposais ? N'as-tu rien vu, dans le coin, à gauche, sur la troisième tablette ? Parle, réponds, articule quelque chose ?

– Je ne... sais pas, balbutia le jeune garçon.

– Ah ! tu ne sais pas ! eh bien ! je sais, moi. Tu as vu une bouteille, en verre bleu, cachetée avec de la cire jaune qui contient une poudre blanche, sur laquelle même j'avais écrit : dangereux ! Et sais-tu ce qu'il y avait dedans ? De l'arsenic ! Et tu vas toucher à cela ! prendre une bassine qui est à côté ! »

Si, du point de vue de l'intrigue, la colère du pharmacien est assez peu justifiée (après tout, Justin n'a pas touché à l'arsenic), elle entre dans la logique de la présentation de Homais, qui systématise l'ostentation du savoir, surtout quand elle est inutile. Le problème de la vraisemblance ne se pose pas, puisque l'incident semble là pour lui-même et reste apparemment sans conséquences. La scène a en réalité pour fonction de préparer le dénouement, où Emma s'empare de la clef du capharnaüm (car le souvenir du personnage est aussi le souvenir du lecteur) : « Elle entra dans le corridor où s'ouvrait la porte du laboratoire. Il y avait contre la muraille une clef étiquetée *Capharnaüm* (...) et elle alla droit vers la troisième tablette, tant son souvenir la guidait bien, saisit le bocal bleu, en arracha le bouchon, y fourra sa main et, la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même. » Le mécanisme romanesque est précis : l'interpellation de Justin a déclenché une attente, d'où la scène de l'empoisonnement tire son efficacité et sa vraisemblance.

L'auteur regarde au-delà des événements et des projets de ses personnages, il compose en fonction du tout de l'œuvre, au nom d'un principe d'achèvement qui préexiste à l'écriture. Même s'il écrit sans plan, comme Stendhal, même s'il prétend ne pas connaître la fin, comme Jean Giono ou comme Louis Aragon : « Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, écrivain, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée » (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*), il y a, cependant, un « timbre pressenti », pour reprendre les mots de Julien Gracq : « La passion du romancier pour son roman ne s'est pas éveillée en face d'un ectoplasme, mais d'une figure non déformable à volonté, qui possède simultanément et le flou du rêve, et des lignes, un rythme, certains mouvements d'une netteté parfaitement concrète et pour lui ensorcelante, figure que, d'une certaine manière, il n'a de cesse par le moyen de son roman de chercher à rejoindre. » (*En lisant, en écrivant*) Ce point de vue global échappe évidemment au personnage qui se croit souverain, quand seul le créateur est libre et actif.

La difficulté particulière à l'écriture de la fiction est de négocier ce compromis entre le hasard et la nécessité. Si tout est « commandé par un projet trop visible » (Julien Gracq), alors on risque de reconnaître la main de l'auteur et l'œuvre se sclérose. À force d'enchaînements trop bien amenés ; le roman s'expose à laisser voir le côté prédéterminé de l'histoire et les personnages risquent de manquer d'une dimension nécessaire à leur crédibilité, la liberté. Si, au contraire, tout est laissé à l'éventuel, au hasard, l'absence d'un magnétisme directeur tirera le roman aux structures trop lâches vers le désordre et la discontinuité.

Selon le *moment de la narration* choisi, le récit paraîtra plus ou moins libre. L'acte d'écrire intervient obligatoirement avant, pendant ou après les événements narrés, il est impossible au narrateur de ne pas se situer dans le temps, ne serait-ce que par la conjugaison des verbes : passé, présent et futur sont des indices de sa position par rapport à l'histoire qu'il raconte.

Si la narration est conduite au passé, *narration ultérieure et rétrospective*, le narrateur est automatiquement en situation de transcendance par rapport à la matière romanesque dont il a une entière maîtrise, il travaille sur une intrigue finie dont il organise les pièces depuis l'achevé, d'où les anticipations et les procédés visibles de gestion du récit ; sa vision se rapproche de l'omniscience, et l'impression de déterminisme en est accentuée.

Exemple

Le narrateur caché de *La Peste* (Albert Camus) se place explicitement à la lumière d'une compréhension ultérieure, et relate un ensemble révolu : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire (...) Arrivé là, on admettra sans peine que rien ne pouvait faire espérer à nos concitoyens les incidents qui se produisirent au printemps de cette année-là et qui furent, nous le comprîmes ensuite, comme *les premiers signes de la série des graves événements* dont on s'est proposé de faire ici la chronique. » L'effet de tension vers l'inéluctable (*graves*), l'impression de clôture de l'histoire, sont très forts ici, où la source d'énonciation ne s'efface pas.

Lorsque la narration se donne comme contemporaine des événements racontés, ou *narration simultanée*, la voix du protagoniste découvreur du monde coïncide avec le point de vue d'un personnage, enveloppé de son ignorance et susceptible d'erreurs, pris dans les incertitudes de ce qui ne semble pas encore advenu et donc pas encore

organisé. Au plus loin de la providence d'un auteur omniscient, l'écriture reproduit l'illusion d'une instantanéité, où le hasard gouverne.

On peut opposer à *La Peste*, écrit au passé, un roman à la première personne écrit au présent, *L'Étranger*, qui n'est ni un journal, ni la restitution d'un monologue intérieur, mais qui donne la sensation que Meursault exprime ses impressions aussitôt qu'il les ressent. Le texte hésite entre la restitution, au passé composé, d'un temps révolu qui colle encore complètement au présent (« j'ai reçu un télégramme de l'asile ») et l'anticipation sur l'inconnu, qui s'exprime au futur (« je prendrai l'autobus à deux heures »). Le temps raconté se mue en *temps ouvert* dont l'avenir demeure inconnu. Le moment (indécidable) de la narration correspond à peu près au moment des événements racontés, comme c'est le cas pour les romans qui empruntent la forme d'un journal intime.

Exemple

Le héros de *La Nausée* tient un journal (« le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour ») et si l'on ne peut vraiment parler au sens strict de narration simultanée, on parlera du moins de *narration intercalée*. Antoine Roquentin, qui mène un travail d'historien, découvre progressivement qu'on ne peut pas restituer le passé : « D'abord, à partir de 1801, je ne comprends plus rien à sa conduite. Ce ne sont pas les documents qui font défaut : lettres, fragments de mémoires, rapports secrets, archives de police. J'en ai presque trop, au contraire. Ce qui manque dans tous ces témoignages c'est la fermeté, la consistance », et que tout récit rétrospectif, c'est-à-dire tout récit mené en connaissance de la fin, confère après coup à l'événement passé un sens qu'il ne pouvait avoir lorsqu'il a été vécu : « Ce sont des hypothèses honnêtes et qui rendent compte des faits : mais je sens si bien qu'elles viennent de moi, qu'elles sont tout simplement une manière d'unifier mes connaissances. »

La narration rétrospective est condamnée par Roquentin (et par Jean-Paul Sartre) à cause de son organisation téléologique. Ce déterminisme, qui choque les adversaires du roman, ne gêne pas le lecteur, car, très facilement, les événements du récit dissimulent leur « arbitraire », leur finalité narrative, sous un masque romanesque.

2. Les éléments qui construisent le romanesque

L'auteur fait du héros un tout à la faveur de ce qui est inaccessible au personnage, sa propre image extérieure et complète. Ce surplus de

connaissances donne au narrateur un point de vue qui n'est pas celui de la vie et qui désamorce le futur, puisque toute solution est déjà choisie. L'action se passe dans un monde encore à venir pour le héros mais déjà là pour l'auteur, à la façon d'un mot dans une phrase qui n'a pas encore été dite jusqu'au bout : tant que cette phrase qui s'impose à nous comme un entier n'a pas été proférée, on peut croire que les mots à venir sont libres.

A. Les marques d'inachèvement

Pour dissimuler le caractère achevé de son histoire, l'auteur va multiplier les marques d'un apparent inachèvement. On appellera « romanesques » les éléments liés à la surprise et à l'in vraisemblable, qui donnent l'impression de marcher dans l'inconnu et ne semblent pas réductibles à la logique.

Les traces d'incertitude, les feintes ignorances du narrateur sont là pour mettre en place l'illusion d'un monde non encore déchiffré, ou difficile à déchiffrer, et dans lequel les personnages échappent à leur auteur parce qu'ils sont libres, jusqu'à l'in vraisemblance quelquefois, comme dans *Les Faux-Monnayeurs* où André Gide, auteur et inventeur du monde et des personnages, écrit : « J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter. Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier. Je ne sais pas trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout. » L'ignorance, à laquelle on ne saurait croire un instant, prétend nier l'omniscience d'un narrateur tout puissant en tout autre point du texte. Les personnages, parce qu'ils sont présentés comme *opaques*, n'ont pas l'air pris dans les filets du déterminisme.

Le *personnage transparent* apparaît comme une créature entre les mains de l'auteur. On peut reconstituer son passé, on connaît non seulement ses faits et gestes mais ses motivations, et parfois mieux que lui-même, ainsi pour le père Goriot : « Dans cette situation, le sentiment de la paternité se développa chez Goriot jusqu'à la déraison. Il reporta ses affections trompées par la mort sur ses deux filles, qui, d'abord, satisfirent pleinement tous ses sentiments... »

Au contraire, le *personnage opaque* semble vivre de sa propre vie en dehors du roman, comme Frantz de Galais dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, comme l'empereur dans *Le Fils du ciel* de Victor Segalen, comme l'énigmatique Manon Lescaut dans le roman de l'abbé Prévost.

Exemple

Le roman proustien, s'il analyse certains personnages jusqu'à les rendre transparents (Swann, Charlus, les Verdurin), évite de réduire toutes ses

figures par des élucidations sûres. Quand il s'agit d'Albertine, la mise en doute des causes et la multiplication des explications contradictoires – constantes de l'écriture de Marcel Proust – permettent d'évoquer un réel complexe dont le narrateur ne connaît pas le dernier mot. L'inconnaissable Albertine est capable de changer de visage : « À ces moments-là, presque aussi vite que de personnalité, elle changeait de voix, perdait la sienne pour en prendre une autre, enrouée, hardie, presque crapuleuse. » (*Sodome et Gomorrhe*) Le héros n'a pas accès à la conscience de la femme qu'il aime. L'interprétation du comportement d'Albertine est fonction du regard qu'on porte sur elle. « Aussi la douceur apportée par les affirmations d'Albertine faillit-elle en être compromise un moment parce que je me rappelai l'histoire d'Odette (...) J'avais devant moi une nouvelle Albertine, déjà entrevue plusieurs fois, il est vrai, vers la fin de mon premier séjour à Balbec, franche, bonne... » Si le protagoniste est exclusivement préoccupé des amours saphiques de son amie, la mère et la bonne soupçonnent la jeune fille d'espérer faire un riche mariage, de telle sorte qu'elle reste impénétrable, et par là-même bascule dans *l'imprévisible*.

Le mystère du personnage n'est pas éventé et l'avenir redevient ouvert, réinstaurant le sentiment de la liberté.

B. Les effets de surprise

Le parcours de la lecture ne va pas sans surprise et les retournements mettent en défaut les attentes du lecteur. La surprise semble ressortir à l'ordre du hasard, de l'imprévu, si ce n'est de l'imprévisible. On appelle *péripétie* (sans employer le terme au sens étroit de la dramaturgie classique) un changement subit de fortune; on appelle *épisode* un événement nouveau dont le récit, greffé sur l'intrigue principale, forme un morceau relativement autonome. Péripéties et *épisodes* supposent un texte ouvert et une structure narrative qui semble laisser libres les personnages, car les moments de modification de l'action ont l'air d'introduire le hasard et l'improbable dans la toile tissée par la providence d'un créateur qui a tout manigancé.

Certains romans sont tendus vers leur fin, et n'accueillent que difficilement les spectaculaires renversements. Les romans balzaciens, par exemple, dont les expositions longues et lentes (on pense à la description de Saumur dans *Eugénie Grandet*, ou de la pension Vauquer dans *Le Père Goriot*) donnent les tenants et les aboutissants du drame. Ces œuvres à mouvement continu apparaîtront comme des romans du malheur programmé; d'autres semblent au contraire des romans de la

liberté. *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono, *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, *Les Voyageurs de l'impériale* de Louis Aragon... sont des romans narratifs, constitués d'une succession d'épisodes. Liés à la thématique du voyage, qui motive les rencontres et justifie l'aventure, ils tendent naturellement vers les rebondissements.

Les effets de surprise font tellement partie des techniques de base de l'écriture romanesque que Denis Diderot en fait la cible de son ironie dans *Jacques le fataliste*. Il accumule les péripéties jusqu'à la caricature : « Vous allez croire que cette petite armée tombera sur Jacques et son maître, qu'il y aura une action sanglante, des coups de bâton donnés, des coups de pistolet tirés. » Le narrateur se présente comme le manipulateur omnipotent d'une histoire aux multiples possibles : « et il ne tient qu'à moi que tout cela n'arrivât; mais adieu la vérité de l'histoire, adieu le récit des amours de Jacques. » L'écriture est choix : pour arriver au bout d'une histoire, il est nécessaire de renoncer à toutes les autres.

Dans les romans-feuilletons, l'accumulation des épisodes aussi incroyables qu'animés, élevée au rang de procédé de composition, produit des œuvres interminables et que l'auteur peut prolonger indéfiniment. Après *Les Trois Mousquetaires*, Alexandre Dumas publie *Vingt ans après*, puis *Le Vicomte de Bragelone*. Mais il ne faudrait pas croire que les péripéties soient l'apanage du seul feuilleton. On trouve dans *La Princesse de Clèves* tous les ingrédients du roman d'aventure : « Le gentilhomme de M. de Clèves, qui s'était déguisé afin d'être moins remarqué, le suivit jusqu'au lieu où il l'avait suivi le soir d'auparavant et le vit entrer dans le même jardin. » Les faux renseignements donnés par le gentilhomme à M. de Clèves vont provoquer ses soupçons et sa mort.

Exemple

Le roman de l'abbé Prévost, *Manon Lescaut*, construit sur une systématique de la duperie, multiplie les péripéties d'autant plus facilement que la narration est menée du point de vue du naïf chevalier : retournement brutal de situation : « À peine avais-je ouvert que je me vis saisir par trois hommes que je reconnus pour les laquais de mon père... J'étais si troublé que je me laissai conduire sans résister et sans répondre » ; révélation fracassante : « Je demeurai interdit en lui entendant prononcer ce nom, et je le priai humblement de s'expliquer davantage. Il se tourna vers mon frère pour lui demander s'il ne m'avait pas raconté toute l'histoire (...) Je remarquai que mon père balancerait s'il achèverait de s'expliquer. Je l'en suppliai si instamment qu'il me satisfît, ou plutôt qu'il m'assassina cruellement par le plus horrible de tous les récits. »

Paradoxalement, la péripétie, liée au spectaculaire et à l'imprévu, entre en texte comme un élément justifié et *vraisemblable*. Un retournement bien amené doit à la fois étonner et ne pas déconcerter. En réalité, même si le lecteur n'en a pas forcément conscience, l'événement est toujours organisé par les structures narratives, il est préparé en amont du texte par des indices et réparé en aval par des commentaires explicatifs. Ce qui caractérise la rupture, c'est qu'elle n'est jamais totale : la péripétie s'accompagne d'un *art de la préparation* qui, d'une part amorce la curiosité du lecteur, d'autre part contribue à rendre vraisemblable (c'est-à-dire plus ou moins attendu) pour le lecteur ce qui surprend les personnages. L'abbé Prévost dans *Manon Lescaut* multiplie les amorces que le chevalier des Grieux (le narrateur qui raconte sa propre histoire feint de reprendre alors la naïveté du personnage qu'il était) ne voit pas (« Je n'eus pas le moindre soupçon du coup qu'on se préparait à me porter. »), ou bien ne comprend pas (« je l'aimais avec trop de simplicité pour m'alarmer facilement »). Le coup de force est donc prévu par le texte lorsqu'il n'est pas pressenti par le héros, même si rien ne laisse présager d'où viendra le drame.

3. Les explications, le contingent et le déterminé

La péripétie est prise dans un système d'échos et d'annonces qui assure la cohérence de l'œuvre. Et si la péripétie est préparée, c'est qu'elle est programmée et entre dans une logique qu'on peut reconstruire. D'où ce paradoxe qui caractérise l'écriture du roman : c'est quand le romancier introduit des éléments à première vue inattendus, inexpliqués et invraisemblables, qu'il a tendance à multiplier les enchaînements causals et à surmotiver le surprenant pour l'insérer dans la succession des événements.

« À qui ne paraîtra-t-il pas invraisemblable que Poiret, ancien employé, sans doute homme de vertus bourgeoises, quoique dénué d'idées, continuât d'écouter le prétendu rentier de la rue de Buffon, au moment où il prononçait le mot de police en laissant ainsi voir la physionomie d'un agent de la rue de Jérusalem à travers son masque d'honnête homme ? *Cependant rien n'était plus naturel. Chacun comprendra mieux* l'espèce particulière à laquelle appartenait Poiret, dans la grande famille des niais, etc. »

Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*.

Les explications parviennent à tout rendre vraisemblable et compréhensible, de sorte que le mot « parce que » finit par devenir dans le roman le mot même de la motivation selon l'ordre progressif du hasard : c'est parce que son gentilhomme est un mauvais espion et parce qu'il rapporte de fausses informations que M. de Clèves tombe malade et meurt (*La Princesse de Clèves*). La connexion logique, acceptable par le lecteur, est chargée de faire oublier l'inacceptable détermination par les fins. Car, il faut le rappeler, c'est le dénouement surprenant qui commande le récit, c'est pour que la princesse devienne veuve et n'épouse pas M. de Nemours quand elle pourrait le faire qu'il faut absolument que le mari meure, et c'est pour donner à celui-ci une raison de mourir que le gentilhomme transmet de fausses informations et lui laisse croire que sa femme a passé la nuit avec M. de Nemours.

Le vraisemblable, fondé sur des relations de causalité, apparaît comme l'antidote du prédéterminé, lié au fonctionnement téléologique du roman. Si, dans *Le Père Goriot*, Vautrin est arrêté à la pension Vauquer, c'est parce qu'il a été dénoncé par Mlle Michonneau. Elle est responsable de l'arrestation dans l'ordre d'une causalité événementielle. Mais la finalité de l'œuvre veut aussi cette arrestation, qui est en fait nécessaire : Rastignac doit faire son chemin par les femmes et par lui-même, son destin romanesque n'est pas celui de Lucien de Rubempré.

A. La causalité et le vraisemblable

Pour que l'enchaînement des événements soit acceptable par le lecteur, il faut que la conduite des personnages soit toujours compréhensible, d'où, chez les romanciers réalistes, ce que Gérard Genette appelle « le démon explicatif » : le *parce que* (et ses variantes plus rares *puisque* – cause donnée comme déjà connue – et *quoique* – cause inopérante) apparaît comme l'outil de base d'un auteur qui recourt à tout propos à l'explication causale. Honoré de Balzac part du principe que tout ce qui est expliqué est vraisemblable, c'est pourquoi il explique tout. « Assez souvent certaines actions de la vie humaine paraissent, littérairement parlant, invraisemblables, quoique vraies. Mais ne serait-ce pas qu'on omet presque toujours de répandre sur nos déterminations spontanées une sorte de lumière psychologique, en n'expliquant pas les raisons mystérieusement conçues qui les ont nécessitées ? » (*Eugénie Grandet*)

Si l'événement n'est pas perçu comme la conséquence d'un fait, il est alors expliqué et justifié par un trait de caractère individuel du personnage ou par une loi générale.

« Quand il y a une vieille fille dans une maison, les chiens de garde sont inutiles : il ne s'y passe pas le moindre événement qu'elle ne le voie, ne le commente et n'en tire toutes les conséquences possibles. »

Pierrette.

Honoré de Balzac explique le monde au moyen de lois qu'il nous apprend, lois nouvelles pour le lecteur que l'auteur tire de sa connaissance de mondes que nous ignorons, connaissance de la province, de la bohème parisienne, du milieu des petits boutiquiers... « M. Grandet jouissait à Saumur d'une réputation dont les causes et les effets ne seront pas entièrement compris par les personnes qui n'ont point, peu ou prou, vécu en province » (*Eugénie Grandet*), « Personne, parmi les passants, ne peut comprendre le mobile des exigences cryptogamiques de certains boutiquiers (...) pour découvrir le peu de poésie qui germe dans ces têtes et vivifie ces existences, il est nécessaire de les creuser (...) le boutiquier parisien se nourrit d'une espérance... » (*Pierrette*)

Cette logique explicative n'est pas propre à Honoré de Balzac, et on la retrouve dans tous les romans réalistes. Marcel Proust passe sans cesse du singulier de l'âme humaine et de l'expérience d'un instant au niveau supérieur et universel de la loi. La généralisation inscrit nos actes particuliers dans la peinture globale du drame de l'humanité. Mais, contrairement à Honoré de Balzac, qui suppose les lois de comportement inconnues du lecteur, Marcel Proust les donne comme connues (de l'ordre des lieux communs et de l'évidence), même quand elles sont empruntées à des domaines qui ne sont pas forcément familiers au lecteur : « Albertine ne me donnait que sa parole, une parole péremptoire et non appuyée de preuves. Mais c'est justement ce qui pouvait le mieux me calmer, la jalousie appartenant à cette famille de doutes maladifs que lève bien plus l'énergie d'une affirmation que sa vraisemblance. C'est d'ailleurs le propre de l'amour de nous rendre à la fois plus défiants et plus crédules... » (*Sodome et Gomorrhe*) Le procédé de la généralisation est d'autant plus utilisé par Marcel Proust que c'est un moyen pour le narrateur à la première personne de décrire la vie psychique des autres, celle de M. de Charlus, par exemple (« aussitôt il témoigna au professeur la dureté des invertis, aussi méprisants pour ceux à qui ils plaisent qu'ardemment empressés auprès de ceux qui leur plaisent »), alors même que le choix narratif lui interdit tout accès à leur conscience. La généralité permet de formuler ce que la vision avec le narrateur lui déroberait forcément.

Que l'auteur supprime les relations de causalité et le roman change aussitôt de registre : plus moderne, il prend un accent de vérité en

s'éloignant du réalisme. Si Stendhal n'explique pas la tentative de meurtre de Julien contre Mme de Rênal dans *Le Rouge et le Noir*, ce n'est pas que les moyens lui manquent pour la justifier, c'est qu'il veut en faire une action brutale, hors de l'habituelle et confortable psychologie. Là où une explication épuiserait le geste de Julien, le silence de l'auteur lui confère la force liée au mépris des vraisemblances.

Les relations causales instaurent un enchaînement de fait à fait, qui semble de l'ordre du monde et non de l'auteur : multiplier les « parce que », c'est donc inscrire l'action dans le contingent et rendre au personnage, mais après coup, la liberté de ses choix.

B. Les manipulations temporelles

On pourrait avoir l'impression que les retours en arrière explicatifs, puisqu'ils permettent de retrouver des causes, produisent le même effet. Mais les manipulations temporelles, au contraire, défont cet enchaînement événementiel, puisqu'elles montrent que le romancier est le maître du temps dans lequel il va et vient à sa guise. Même quand elles ont un rôle d'éclaircissement, elles réintroduisent le prédéterminé dans le roman et la nécessité reparaît.

L'ordre chronologique à l'état pur ne se trouve que dans le temps réel contraignant. Dès qu'on raconte, on utilise des jeux temporels, sauts, digressions explicatives. Le récit linéaire, qui suivrait strictement et dans le moindre détail la chronologie de l'histoire, n'existe pas ; pour Gérard Genette (*Figures III*), il n'est qu'une limite jamais atteinte, une hypothèse d'école. Anticipations et retours ne sont donc pas des transgressions, mais des moyens narratifs indispensables, traditionnels et aussi vieux que la littérature (qu'on pense au début de *Illiade*, par exemple) ; d'où les interventions si fréquentes du narrateur pour coudre les fragments, dans sa fonction de *régisseur de la narration* : « Une heure après, Rochefort partit au grand galop de son cheval, cinq heures après il passait à Arras. Nos lecteurs savent déjà comment il avait été reconnu par d'Artagnan et comment cette reconnaissance, etc. » (*Les Trois Mousquetaires*)

Respecter l'ordre strict de l'action serait un choix trop contraignant pour le romancier : on aurait du mal à trouver un exemple de roman rigoureusement chronologique.

Comment raconter, par exemple, des événements concomitants ? L'écriture est forcément successive, les mots sont placés les uns à la suite des autres sur la page et on ne peut pas les lire d'un seul coup d'œil. Le roman est obligé de disposer les faits les uns après les autres, même quand ils sont simultanés. Honoré de Balzac ne peut nous pein-

dre ensemble l'évolution de la maison Grandet et les aventures du beau cousin d'Eugénie, qui se situent dans le même temps, mais pas dans le même lieu : « Pendant que ces choses se passaient à Saumur, Charles faisait fortune aux Indes. » (*Eugénie Grandet*) Gustave Flaubert pousse beaucoup plus loin la recherche d'effets symphoniques dans *Madame Bovary*, où le dialogue amoureux d'Emma et de Rodolphe, retirés à l'écart de la fête, se détache en contrepoint des comices agricoles.

Exemple

« M. Derozerays se leva, commençant un autre discours (...) Rodolphe, avec madame Bovary, causait rêves, pressentiments, magnétisme. Remontant au berceau des sociétés l'orateur nous dépeignait ces temps farouches où les hommes vivaient de glands, au fond des bois (...) Du magnétisme, peu à peu, Rodolphe en était venu aux affinités, et, tandis que M. le Président citait Cincinnatus à sa charrue, Dioclétien plantant ses choux et les empereurs de Chine inaugurant l'année par des semailles, le jeune homme expliquait à la jeune femme que ces attractions irrésistibles tiraient leur cause de quelque existence antérieure. »

Comment, d'autre part, introduire un nouveau personnage sans donner d'explications sur son passé? Dans *Madame Bovary*, qui commence avec l'arrivée de Charles au lycée, Emma n'apparaît qu'au deuxième chapitre. Elle est d'abord un personnage opaque et sans histoire. C'est seulement après la description du mariage que Flaubert, dans un récit temporellement second, relate les années de collège de la jeune femme (lesquelles expliquent son rapport au romanesque). L'inconnu est d'abord un mystère, l'élucidation de sa vie préoccupe tout le personnel du roman et pas seulement le lecteur : « C'est toujours ainsi que deux êtres se rencontrent, avec cette chance enivrante de ne rien savoir du passé l'un de l'autre. Quelle tentation alors, de retoucher une existence, qui s'est faite comme elle a pu, et non comme on a voulu. Blanche ne mentait pas, mais elle laissait Pierre se tromper... Il s'était persuadé qu'il y avait eu un autre homme dans la vie de Blanche, un drame secret, et que Pailleron avait profité de cela, en avait été le masque social... enfin, tout sauf la vérité. » (Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*)

En général, la narration est organisée autour d'un fil chronologique très grossier auquel s'agglomèrent références, souvenirs et explications.

Exemple

Dans *Eugénie Grandet*, la longue exposition permet de préciser l'histoire de Grandet et l'origine de sa fortune depuis 1789 où il était « maître-tonnelier fort à son aise », jusqu'en 1819, où prend place une scène singu-

lative (ou unique) : « En 1819, vers le commencement de la soirée, au milieu du mois de novembre, la grande Nanon alluma le feu pour la première fois, l'automne avait été très beau. » À partir de ce jour de fête (c'est l'anniversaire d'Eugénie), qui est aussi le jour de l'arrivée du cousin de Paris, le récit déroule les événements chronologiquement jusqu'au départ de Charles pour l'étranger, avec un rapide retour en arrière sur son enfance. La relation de la séparation est suivie d'une longue digression anticipatrice : « Pour ne point interrompre le cours des événements qui se passèrent au sein de la famille Grandet, il est nécessaire de jeter par anticipation un coup d'œil sur les opérations que le bonhomme fit à Paris par l'entremise de Des Grassins. Un mois après le départ du banquier (...) Vingt-trois mois après la mort de Guillaume Grandet, beaucoup de commerçants, entraînés par le mouvement des affaires de Paris, avaient oublié leurs recouvrements Grandet... » Puis la narration revient aux affaires de Saumur, Grandet découvre qu'Eugénie n'a plus son or, de violentes disputes éclatent, la mère meurt de chagrin, puis le père de vieillesse. Il s'est passé sept ans depuis l'appareillage de Charles quand le récit revient à lui et par un retour en arrière retrace son voyage à partir du début : « Pendant que ces choses se passaient à Saumur, Charles faisait fortune aux Indes. Sa pacotille s'était d'abord très bien vendue... » Après ce retour en arrière, le roman reprend un fil chronologique, mouvement d'ensemble qui s'accompagne encore d'un certain nombre d'anachronies de détail.

a. Regards vers l'avant : prolepses narratives

On appelle *prolepse narrative* (Gérard Genette) toute manœuvre consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur : « Le lendemain devait prendre place parmi les jours les plus extraordinaires de l'histoire de la maison Vauquer. Jusqu'alors l'événement le plus saillant (...). Mais tout allait pâlir devant les péripéties de cette grande journée, de laquelle il serait éternellement question dans les conversations de Mme Vauquer. » (*Le Père Goriot*) L'annonce narrative semble avoir ici pour fonction principale d'accrocher l'attention du lecteur.

Elle sert quelquefois à régler son compte à un personnage qui sort de l'histoire avant la fin du roman, et dont le destin est ainsi tracé rapidement avant que ne reprenne le fil de la narration. C'est ainsi que Victor Hugo règle son compte à l'amant de Fantine, qui est le père de Cosette : « Nous n'aurons plus l'occasion de parler de M. Félix Tholomyès. Bornons-nous à dire que, vingt ans plus tard, sous le roi Louis-Philippe, c'était un gros avoué de province, influent et riche, électeur sage et juré très sévère; toujours homme de plaisir. »

Les Misérables.

© Hachette Livre. La photocopie non autorisée est un délit.

L'avertissement du narrateur peut également participer à un effet de surprise, et en le préparant, servir à l'atténuer : « Je n'eus pas le moindre soupçon du coup cruel qu'on se préparait à me porter. » (*Manon Lescaut*) Le « je » est à la fois celui qui sait et celui qui ne sait pas, il éclate en deux instances qui n'ont pas le même rapport à l'histoire à venir, et le lecteur se trouve pris entre les deux. Le narrateur connaît l'issue de l'aventure, le protagoniste ne la soupçonne même pas. L'un ignore son avenir et l'autre voit cette ignorance. Quant au lecteur, il pressent le drame, mais ne sait d'où viendra le coup.

Avec la prolepse, l'omniscience du romancier devient visible, puisque la vie du personnage est traitée comme une chose accomplie, entièrement connue. Un roman comme *Pierrette* de Balzac, à force d'annonces, tourne à la chronique d'une mort annoncée, donnant au personnage non pas un avenir, mais un destin : « La pauvre enfant confessa son martyre en ne devinant pas à quel procès elle allait donner lieu. » Le romancier ne cherche pas à cacher que le lendemain est déjà écrit, il ne fait pas semblant de découvrir l'histoire au fur et à mesure, il ne manifeste aucun souci du suspens narratif.

Dans le cas du récit rétrospectif, il est évident que le scripteur, dans sa position de surplomb où tous les moments successifs lui sont également connus, n'est pas soumis au temps. Dans le récit simultanément, le narrateur a apparemment moins de liberté temporelle, mais « moins » n'implique pas une privation complète. Il est vrai que les prolepses dans le roman simultanément sont rares, elles prennent la forme de pressentiments, d'anticipations subjectives, sans lesquels la vraisemblance narrative ne serait plus respectée.

Exemple

« C'est la fin. Impossible de savoir laquelle, mais c'est la fin. À l'heure habituelle, sonnée par le réveil et avec les gestes habituels, lents, mesurés, mécaniques, il a quitté sa chambre... Mais voici que se succèdent une série de petits faits inattendus, anormaux. Son bol vidé, il jette sa serviette en bouchon sur la table au lieu de la plier, de la glisser dans le rond de plastique rouge qui lui est dévolu, et ce rond disparaît dans sa poche, où je l'entends craquer au creux de son poing. Puis il s'approche du buffet, saisit le cadre que j'ai sauvé de la poubelle, en retire sa photo, aussitôt déchirée en deux, en quatre, en huit, en seize morceaux, qui vont rejoindre les débris du rond de serviette. »

Hervé Bazin, *L'Huile sur le feu*.

Si l'on considère l'ensemble du roman, le point de vue est beaucoup moins cohérent qu'il n'y paraît dans cet extrait, puisque, dans les

premières pages, la narratrice se situe après le drame (« il y a deux ans ce soir »). La narration s'écrit d'abord au passé, passe au présent dès le troisième chapitre et semble oublier dès lors son point de départ temporel.

La narration menée au présent, si elle ne peut, sans artifices, recourir à l'anticipation, joue à volonté des retours en arrière. Puisque le narrateur n'est pas obligé de tout dire, puisqu'il lui est même impossible de tout dire, il peut négliger de nous transmettre des informations importantes, omettre de raconter certaines scènes sur lesquelles il sera obligé de revenir.

b. Regards vers l'arrière : analepses narratives

Gérard Genette appelle « analepses narratives » les retours en arrière qui permettent d'évoquer après coup un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. En intégrant dans la narration des faits plus anciens, elles permettent de justifier les conjonctions les plus surprenantes, et ont ainsi partie liée avec le discours explicatif, comme les grandes analepses balzaciennes : « Avant d'entrer dans le drame domestique que la venue de Brigaut détermina dans la maison Rogron, il est nécessaire, pour ne pas l'interrompre, d'expliquer l'établissement du Breton à Provins, car il fut en quelque sorte un personnage muet de cette scène. » (*Pierrette*) Le retour en arrière permet de conjurer l'in vraisemblable en révélant des enchaînements de faits inconnus du lecteur, mais qui conduisent logiquement à la situation actuelle (l'incompréhensible présence de Brigaut à Provins). L'événement est alors compris après coup. Un ordre dramatique se substitue à la succession chronologique, c'est-à-dire un ordre voulu par l'auteur, qui inverse à son gré les événements puisqu'il commence par la fin. Ici, l'analepse est prise en charge par la narration, le bouleversement temporel chez Balzac est toujours clairement indiqué, la reconstitution de la chronologie est facile, ce qui suppose des relations claires entre les moments (c'est dire que nous sommes loin des jeux brouillés des « nouveaux romanciers »).

L'analepse intervient pour résoudre les énigmes que le texte a lui-même posées, amorçant ainsi la curiosité du lecteur. On l'attend après la description sibylline d'un personnage. Dans *Le Père Goriot*, la première et obscure présentation de Vautrin qui « devait faire supposer (...) qu'il y avait au fond de sa vie un mystère soigneusement enfoui » est complétée par une analepse qui fonctionne comme une réponse et qui nous révèle que Vautrin est « Trompe-la-mort », évadé du bagne après avoir été condamné pour l'honneur : « Il a consenti à prendre sur son compte le crime d'un autre, un faux commis par un très beau jeune homme qu'il aimait

beaucoup... » (L'analepse ici est assumée par un personnage, qui ne s'adresse pas à nous mais nous informe indirectement.)

Surprise, reconnaissance, aveu, révélation, reposent sur des jeux avec la chronologie : des informations essentielles sont données après coup. Elles correspondent à des manques d'information voulus par le narrateur. Ces omissions provisoires organisent les segments du texte selon une logique « herméneutique ». La mécanique de l'énigme est analysée par Roland Barthes dans *SZ* comme une des « forces du texte ». Il appelle « code herméneutique » l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler de diverses manières une question et sa réponse (une énigme et son déchiffrement), et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse.

Les lacunes forment avec les analepses une sorte de système, qui provoque des phénomènes d'appel et de renvoi ; les retours en arrière viennent combler une attente, ce sont des réparations tardives mais le plus souvent programmées. Cependant, l'analepse intervient aussi dans les romans d'aventure pour colmater des défauts de préparation.

Exemple

Dans *L'Étrange Destin de Wangrin* (Amadou Hampaté Ba), le retour en arrière intervient *in extremis* (on est déjà au chapitre XXIII, et l'on n'a jamais entendu parler de cette « fille » de Wangrin) pour justifier l'entrée d'un *adjuvant* au moment où le héros en a besoin : « Une jeune fille nommée Tenin vivait à Dioussola. Elle était d'une beauté extraordinaire... (présentation d'un personnage inconnu au lecteur)... Le père de Tenin l'avait confiée, tout enfant, à Wangrin. Celui-ci l'avait élevée, lui avait fait faire de bonnes études de couture, et l'avait lancée dans le monde des relations commerciales... (récit second qui forme une analepse)... Tenin vouait un respect filial et quasi religieux à Wangrin... (retour au moment du récit premier)... La veille de l'arrivée de Jacques de Chantalba, Wangrin envoya quelqu'un tôt le matin chez Tenin... » (reprise du récit et entrée du personnage dans l'histoire) On a donc ici l'exemple d'une analepse qui n'est pas préparée en amont, mais fonctionne comme une facilité narrative que l'auteur se donne.

Bien sûr, l'ordre dramatique n'est pas le seul que les jeux avec la chronologie permettent d'instaurer. On voit, en suivant les sauts du roman proustien, que l'analepse peut introduire dans l'œuvre un ordre affectif, qui est celui du souvenir. Le roman est ainsi capable de rejouer les caprices de la mémoire. L'influence de *La Recherche* se retrouve dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, où les relations temporelles sont brouillées, les démarcations claires entre passé et présent disparaissent,

le romancier mêle les époques (la guerre, le mariage) comme le fait la conscience : « Un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire (...) un instant l'éblouissant reflet de soleil accroché ou plutôt condensé, comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier virginal... Seulement, vierge, il y avait belle lurette qu'elle ne l'était plus... »

Et pourtant, malgré tous ces jeux avec le temps, quel que soit l'ordre choisi par la narration, le roman est perçu comme un texte irréversible qui va d'un commencement à une fin, même *La Route des Flandres*, malgré toutes les perturbations narratives, puisque la scène d'amour qui se situe après la guerre est donnée dans les dernières pages.

4. L'irréversibilité du texte

Le romancier n'est pas seulement un conteur d'histoire, mais l'organisateur d'un texte d'une longueur plus ou moins considérable. Si la nouvelle concentre, le roman étend et disperse. L'auteur, dès les premières pages, pose des questions auxquelles les dernières apportent une réponse, car il écrit à partir de la fin tout en la dissimulant soigneusement. Il importe donc d'accorder une attention particulière à ces lieux stratégiques que sont les frontières de l'œuvre.

A. L'incipit ou le commencement

Qu'appelle-t-on exactement *incipit*? Pour les dictionnaires, ce sont les premiers mots d'un texte, par référence à la locution qu'on trouve sur les manuscrits latins du Moyen Âge, *incipit liber*, « ici commence le livre » (s'opposant à *explicit liber*, « ici finit le livre »). Nous donnerons au terme une extension plus large, comme le fait Louis Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, ne limitant pas l'expression à la phrase-seuil, mais l'étendant à l'ensemble des premières phrases, ou premiers paragraphes.

Des champs libres bordent le récit, mais la narration les efface au fur et à mesure. L'irréversibilité du texte commence dès le mot liminaire écrit. Si j'ouvre mon roman par « la marquise », immédiatement le matériau choisi agit sur l'imaginaire, il met en place un espace de référence qui oriente inévitablement l'histoire, il n'y a plus d'indéfini possible : comme aux échecs où le premier coup engage toute la partie. Gérard Genette fait remarquer qu'après « la marquise demanda son carrosse », il serait bien difficile de continuer par « et se mit au lit » (« Vraisemblance et motivation »). Après avoir écrit « Denise était venue

à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de troisième classe » (*Au Bonheur des dames*), Émile Zola ne pourra assurément pas embrayer sur « demanda son carrosse et sortit à cinq heures ». Les détails misérabilistes déclenchent certaines attentes. La première phrase a mis en place le monde du roman, elle a créé l'irréparable : « La vérité est que la somme de décisions sans appel, brutales ou subtiles, qu'implique toute première page, est à donner le vertige. » (Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*)

Mais si l'incipit implique la réduction immédiate des possibles narratifs, il est cependant un lieu d'ouverture. Il doit amorcer la curiosité du lecteur, provoquer des questions (qui est cette Denise? pourquoi vient-elle à Paris?), laisser présager un conflit (la ville inconnue n'a pas l'air de lui faire peur, sera-t-elle de taille à l'affronter?). Donner envie de lire impose de trouver un compromis entre informer et intriguer. Un texte trop informatif n'intéresse pas, trop énigmatique n'accroche pas. L'incipit balzacien, riche en informations, plante un décor et transmet un savoir nécessaire pour la lisibilité (type *Eugénie Grandet* ou *Le Père Goriot*), il construit un univers de fiction intelligible, mais retarde d'autant la dramatisation. L'intérêt du lecteur se projette au-delà de l'exposition explicative, il est motivé par l'attente du début de l'histoire.

Au contraire, quand la première phrase du roman fait pénétrer le lecteur dans une histoire en cours sans aucune introduction, elle le place d'emblée dans une position de sous-information. On parle alors d'*incipit in medias res*. Andrea del Lungo (« Pour une poétique de l'incipit », *Poétique* n° 94) appelle *incipit in medias res* « tout incipit narratif qui réalise une entrée directe dans l'histoire sans aucun élément introductif explicite et qui produit un effet de dramatisation ». L'*incipit in medias res* n'est donc pas obligatoirement lié à un dialogue initial.

Si les premières lignes répondent généralement aux questions *quand*, *où* et *qui*, elles ménagent des vides informatifs que le récit est appelé à combler, elles posent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses : le *topos* de l'inconnu non encore identifié, qui ouvre plusieurs romans d'Émile Zola, provoque inmanquablement une interrogation sur le personnage et sur les tenants et aboutissants de la scène : « 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 pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. » La première phrase de *Germinal* est une énigme pour le lecteur, qui ignore non seulement ce qui attend l'inconnu, mais aussi ce qui s'est passé avant et ce qui explique sa présence.

Dans le roman classique, l'analepse explicative ne se fait pas attendre.

Exemple

La première page de *Jack* d'Alphonse Daudet nous installe au cœur d'une conversation que nous prenons en cours, sans d'abord savoir qui parle : « Par un K, monsieur le supérieur, par un K! Le nom s'écrit et se prononce à l'anglaise... comme ceci, Djack... le parrain de l'enfant était anglais, major général dans l'armée des Indes... lord Peambock... Vous connaissez peut-être ? (...)

– Pardon, madame, interrompt le recteur, souriant malgré lui de cette volubilité de paroles et de ce perpétuel sautilllement d'une idée à une autre... Et après Jack, qu'est-ce que nous mettrons ? »

Suit un portrait de la bavarde volubile et une analepse sur le début de cette scène tronquée, qui accentuent le mystère autour du personnage féminin : « L'aplomb avec lequel elle était entrée dans son cabinet, aplomb trop visible pour être vrai, sa façon de s'asseoir en se renversant, ce rire jeune un peu forcé qu'elle avait, et surtout ce flot de paroles débordantes sous lequel on aurait dit qu'elle dissimulait l'embarras d'une pensée cachée, tout mettait le prêtre en méfiance. » Le lecteur déchiffre cette femme à travers le regard du supérieur qui sait lire les signes et relève les éléments discordants. Le manque informatif est comblé à la fin du premier chapitre par une analepse plus ample, prise en charge par la narration et directement adressée au lecteur, qui ne laisse presque aucune ombre sur le personnage : Ida de Barancy est une demi-mondaine, et Jack, qu'elle veut inscrire dans une institution très réputée, est un enfant naturel. L'incipit intervient donc à un point cardinal du récit, le refus du prêtre scelle le destin de Jack. Cette entrevue est l'*élément transformateur* qui marque la fin de l'enfance heureuse et le commencement du malheur.

Alors que le roman classique prend le lecteur par la main et distribue tous les savoirs, certains romans ne combler pas (ou du moins pas complètement et pas directement) les manques d'information.

Exemple

« L'avocat ouvrit une porte. Thérèse Desqueyroux, dans ce couloir dérobé du Palais de justice, sentit sur sa face la brume et, profondément, l'aspira. Elle avait peur d'être attendue, hésitait à sortir. Un homme, dont le col était relevé, se détacha d'un platane; elle reconnut son père. L'avocat cria : "Non-lieu" et, se retournant vers Thérèse : "Vous pouvez sortir : il n'y a personne". »

François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*.

L'incipit énigmatique jette le lecteur dans un monde déjà là. On a l'impression d'être à la fin d'une histoire. Les premiers dialogues sont tissés d'allusions indéchiffrables. On devine qu'il s'est passé quelque chose de grave, puisque cette femme sort du tribunal. De quoi l'accuse-t-on ? est-elle coupable ? Nul ne se soucie de donner au lecteur les informations nécessaires. L'histoire se reconstruira très lentement, par bribes.

L'incipit *in medias res* est en même temps une manière de cacher le commencement. La première phrase, qui est la clôture même de l'œuvre, cherche à donner l'impression qu'elle s'inscrit dans le mouvement continu d'une vie prise en son milieu, et non qu'il s'agit d'une narration qui inaugure une page blanche. Le « nous » initial de *Madame Bovary* semble le lien entre la sphère du narrateur existant avant l'apparition de Charles (« Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra... ») et le monde des Bovary qui en est le prolongement. L'illusion réaliste fait comme si le hors-texte et le texte étaient sur le même plan.

Exemple

L'incipit de *Touchez pas au grisbi* (Albert Simonin) est remarquable dans sa manière de gommer la frontière :

« Pensant avoir mal compris, tout le monde s'était tu.

On n'entendit plus soudain que le bruit mou de la houppette avec laquelle Josy, la môme de Riton, se tamponnait le visage. Machinalement, la mère Bouche avait mis en veilleuse la rampe du percolateur qui sifflait un peu.

« Ton Riton, je m'en vais le fourrer », répéta le petit Frédo en se levant. »

L'attaque du texte est escamotée : ce que tout le monde a entendu n'est pas venu jusqu'aux oreilles du lecteur. Les personnages sont désignés par leurs prénoms comme s'ils étaient connus et ne demandaient pas à être présentés. Quant à l'incise « répéta », elle qualifie la parole comme appartenant à une chaîne d'actions qui déborde le texte. Elle semble venir d'un hors-texte qui ne peut être que le monde du lecteur, d'où un très fort *effet de réel*.

L'incipit est un passage obligé et un lieu de l'écriture qui se révèle difficile à renouveler. C'est pourquoi il est la première cible des détracteurs du roman (au nombre desquels Paul Valéry) et l'objet privilégié de la mauvaise conscience moderne. Dans *La Peste*, d'Albert Camus, l'employé de mairie Grand consacre tous ses loisirs à une première phrase à résonances balzacienne, comme aucun romancier

moderne n'ose plus en écrire aujourd'hui : « Par une belle matinée du mois de mai, une élégante amazone parcourait, sur une superbe jument alezane, les allées fleuries du Bois de Boulogne », et qui ne mérite finalement que d'être « brûlée ».

Denis Diderot, dans *Jacques le fataliste*, subvertit le procédé : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde », exhibant le commencement, ce que font aussi Louis-Ferdinand Céline, dans *Voyage au bout de la nuit* : « Ça a débuté comme ça », Romain Gary, dans *Gros-Câlin* : « Je vais entrer ici dans le vif du sujet sans autre forme de procès », ou Jean-Marie Gustave Le Clézio dans *Le Procès verbal* : « Il y avait une petite fois, pendant la canicule... », ou encore Samuel Beckett ouvrant *L'Innommable* par ces mots : « Où maintenant ? Quand Maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant (...) Cela a pu commencer ainsi. » Il convient aussi de citer, parmi les incipit qui désamorcent les débuts réalistes, les négations initiales de Nathalie Sarraute : « Rien en moi qui puisse la mettre sur ses gardes » (*Martereau*), « Non vraiment, on aurait beau chercher, on ne pourrait rien trouver à redire » (*Le Planétarium*), ou les *réinvestissements parodiques*, de Scarron (*Le Roman comique*) à Raymond Queneau : « Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. » (*Les Fleurs bleues*)

Quel qu'il soit, explicatif, dramatique ou critique, l'incipit insère l'œuvre dans un intertexte, on peut y voir une prise de position de l'auteur relativement au genre dans sa dimension historique et esthétique. L'incipit, en effet, se situe par rapport à des modèles, donne le régime narratif du texte (narrateur explicite ou narrateur absent), noue le contact entre les deux pôles de la communication (on ne peut manquer de citer *La Modification* de Michel Butor : « Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre », où le narrataire, celui à qui s'adresse le narrateur, devient le héros du roman). L'incipit est non seulement l'origine de l'histoire, mais aussi le lieu où se noue le contrat de lecture.

B. L'explicit ou la fin

La fin, qui se prétend inconnue, n'est pas libre ; certes, elle oriente et justifie les choix du romancier, mais ces choix, dans le même temps, restreignent la latitude du créateur, de telle sorte que la fin est hypothéquée par ce qui a déjà été dit. La dernière page s'écrit en fonc-

tion du reste du roman et en particulier de la première page. Première et dernière pages peuvent se répondre, comme on le voit dans *Germinal* où, dans l'avant-dernier paragraphe, le héros reprend l'itinéraire de l'incipit en sens inverse : « Étienne, quittant le chemin de Vandame, débouchait sur le pavé. À droite, il apercevait Montsou qui dévalait et se perdait. En face, il avait les décombres du Voreux, le trou maudit que trois pompes épuisaient sans relâche. » Mais cette fois les lieux et le personnage sont appelés par leur nom. L'inconnu est devenu le familier, l'aveuglement et la crainte de l'arrivée par une nuit glacée du mois de mars fait place à la lucidité et la confiance : « Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. » La misère du baluchon, qui ajoutait une dimension réaliste à la description de l'inconnu de la première page, a disparu. Plus de bagages (Étienne abandonne symboliquement son ancienne peau), mais un bâton de cornouiller qui fait de lui un pèlerin s'engageant dans une action ultérieure. Le roman ne peut recevoir une fin heureuse (double deuil de Maheu et de Catherine), mais il reçoit cependant une fin ouverte.

Raymond Roussel a été particulièrement sensible à la valeur de création qui naît de la conjonction de l'incipit et de l'explicit. Dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il montre de quelle manière il construit son texte à partir de l'écart entre la première et la dernière phrase, laissant l'initiative aux mots et faisant intervenir une part de contrainte dans la composition. « Je choisisais deux mots presque semblables (...). Par exemple "billard" et "pillard", puis j'ajoutais des mots pareils, mais pris dans deux sens différents et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. » À partir du mot « pillard », il obtient comme incipit « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » (les caractères tracés à la craie sur les bords d'un billard usagé) et comme explicit « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard » (Les messages de l'homme blanc à propos des hordes guerrières). « Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. » La solution de ce problème sera un conte intitulé « Parmi les noirs », embryon du roman *Impressions d'Afrique*. L'artificialité du procédé illustre la distance et la solidarité entre l'incipit et l'explicit.

Mais, pas plus que nous n'avons réduit l'incipit à la phrase initiale, nous n'avons l'intention de réduire l'explicit aux derniers mots, ce qui reviendrait à négliger le vrai problème de la fin du roman. De même que le début du roman ne correspond pas forcément à une exposition (le commencement *in medias res* peut se passer d'exposition), l'explicit ne coïncide pas toujours avec le dénouement. Il y a en fait dans le roman

une *double fermeture*. Une fermeture narrative, la fin de l'histoire, qu'on appelle en empruntant ce terme au théâtre le *dénouement*, et une fermeture énonciative, qui se nomme généralement *épilogue*.

L'*épilogue* correspond toujours aux derniers mots du texte. Il expose des faits postérieurs à l'action et, en cela, il est une négation de la clôture. Il a partie liée avec l'illusion réaliste et traite les êtres fictifs qu'il a créés comme s'ils existaient en dehors de l'histoire. Il implique un traitement spécifique du temps, soit la condensation (sommaire), soit l'immobilisation avec le mariage ou la mort (qui représentent l'absence d'événements à venir).

Exemples

Après le suicide d'Emma (dénouement), le sort des autres personnages n'a pas été résolu; il est réglé rapidement dans la dernière page (sommaire) : mort de Charles, départ de Berthe, succès d'Homais qui conduit à l'explicit : « Il vient de recevoir la croix d'honneur. » Cette récapitulation se situe un peu en marge de la fiction qu'elle semble prolonger jusque dans le présent, parachevant par le changement des temps l'effet de réel (« Ce fut une tante qui s'en (*de Berthe*) chargea. Elle est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton. »).

Dans *Les Trois Mousquetaires*, rien n'est laissé à l'imagination du lecteur, quand on referme le livre, on a l'impression que le texte a tout dit. Après la péripétie finale (d'Artagnan pris pour un traître) et la réhabilitation et la récompense du héros (cette récompense, ne pouvant être le mariage, après la mort de Constance Bonacieux, est une promotion), Dumas détaille le sort des autres personnages (Porthos se marie, Aramis se retire dans un couvent, Athos reste mousquetaire) et même de leurs domestiques. La *situation finale* dans le roman d'aventure est traditionnellement liée à la pacification, La Rochelle se rend, ce qui met un terme à la guerre, et la réconciliation est totale avec Rochefort, l'ennemi juré de d'Artagnan : « Ils s'embrassèrent cette fois, mais de bon cœur et sans arrière-pensée. »

L'*épilogue* semble particulièrement nécessaire pour ce type de roman construit par accumulation d'épisodes et dans lequel il n'y a pas vraiment de dénouement. Seule une accélération brutale dans le déroulement du récit permet de mettre un terme aux aventures.

L'*épilogue* ne scelle pas toujours les destins et le roman peut aussi s'achever sans fermer le sens, soit que l'*épilogue* ouvre sur de nouvelles aventures (comme dans *Le Grand Meaulnes*, « Et déjà je l'imaginai, la nuit, enveloppant sa fille dans un manteau, et partant avec elle pour de nouvelles aventures »), soit que l'*épilogue* manque et que le monde

fictif reste en suspens (*Jack* d'Alphonse Daudet se termine sur la mort du héros, sans statuer sur le sort des autres personnages).

On appelle *dénouement* au théâtre la dernière péripétie qui introduit la situation finale; le mot appliqué au roman désigne l'événement heureux ou malheureux par lequel l'intrigue est dénouée. La mort ou l'échec du héros amènent un dénouement malheureux (la mort de Fabien dans *Vol de nuit* d'Antoine de Saint-Exupéry, la mort de Gervaise dans *L'Assommoir*, la ruine de Saccard dans *L'Argent* d'Émile Zola, la révélation de la trahison du capitaine Héréza dans *Le Chant de l'équipage* de Pierre Mac Orlan...). Le dénouement heureux consacre le succès du héros, succès qu'il doit à lui-même ou à la chance sous toutes ses formes qui intervient pour le sauver.

Si le dénouement apparaît toujours dans les dernières pages, il ne coïncide pas forcément avec la fin matérielle du texte; l'histoire peut s'achever avant la narration (cas le plus fréquent). Dans *Vol de nuit*, la vie continue (et aussi l'écriture) : après la disparition de Fabien, on attend le courrier de Patagonie, le dernier mot du livre peut alors être « victoire ». Dans *Thérèse Desqueyroux*, le dénouement intervient quand Bernard découvre que la séquestration de sa femme est une solution intenable et décide de la libérer : tout ce qui est raconté après ce retournement est déjà de l'ordre de l'épilogue.

L'explicit du *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, « Et je savais pourquoi désormais le décor était planté », attire l'attention. Cette phrase en effet semble appropriée à la clôture d'une exposition, et paraît indiquer que le roman que nous venons de lire se situe en avant de l'action : il s'arrête sur l'*élément transformateur* (perturbateur), l'incident de frontière qui va déclencher la guerre. Mais le dénouement, la bataille navale qui a accompagné et orienté la genèse du texte (c'est l'auteur qui le déclare), n'est pas raconté, et l'anéantissement d'Orsenna qui en est la conséquence n'apparaît dans le roman que sous la forme d'une discrète prolepse : « Quand le souvenir me ramène – en soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi de ma patrie détruite – à cette veille où tant de choses ont tenu en suspens... » La fin du roman ne coïncide pas avec la fin de l'histoire, preuve que la linéarité de l'écriture ne tient pas à la mise en intrigue.

La fin du roman peut même renouer avec le début de l'histoire, le roman est alors circulaire comme *La Recherche du temps perdu* qui s'achève sur la décision du narrateur d'écrire un livre, qui risque d'être assez semblable à celui que nous venons de lire. C'est également le sens du projet de Gustave Flaubert qui voulait terminer *Bouvard et Pécuchet* (comme le montrent les ébauches), après les échecs successifs des deux

hommes, par le retour au même : « Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent. – De temps à autre, ils sourient quand elle leur vient, – puis enfin, se la communiquent simultanément : *Copier comme autrefois.* »

À considérer ces exemples, on voit que l'orientation de l'écriture romanesque d'un commencement vers une fin ne correspond pas forcément au développement d'une histoire (même si c'est le cas le plus souvent). Le roman (contrairement à la nouvelle et à la pièce de théâtre) peut à la rigueur se passer de dénouement, comme *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert. Nous ne sommes pas loin des réflexions des romanciers modernes qu'on regroupe sous l'étiquette de « Nouveau Roman », et pour lesquels l'intrigue linéaire est une technique narrative dépassée. Dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, au lieu de progresser, l'histoire se répète avec des variantes, cependant l'ordre des éléments n'est pas indifférent, les scènes reprises varient en intensité, et reproduisent la montée de la jalousie, puis son apaisement, sans qu'on puisse parler de dénouement ni d'épilogue.

SYNTHÈSE

Le romancier travaille sur une histoire finie et écrit son œuvre de manière à atteindre sans invraisemblance cette fin qu'il a choisie. Cacher le déterminisme et donner l'impression que les personnages sont libres pour donner l'illusion de la vie est le comble de l'art.

EXERCICE 1

Comparez les incipit de quelques romans de la série des Rougon-Macquart, d'Émile Zola, et relevez les éléments constants.

1. « Au retour, dans l'encombrement des voitures qui rentraient par le bord du lac, la calèche dut marcher au pas. » (*La Curée*)
2. « Désirée battit des mains. C'était une enfant de quatorze ans, forte pour son âge, et qui avait un rire de petite fille de cinq ans. » (*La Conquête de Plassans*)
3. « Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. » (*L'Assommoir*)
4. « À neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était encore vide. » (*Nana*)
5. « Claude passait devant l'Hôtel de Ville, et deux heures du matin sonnaient à l'horloge, quand l'orage éclata. » (*L'Œuvre*)

6. « Onze heures venaient de sonner à la Bourse, lorsque Saccard entra chez Champeaux, dans la salle blanc et or, dont les deux hautes fenêtres donnent sur la place. » (*L'Argent*)

CORRIGÉ : voir p. 117.

EXERCICE 2

Relevez les manipulations temporelles dans le texte suivant.

« Milady et Rochefort échangèrent un sourire et se séparèrent. Une heure après, Rochefort partit au grand galop de son cheval, cinq heures après il passait à Arras. Nos lecteurs savent déjà comment il avait été reconnu par d'Artagnan, et comment cette reconnaissance, en inspirant des craintes aux quatre mousquetaires, avait donné une nouvelle activité à leur voyage. »

Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*.

III

Les repères stables

Le roman est un texte linéaire qui va d'un commencement vers une fin, mais cela ne veut pas dire que seules la successivité et la causalité l'organisent. S'il suit rarement l'ordre chronologique, comment se fait-il, alors, que le lecteur ne s'y perde jamais? Dynamique, orientée, l'œuvre trouve sa cohérence dans un système de répétitions, de retours, de reconnaissances qui mettent en corrélation des éléments stables dispersés par l'écriture. La narration gère méthodiquement temps, espace et personnages. Ces invariants organisent le monde représenté.

1. Les points de repère fixes : temps et espace

A. Un système de repérages

Le roman situe l'histoire qu'il raconte dans un cadre spatio-temporel où tous les composants trouveront leur place, les uns à côté des autres (contiguïté), ou les uns après les autres (successivité). L'inscription des deux dimensions peut être *directe* et se faire au moyen de ce que Roland Barthes appelle les « informants » (date, noms de lieux), comme dans l'incipit de *Pierrette* d'Honoré de Balzac : « En octobre 1827, à l'aube, un jeune homme (...) s'arrêta sur une petite place qui se trouve dans le bas Provins », ou *indirecte*, au moyen d'« indices » : les premières pages des *Voyageurs de l'impériale* de Louis Aragon nous laissent déduire de l'expression « l'Exposition » et de la description de la tour Eiffel que la scène se passe à Paris en 1889 : « Les mille et une nations du monde accourues pour l'Exposition (...) qui pouvait penser à autre chose qu'à cette tour de trois cents mètres, dont on avait tant parlé, tant médité, mais dont rien n'avait donné l'idée, l'ombre de l'ombre de l'idée... » L'âge des personnages (qui est si souvent précisé) et les marques de vieillissement (qui se posent sur les gens aussi bien que sur les choses) indiquent aussi de manière détournée *la durée*.

La littérature antique et médiévale n'accordait qu'une faible importance à la dimension temporelle. La tragédie classique repose sur le postulat que le sens de l'existence peut se dévoiler aussi complètement en une journée qu'au cours d'une vie tout entière. Le roman, au contraire, marqué par le calendrier de Robinson Crusoé, comptabilise le temps jour par jour et quelquefois minute par minute (le policier), enracinant les personnages et les relations humaines dans leur dimension historique.

Les indications temporelles assignent à l'histoire une *durée* (Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*) et une *époque*. Les dates

précises (comme d'ailleurs les toponymes) renvoient à des entités immuables qui mettent en place un repérage dans l'absolu et deviennent des points d'ancrage auxquels renvoient les indices de la fiction. Ainsi peut-on voir, dans *La Chartreuse de Parme*, que tout l'édifice repose sur certaines références historiques (repérage absolu) : « Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan... », « Le 7 mars 1815 (...) Napoléon venait de débarquer au golfe Juan. » Mais si l'on considère la charpente du détail, on constate que les moments sont situés les uns par rapport aux autres, repérage cette fois relatif, dans des enchaînements assez voyants et un peu vagues : « À quelque temps de là, Fabrice... », « Deux jours après, comme le marquis... », « ... Sandrino mourut au bout de quelques mois », « Elle ne survécut que de quelques mois à ce fils chéri... », « Peu de jours après la mort de Clélia, il signa... » (La mort de Sandrino devient un jalon d'où découlent les repérages suivants, puis la mort de Clélia, etc.).

Le texte gère les lieux comme il scande les jours, le « à quelque temps de là » a pour équivalent le « à quelques kilomètres de là ». La matière romanesque est organisée comme un labyrinthe balisé, elle participe à la double thématique de la découverte et de la reconnaissance. Le héros admire un décor, soit parce qu'il le voit pour la première fois, soit parce qu'il le retrouve après l'avoir quitté. Dans *Albertine disparue*, de Marcel Proust, le narrateur retournant à Combray (« Les promenades que nous faisons ainsi c'était bien souvent celles que je faisais jadis enfant ») découvre enfin l'organisation géographique du monde : Guermantes et Méséglise sont contigus dans l'espace : « Nous pourrions alors aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon », phrase qui (...) m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru. »

La recherche d'un pays perdu fournit le sujet d'un certain nombre de romans, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, d'André Dhôtel, *Voyage au centre de la terre*, de Jules Verne. Dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, il s'agit pour le héros de reconstruire la cohérence spatiale du monde pour y inclure le « vieux domaine perdu », le « domaine sans nom », d'où l'importance de cette carte, que le faux bohémien (en réalité Frantz de Galais) lui vole et complète. Cette carte est la représentation graphique et la synthèse des lieux vécus comme éclatés.

Exemple

Dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, il s'agit pour le héros de reconstruire la cohérence spatiale du monde pour y inclure le « vieux domaine perdu », le « domaine sans nom », d'où l'importance de cette

carte, que le faux bohémien (en réalité Frantz de Galais) lui vole et complète. Cette carte est la représentation graphique et la synthèse des lieux vécus comme éclatés. Le domaine est décrit une première fois à François Seurel par Meaulnes, à son retour de la fête, une deuxième fois par un camarade :

« J'écoutais attentivement, sentant sans m'en rendre compte qu'il s'agissait là d'une chose bien connue de moi, lorsque soudain, tout simplement, comme se font les choses extraordinaires, Jasmin se tourna vers moi et, me touchant le bras, frappé d'une idée qui ne lui était jamais venue :

« Tiens, mais j'y pense, dit-il, c'est là que Meaulnes – tu sais, le grand Meaulnes? – avait dû aller. » »

Les personnages de roman hantent des endroits familiers et repassent par les mêmes chemins, comme Étienne Lantier marchant sur la route de Montsou au début et à la fin de *Germinal*. De ce fait, le paysage déjà décrit appellera quelquefois une seconde évocation (d'autant plus que les lieux revisités, pour reconnaissables qu'ils soient, ne restent jamais exactement les mêmes). Ainsi, dans *Le Lys dans la vallée* d'Honoré de Balzac, la vallée de l'Indre est-elle découverte au début de l'été avec l'amour naissant, puis (la même sous l'aspect de l'autre) « effeuillée » par l'automne au moment de la séparation : « Je contemplai tour à tour Montbazou et Azay, regardant la vallée jaunie dont le deuil répondait alors comme en toute occasion aux sentiments qui m'agitaient. »

B. Effet de réel

L'inscription dans le temps peut être imprécise, mais elle est nécessaire. Même si *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq ne se situe pas dans une période historique déterminée et si les signes d'actualité sont généralement gommés, la fiction n'est pas atemporelle : les voitures rapides et les vedettes à moteur la localisent dans le monde moderne.

La date explicite a pour effet d'engager franchement la chronologie romanesque dans le temps réel : « Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. » (incipit de *L'Éducation sentimentale*) La mention de l'année, historiquement repérable, assure la coïncidence entre le monde connu et le monde inconnu, elle est le contraire du « il était une fois » qui délimite l'univers fictif et exclut l'ogre des légendes du temps réel, en le rejetant dans l'atemporel et le fictif. Il n'y a pas de différence de présentation entre le roman (particulièrement le roman réaliste) et les annales : l'un et l'autre se donnent comme un moment particulier prélevé dans le devenir humain.

Plus le roman intègre des détails historiques (lieux, personnages), moins le romancier est libre. En effet, la narration ne peut pas contredire ce que le lecteur sait du monde. L'histoire forme autour de l'œuvre un cadre prévisible et construit un système d'attentes, réduisant les possibles : le héros de papier aura beau accomplir des exploits, il ne pourra défaire l'irréversible, aucun d'Artagnan ou Athos ne sauvera Charles 1^{er} (*Vingt ans après*), aucun Fabrice del Dongo ne changera l'issue de la bataille de Waterloo (*La Chartreuse de Parme*) et Maupassant n'aurait pas pu écrire « les deux amis tendirent une embuscade et tuèrent Bismarck ». (exemple de Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*). Le roman peut, dans une même histoire, mêler sans invraisemblance et sans que la distinction ontologique soit possible, les personnages historiques (identifiables dans le monde réel) aux figures de fiction (imaginaires), tant que l'interaction ne contredit pas notre compétence encyclopédique. La contrainte est de l'ordre du plausible, et non de la vérité.

Exemple

Christian Jacq, dans *Maître Hiram et le roi Salomon*, ayant choisi d'emprunter ses personnages aux récits bibliques (*Rois*, I, 7), respecte la légende et raconte la rencontre entre le roi et l'architecte, puis la mort de celui-ci, assassiné par trois compagnons. Tous les détails correspondent au mythe antique. Apparemment, l'auteur (romancier et égyptologue) ne fait pas œuvre d'imagination. Sur la couverture, pourtant, il porte la mention « roman ». Où passe donc la limite entre le roman et la monographie ?

De même que le romancier ne peut contrarier l'histoire, il ne peut non plus contredire la géographie, il n'y a pas de glaciers en Bretagne, pas plus que de lac au cœur du Sahara. Cependant, l'auteur peut jouer plus librement de l'espace que du temps.

Dans la gestion de l'étendue, les romanciers se répartissent selon deux axes fondamentalement différents : ceux qui choisissent de situer leur monde imaginaire par rapport à des lieux réels, et ceux qui excluent toute référence à notre univers. Appartenant au deuxième groupe, installant délibérément la fiction dans l'indéfinition, Julien Gracq écrit : « Toutes les disparates dans la nature du matériau d'une œuvre me heurtent, et cela va au point que dans un ouvrage de fiction, il ne m'est pas possible de laisser subsister un seul nom de lieu réel. » (*En lisant, en écrivant*) S'il ne peut échapper à l'inscription dans le temps, le roman peut construire son espace sans l'ancrer dans une réalité extérieure au livre. La ville où se déroule l'action des *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet

n'a pas de nom. Les toponymes imaginaires auxquels recourt Marguerite Duras dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* n'évoquent aucun pays répertorié par les géographes. « S. Tahla », la petite ville natale, le casino de « T. Beach » au bord de la mer, « U. Bridge » : aucune caractérisation (pays chaud, froid, anglophone, francophone?), aucune référence au monde réel ne permet de situer les lieux par rapport à nous. L'auteur quitte brutalement, arbitrairement, l'espace connu du lecteur, et situe l'action dans un ailleurs qui n'est accroché à rien.

En cela, cet endroit sans référence se distingue de l'ailleurs des romans d'aventure, auquel on accède par un parcours extraordinaire, mais toujours justifié ; qu'il s'agisse d'un voyage au centre de la terre comme chez Jules Verne, ou vers une cité perdue, ignorée des hommes comme dans *L'Atlantide* de Pierre Benoit (donnée pour vraie, mais inaccessible).

Le romancier ne vise au fond qu'à sortir de cet espace connu dans lequel il n'est pas libre, mais, le plus souvent, il commence par s'y référer. Honoré de Balzac imagine la pension Vauquer au cœur de Paris, Gustave Flaubert place Toste et Yonville non loin de Rouen. Les lieux imaginaires et les lieux réels s'interpénètrent, on passe du vrai au fictif sans démarcation. Le héros de *Germinal* suit une route étrange qui le mène de Marchiennes (lieu réel) à Montsou (lieu fictif). Le texte postule une continuité impossible entre notre monde et le romanesque. C'est un peu comme si l'acteur passait à travers l'écran (ce qu'il ne fait que dans des films... par exemple dans *La Rose pourpre du Caire*, de Woody Allen). L'emploi de noms propres identifiables et d'informations contrôlables renvoie le lecteur aux choses telles qu'elles existent en dehors de l'œuvre. Que ces endroits incontestables soient mis sur le même plan que les décors imaginaires est un scandale dont nul ne songe à s'indigner. Stendhal introduit, dans l'authentique ville de Parme, une tour Farnèse sortie de son imagination ; cependant le lecteur, reconnaissant dans le texte des bribes de paysage italien, est appelé à oublier qu'il n'y a pas de tour Farnèse à Parme et à confondre les deux ordres. Et pourtant, il n'y a pas plus de tour Farnèse à Parme que de pension Vauquer à Paris. Les toponymes réels viennent cautionner une géographie romanesque, le pays fictif se trouve authentifié par sa contiguïté avec un point marqué sur les cartes : le mélange du vrai et du faux est une feinte d'une écriture truquée, les lieux vérifiables rendent le roman crédible, ils sont nommés pour produire un effet de réel.

Aussi le romancier aura-t-il soin de choisir pour les villes de sa création des toponymes qui imitent la forme linguistique des noms dans la région concernée. Quel plus bel effet de vraisemblabilisation que

l'analyse philologique de ces appellations fictives? Marcel Proust, dans *Sodome et Gomorrhe*, a confié à Brichot le soin de dérouler les étymologies fastidieuses des gares du petit chemin de fer : « Balbec est probablement une corruption de Dalbec, me dit-il. Il faudrait pouvoir consulter les chartes des rois d'Angleterre, suzerains de la Normandie, car Balbec dépendait de la baronnie de Douvres, à cause de quoi on disait souvent Balbec d'outre-mer, Balbec-en-Terre. » Le lecteur oublie que l'apparat scientifique fonctionne sur du vide et que les noms étudiés avec tant de minutie n'existent pas. Ces inventions de pacotille ne sont qu'une forme de la supercherie généralisée.

Dernière ruse pour donner les lieux comme réels, le romancier rédige ses descriptions au présent (« présent de cautionnement » pour Philippe Hamon, « présent de témoignage » pour Georges Blin). Stendhal, pour nous convaincre que Verrières existe avant et après les faits qu'il rapporte, en dehors de Julien et de Mme de Rênal, choisit un présent étendu, qui nous laisse supposer que la ville n'a pas disparu lorsque le narrateur a écrit le texte que nous lisons : « La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. » (incipit de *Le Rouge et le Noir*) Il semble nous entretenir de la ville, non telle qu'elle était à l'époque de Julien (et réduite au statut de théâtre des événements), mais telle qu'elle est aujourd'hui, cherchant à nous faire croire que le décor est resté planté indépendamment du drame. Le choix du présent est donc un moyen de démentir la fictivité du roman.

C. Dramatisation

L'organisation des lieux va de pair avec une hiérarchisation, c'est en fait une organisation scénique signifiante de l'espace qui contribue à la construction de la fiction. Le romancier place les personnages en fonction du sens qu'il veut produire.

Exemple

La scène des comices agricoles dans *Madame Bovary* illustre à l'échelle d'une séquence comment le traitement de l'espace est un facteur organisateur dans la narration. Ce passage est caractérisé par la superposition de trois actions simultanées. Les changements de plans sont indiqués par les verbes déclaratifs (poursuivit le conseiller, ajouta Rodolphe, mais le conseiller lisait toujours...) qui ramènent notre attention vers l'un ou l'autre personnage, et par des articulations logico-temporelles qui expriment la simultanéité (tandis qu'à travers le

battement de ses tempes, elle entendait la rumeur de la foule et la voix du conseiller, mais à ce moment, et tandis que...). Puisque l'écriture du concomitant est impossible, l'organisation selon l'axe du temps est remplacée par une distribution spatiale : en bas, la foule et les bêtes, à mi-hauteur, les autorités sur une estrade, au premier étage de la mairie, Emma et Rodolphe. L'étagement a une évidente signification symbolique (ce qui permet de parler de dramatisation) : c'est en haut, et non au plan inférieur où la foule « beugle » avec les bêtes, que se déroule la conversation amoureuse.

Quant à la date qui apparaît dans l'incipit de nombreux romans réalistes, elle n'a pas seulement pour fonction de produire une illusion d'authenticité, mais aussi d'assigner un commencement précis à l'histoire. Dès que le romancier spécifie un point initial, il nous donne du *temps découpé*, qui n'a plus rien à voir avec le temps amorphe du quotidien où jamais rien ne commence vraiment, comme le fait remarquer Paul Ricœur (« Le soi et l'identité narrative ») : « Or, rien dans la vie réelle n'a valeur de commencement narratif; la mémoire se perd dans les brumes de la petite enfance. » Ma vie est une aventure dont je ne connaîtrai jamais bien le commencement et pas du tout la fin, qui est toujours à venir, « quant à ma mort, elle ne sera racontée que dans le récit de ceux qui me survivront; je suis toujours vers ma mort, ce qui exclut que je la saisisse comme fin narrative » (*ibid.*); c'est pourquoi, avec son caractère ouvert par les deux bouts, ma vie ne peut pas se transformer en unité narrative, elle n'est pas une histoire.

Une date précise, dans le roman (« Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin », pour reprendre l'incipit de *L'Éducation sentimentale*), est le *signal linguistique* que quelque chose commence, équivalent d'une prolepse et d'une promesse d'action : ce 15 septembre-là, il va se produire un événement remarquable, qui mérite d'être raconté car il est un moment du drame, sans quoi le narrateur ne prendrait pas la peine de préciser le jour. Et, en effet, quelques lignes plus loin, « ce fut comme une apparition », survient la rencontre avec Mme Arnoux, qui va bouleverser la vie de Frédéric. L'indice placé à la première ligne a déclenché la curiosité du lecteur, cette date amorce l'intrigue, elle inscrit les faits racontés dans un temps fini (et téléologiquement organisé à partir de la fin) et, ce faisant, transforme la vie en unité narrative.

La date imprécise ne fonctionne pas autrement, l'indication vague, « un jour », « une fois », suffit pour mettre le lecteur dans une position d'éveil. Si la formule du conte est le « il était une fois », la formule du roman pourrait bien être « un jour », qui se révèle, à feuilleter de nom-

breux livres, un mot essentiel pour le romancier. En effet, « un jour », c'est un moment signalé comme sortant de l'ordinaire des jours, c'est déjà le commencement d'une histoire. La date, précise ou imprécise, introduit un changement de rythme, elle est toujours l'estampille du *singulier*, c'est-à-dire de l'événement qui s'est produit une seule fois et que la narration rapporte en un récit unique. L'événement singulier se détache comme en relief sur un fond uniforme, scène venant après l'évocation d'une période longue, mais sans accident mémorable (sommaire), ou après une suite d'actions répétées au quotidien et que le narrateur rapporte à l'imparfait itératif.

Le jeu des temps intervient pour donner du relief au texte. La langue française dispose de deux tiroirs verbaux pour exposer un fait passé, là où d'autres langues n'en ont qu'un. Harald Weinrich a montré (*Le Temps*) que le choix entre l'imparfait et le passé simple est déterminé par la perspective narrative et non par les contraintes temporelles. L'imparfait convient à l'expression de l'arrière-plan, tandis que le passé simple projette au premier plan certains contenus. Le verbe au passé simple participe à un ensemble d'actions, charnières du récit.

Exemple

Dans *Le Grand Meaulnes*, les temps morts sont évoqués sans trop de détails à l'imparfait itératif (actions qui se répètent chaque jour) :

« Rien ne nous rappelait l'aventure de Meaulnes (...) Les soirs, aussitôt la classe balayée, la cour se vidait (...) et je voyais errer mon compagnon... (*sommaire itératif*) Je commençais à croire que Meaulnes avait tout oublié, lorsqu'une aventure, plus étrange que les autres, vint me prouver que je m'étais trompé et qu'une crise violente se préparait sous la surface morne de cette vie d'hiver. »

La reprise du récit s'appuie sur des indications temporelles ponctuelles et appelle l'usage du passé simple. « Ce fut justement un jeudi soir, vers la fin du mois (*mention d'une date précise*), que la première nouvelle du Domaine étrange, la première vague de cette aventure dont nous ne reparlions pas arriva jusqu'à nous. » Le temps scandé déboucheront sur du sens, alors que les soirs précédents ne sont pas racontés, parce qu'aucun incident n'ouvrait sur une suite.

La dramatisation du temps est le résultat d'une anticipation sur l'événement, qui laisse apercevoir l'organisation rétrospective de la narration.

2. Les points de repère variables : les personnages

L'établissement d'une hiérarchie entre les personnages et la mise en avant de l'un d'entre eux (souvent dès la première page) aident à débrouiller les histoires qui, dans la réalité, sont enchevêtrées (que ce rôle dominant soit un narrateur qui démêle les fils, ou un protagoniste qui les noue). Il n'y aura jamais autant de monde dans le roman que dans la vie la plus banale, où les histoires vécues ne se détachent pas les unes des autres, où des tranches entières de mon sort font partie d'existences différentes. Le roman évite l'imbroglio, en détachant de la masse des figurants et des seconds rôles un petit nombre de *protagonistes*, qui assureront la continuité et l'homogénéité de la narration.

Marcel Proust estimait que l'un des traits de génie d'Honoré de Balzac était d'avoir imaginé le retour des mêmes personnages, de sorte que chacun de ses romans apparaît comme un chapitre d'un ensemble considérable. Cette structure en réseau, qui fait d'une suite de romans une *fresque*, se retrouve aussi bien dans les feuilletons que dans les grandes œuvres romanesques modernes (les *Rougon-Macquart* d'Émile Zola, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust). Outre que le procédé, bouclant des connexions internes, assure une grande cohérence, il produit également un puissant effet de réel, car les noms qui reviennent sont perçus comme connus.

On voit l'écrivain, au niveau du livre comme au niveau plus large de l'œuvre entière, éviter l'éparpillement en manipulant le hasard des rencontres. Ainsi, dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, les errances de Bardamu le portent-elles successivement dans les lieux les plus hétérogènes, de la guerre à l'Afrique, puis de l'Amérique à la banlieue parisienne. Mais à chaque étape de sa vie, il « rencontre » le même Robinson Léon, déserteur à la guerre, escroc en Afrique, distillateur clandestin à Detroit, et, pour finir, assassin manqué : « Il était venu retomber là, devant moi. J'en finirai pas. Sûrement qu'il m'avait cherché par ici. » Ce double déceptif de lui-même, auquel il est attaché malgré lui par la structure du roman, représente la permanence du connu dans l'inconnu, et du même dans le différent. En même temps, ce jeu de contrastes aide à construire en relief l'image de Bardamu, car la figure inverse introduit un repère et permet un effet de perspective.

L'organisation des personnages est souvent duelle (à côté du héros, il y a celui qu'André Gide appelle le « pendant » (*Journal des Faux-*

Monnayeurs) et les couplages antithétiques rendent le texte plus lisible. Les symétries sont des systèmes de différenciation. Dans *Le Grand Meaulnes*, les traits de François Seurel, petit, maladif et enfant sage, s'opposent terme à terme à ceux de son ami qu'on appelle le « fugitif » ou le « voyageur »; dans *L'Éducation sentimentale*, Mlle Vatnaz est le contrepoint de Mme Arnoux. Le marquage des rôles est facile à détecter dans le roman du XIX^e siècle, le lecteur reconnaît sans risque d'erreur le juste et l'injuste, du moins celui qui a raison et celui qui a tort... Le bon (Jean Valjean) n'apparaît pas sans son contraire le méchant (Thénardier), la blonde (Fantine) n'apparaît pas sans la rousse (Mme Thénardier). L'usage du contraste est un des procédés les plus courants de la création romanesque. Le narrateur prend soin de munir ses créatures de signes visibles, convergents et divergents, de sorte qu'ils soient aussi faciles à identifier à leur couleur et à leur forme que les pions sur un échiquier. Il n'y a pas de personnage isolé dans l'agencement narratif, c'est dans ce sens qu'il faut entendre la formule de Charles Grivel : « Un solitaire est, du point de vue romanesque, inutilisable. » Les êtres de papier, en effet, entrent dans un système de relations internes échafaudé par l'œuvre.

A. La caractérisation

La construction de « l'effet personnage » est le résultat d'un compromis entre la répétition du déjà connu et l'introduction de l'inédit. Pour qu'il y ait concordance, il faut qu'il y ait redondance : aussi le personnage est-il caractérisé par des attributs permanents qui sont presque toujours répétés, quelle que soit la technique de présentation choisie. Le narrateur peut recourir à une qualification initiale à la Balzac, il peut aussi choisir une qualification progressive, comme Stendhal; dans les deux cas, un accompagnement caractérisant plus ou moins appuyé, toujours redondant, soutient la cohérence de la figure. Dans *Le Grand Meaulnes*, certaines expressions récurrentes, comme « sa haute silhouette », certains adjectifs qualificatifs comme « étrange » et « sauvage », scandent les apparitions du héros à la manière d'épithètes homériques.

Exemple

Proust a l'habitude d'affubler ses créatures d'un détail identifiant, soit physique (les tempes de Mme Verdurin, le nez de M. de Cambremer, le bafouillement de Saniette), soit linguistique (les cuirs du directeur, les vulgarismes de la fille de Françoise), soit comportemental (les calembours de Cottard, le rire de Mme Verdurin). Ces indices rendent plus aisé le travail de la mémoire devant une œuvre qui s'apparente à une

fresque et qui convoque une importante figuration. Il y a beaucoup de monde dans les salons et Proust ne garde pas tous ses personnages en scène en même temps. Ils apparaissent et réapparaissent à différentes époques de leur vie, il importe d'autant plus de les rendre reconnaissables. Chacun est alors accompagné d'une breloque, une image associée qui le suit comme ferait un thème mélodique. Les variations sur la moustache de la vieille marquise de Cambremer (*Sodome et Gomorrhe*) montrent bien comment fonctionne, dans un système de renvois perpétuels à une information déjà donnée, un élément caractérisant disposé en segments disjoints pour produire un portrait tissé dans la narration. Le narrateur commence par décrire en termes physiologiques une singulière habitude de la marquise, expliquée par son insuffisance dentaire : « Ses glandes salivaires (...) entraient dans une phase d'hypersécrétion (...) laissait passer au coin des lèvres légèrement *moustachues*, quelques gouttes dont ce n'était pas la place. » La particularité est reprise par échos sur quinze pages : « ...et je sentis à une respiration profonde destinée à rattraper la salive et à assécher la *moustache* que le compliment était sincère », « enfin la marquise essuya avec son mouchoir brodé la bave d'écume dont le souvenir de Chopin venait de tremper ses *moustaches* », « et la vieille dame essuya instinctivement la légère brosse dite à l'américaine de sa *moustache* avec son mouchoir ».

La reprise du même et la réduction du personnage à un seul trait caractéristique créent cette illusion d'individualité, qui semble « donner vie » aux représentations. L'exigence de lisibilité veut que chaque figure soit aisément reconnaissable, c'est ce à quoi servent les redondances.

Mais si les gens ne changeaient pas, il n'y aurait rien à en dire ! Le personnage de roman est inscrit dans le temps, c'est un repère en constant devenir, un composant textuel pris dans le courant de la mutation, son unité est sans cesse menacée par le déroulement de l'intrigue, par les variations auxquelles le récit soumet le modèle. Or la répétition l'immobilise dans le semblable, elle ne peut suffire à le mettre en scène de manière convaincante. Le romancier construit sa créature sur une dialectique de la concordance et de la discordance.

La manière la plus simple de représenter l'inscription des personnages dans le temps est de peindre leur vieillissement.

Exemple

Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur, qui est resté absent du monde pendant plusieurs années, se rend à une réception chez la princesse de Guermantes, où il retrouve ceux qui composent la société mondaine des premiers volumes. La rupture temporelle rend vraisemblable la

surprise devant les changements visibles ; les modifications physiques rendent ces vieillards difficilement identifiables : « Je ne l'avais pas aperçu (*le vieux duc de Guermantes*) et je ne l'eusse sans doute pas reconnu, si on ne me l'avait clairement désigné. Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe, et moins encore qu'une ruine (...) sa figure, effritée comme un bloc, gardait le style, la cambrure que j'avais toujours admirés... » Cependant, même méconnaissables, ils finissent par être reconnus, c'est-à-dire que, pour la plupart, le narrateur est capable de reconstruire leur identité en superposant, à l'image dégradée, un nom inchangé. Certains cependant ont corrigé leur position sociale, et, ce faisant, ils ont perdu l'ancrage du nom propre. Bloch se fait appeler Jacques du Rozier et la métamorphose de sa silhouette tient du travestissement : « Et grâce à la coiffure, à la suppression des moustaches, au type, à la volonté, ce nez juif disparaissait... » En revanche, si Odette est devenue Mme de Forcheville, et sa fille, Gilberte, Mme de Saint-Loup, les deux femmes ont conservé leurs attributs physiques, et d'ailleurs le narrateur les désigne le plus souvent par leur prénom. Il n'en va pas de même avec Mme Verdurin, que le texte ne nomme jamais « Sidonie », (elle n'est donc pas attachée à un point fixe) qui, en changeant d'état civil, semble avoir changé d'identité et peut, par les plus jeunes, être confondue avec la première princesse de Guermantes.

La perte de l'identité est un ressort romanesque puissant : toute l'action du *Colonel Chabert* d'Honoré de Balzac, tourne autour de la réhabilitation de l'ancien militaire tenu pour mort, défiguré par ses blessures, dépossédé par sa femme, et qui ne peut rien attendre de son pays, parce qu'il est devenu un autre : « Mais vous avez perdu votre procès, votre femme sait que vous êtes méconnaissable. » Le thème de la transformation physique et du travestissement a été très largement exploité, donnant ces personnages aux deux visages, les Vautrin et Jean Valjean, Lagardère et Fantomas. L'intrigue conduit le lecteur (s'il n'est pas dans le secret) vers la découverte de la personne cachée sous le masque, à moins qu'il n'assiste à la révélation de ce qu'il savait déjà.

Exemple

Quand le héros d'Alexandre Dumas, le comte de Monte-Cristo, apparaît dans le grand monde parisien, personne ne reconnaît en lui le malheureux marin arrêté à Marseille vingt-trois ans plus tôt et condamné à être enfermé au château d'If à perpétuité. L'implacable vengeur multiplie les rôles d'emprunt, et l'inlassable Dumas les scènes de reconnaissance (Edmond Dantès et Mercedes) et les scènes de dévoilement :

« L'abbé arracha sa fausse tonsure, secoua la tête, et ses longs cheveux noirs, cessant d'être comprimés, retombèrent sur ses épaules et encadrèrent son mâle visage.

« C'est le visage de M. de Monte-Cristo ! » s'écria Villefort les yeux hagards.

– Ce n'est pas encore cela, monsieur le procureur du roi, cherchez mieux et plus loin. »

La reconnaissance comme principe unifiant prend la place de la répétition. Le changement suppose la permanence du même, l'autre visage n'est qu'une variation sur l'unité. Toute identification s'appuie sur le nom. Remettre quelqu'un, c'est le nommer : « En effet, "reconnaître" quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires. » (*Le Temps retrouvé*)

B. Le nom

Pour faire « exister » le personnage, le romancier commence par lui donner un nom, et celui-ci semble revêtir une telle importance qu'il est susceptible d'entrer en texte en premier, avant toute description, comme le « Denise » de l'incipit du *Bonheur des dames*. Le prénom n'est, à ce stade, qu'un signe vide et comme en attente, que l'aval du texte viendra saturer.

Le nom n'est pas seulement un moyen commode de repérage et une marque d'unité qui rattache une série d'informations dispersées à un ancrage unique, mais encore un moyen d'imiter la réalité. Au XVII^e siècle, généralement, les personnages de roman n'ont pas, comme dans le monde réel qu'on ne se soucie pas d'imiter, un nom et un prénom (la princesse de Clèves, Monsieur de Nemours...). C'est seulement au XVIII^e siècle, sous l'influence de Defoe et Richardson, qu'on prend l'habitude de baptiser les personnages et de leur donner un pseudo-état-civil, ce qui est un moyen de dissimuler leur vraie nature d'êtres de papier. Le choix de patronymes réalistes (c'est-à-dire ordinaires) culmine avec le naturalisme. Louis-Émile Edmond Duranty nomme son héroïne « Henriette Gérard » (*Le Malheur d'Henriette Gérard*). Le patronyme, dont la consonance masculine semble symboliser le poids de la famille et la négation de la liberté de la femme, est ici l'indice d'une place sociale (médiocrité bourgeoise). Dans son fonctionnement mimétique, le nom paraît vrai, il sonne juste et, par lui, la fiction se rend crédible ; à lui seul, il suffit à produire « l'effet personnage ». Les nouveaux romanciers ont dénoncé la facilité qui se cache derrière cet effet de réel, et, voulant réagir contre l'illusion réaliste, Alain Robbe-Grillet, dans

La Jalousie, désigne son héroïne par une initiale, « A*** ». Mais la lettre, si dépouillée, si abstraite soit-elle, ne finit-elle pas par faire sens – ne serait-ce que par sa position de première dans l'alphabet ?

Le nom du personnage de roman n'est jamais indifférent. Il est à la fois conditionné par l'image que le romancier veut donner de celui qui le porte (Mme Arnoux, dans *L'Éducation sentimentale*, ne pouvait pas s'appeler autrement que « Marie »), et en même temps déterminé par la cohérence du texte (où les noms entrent dans des relations d'inclusion ou d'exclusion). Peu de mots se révèlent aussi riches de sens.

Le nom a une « étymologie » sauvage, il est pris dans les rets de la langue. Il signifie d'abord par sa sonorité et les associations d'images qui peuvent s'établir, dans un rapport cratylite qui nous fait croire que le personnage « porte bien son nom », comme si cet accord du son et du sens était le résultat du hasard, et non de la volonté délibérée du romancier. Sous « Vautrin », on peut lire malin, vautour et vautrer, sous « Bardamu », le barde ému, le barda mu ; « Guermantes » rime avec amarante, « Martereau » se situe entre l'enclume et le marteau... Par le mécanisme des glissements poétiques de signifiants, chaque nom suggère des mots connus et s'ouvre à des évocations d'un autre monde ou d'un autre texte.

Exemple

Le nom de Meaulnes, dans *Le Grand Meaulnes*, par ses sonorités et son pluriel rappelle le roi des Aulnes, c'est une combinaison phonétique de « moi » avec « aulnes », il est mon roi des Aulnes, celui qui a ravi mon enfance : « Quelqu'un est venu qui m'a enlevé à tous ces plaisirs d'enfant paisible. » Or, de très nombreux éléments, dans le roman, évoquent cette légende. Dès son arrivée, en effet, Augustin Meaulnes fausse compagnie à sa mère et disparaît dans les greniers, il est comme un fantôme réduit au bruit inquiétant de ses pas : « Un pas inconnu, assuré, allait et venait, ébranlant le plafond, traversait les immenses greniers ténébreux du premier étage et se perdaient enfin... » Tous les enfants le suivent à la sortie de l'école « puis, à la nuit tombante, lorsque la lueur des carreaux de la classe n'éclairait plus le groupe confus des jeunes gens, Meaulnes se levait soudain et, traversant le cercle pressé : « Allons, en route ! » criait-il.

Alors tous le suivaient et l'on entendait leurs cris jusqu'à la nuit noire, dans le haut du bourg. »

L'aventure qui le conduit au domaine sans nom (à travers la Sologne, région de marécages, où il est souvent question d'étangs) se déroule essentiellement la nuit par un hiver très froid. La maison des

Sablonnières est en lisière « de ce bois par où Augustin était venu jadis et par où il avait fui l'hiver précédent ». C'est l'explicit qui fait de lui le vrai roi des Aulnes, qui révèle sa vraie nature de voleur d'enfant : « Et déjà je l'imaginai, la nuit, enveloppant sa fille dans un manteau, et partant avec elle pour de nouvelles aventures. » Le nom a des implications narratives, nommer c'est donner un rôle, c'est imposer une destinée au personnage.

Le nom est porteur d'informations, s'appeler Jean Floressas des Esseintes ou Gavroche ne promet pas à la même fortune. Nommer, c'est aussi situer dans un espace social, tel que le roman l'a construit. C'est ainsi que, dans les *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac, le personnage de Lucien est pris entre le nom roturier de son père « Chardon » et celui de sa mère qui fait de lui l'égal de Rastignac, « de Rubempré ». Le nom perdu peut devenir l'objet même de la quête du héros, il est perçu comme le sésame du succès. Le nom reçu est un héritage plus ou moins fatal.

Exemple

Quand Émile Zola applique un nom et un prénom à un personnage, il lui donne une individualité et une famille, et l'inscrit dans un double système d'attentes, comme l'a montré Philippe Hamon (*Le Personnel du roman*) : les patronymes véhiculant un certain type de renseignements (les données héréditaires) et les prénoms d'autres informations. Ainsi Nana est-elle « Macquart » par sa mère Gervaise, et « Coupeau » par son père. Le nom de famille devient le signe d'une tare, elle est « une fille née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme » (*Nana*). On l'appelle non par son véritable prénom (Anne), mais par un diminutif hautement significatif, « Nana », qui s'appuie phonétiquement sur des mots d'origine onomatopéique (néné, nénette, nanan).

C. Le programme narratif

Le nom, les détails physiques, la localisation même (ce ne sont pas les mêmes classes sociales qui habitent, dans les romans du XIX^e siècle, le faubourg Saint-Germain et les Grands Boulevards) font attendre certains types de comportements. Toutes les caractérisations descriptives restreignent les possibles narratifs, au nom d'une cohérence qu'on interprète généralement – mais d'une manière un peu simple – comme un vraisemblable psychologique et social. L'œuvre, une fois qu'elle a dessiné un personnage, ne peut pas en faire n'importe quoi, comme le remarque

ironiquement le narrateur des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide : « Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ? Chaque être agit selon sa loi, et celle d'Édouard le porte à expérimenter sans cesse. Il a bon cœur assurément, mais souvent je préférerais pour le repos d'autrui, le voir agir par intérêt ; car la générosité qui l'entraîne n'est souvent que la compagne d'une curiosité qui pourrait devenir cruelle... »

Cette loi d'airain qui contraint le personnage et que l'auteur lui-même ne peut pas transgresser (« il est comme ça et il ne peut pas être autrement »), c'est le roman qui l'a mise en place. Le personnage est pris dans un programme narratif que des indices textuels manifestent. Certains noms, comme Meaulnes et le roi des Aulnes, Saccard et les sacs d'or, évoquent des scénarios connus et déclenchent des attentes chez le lecteur. Certains détails physiques sont aussi contraignants que des instructions : Balzac précise dans *Le Père Goriot* que Vautrin est roux. Toutes les potentialités du personnage sont inscrites dans ses cheveux presque rasés : le roux se situe entre le rouge et l'ocre, on le définit comme un rouge terreux, c'est la couleur du feu impur qui brûle sous la terre. Il symbolise le feu infernal et la passion du désir. Ainsi chaque détail descriptif vient-il restreindre la liberté du romancier.

Exemple

Le premier portrait de Pierre Mercadier, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, de Louis Aragon, conditionne toute l'histoire. Il a enlevé son chapeau « neuf » parce qu'il lui « serrait » le front « et on ne lui eût jamais donné ses trente-trois ans, parce qu'il était resté mince, bien que pas très grand, avec des épaules larges pour son costume de bourgeois bien sage ». Les détails vestimentaires laissent entendre une discordance initiale, d'autant plus que le texte commente les signes qu'il met en place : « Il y avait en lui quelque chose qui ne s'habituaient sensiblement pas à être un père de famille et un professeur (...) un trop-plein de force, une brusquerie de conquérant en vacances. » Le personnage qu'on nous propose n'est pas taillé pour une vie bourgeoise étriquée ; dès le début, on sait qu'il va se révéler. La description n'est ni innocente ni contingente, elle est le premier élément posé dans la réalisation d'un programme narratif. L'éclatement du couple fait déjà partie des choses attendues : « Elle venait de l'agacer par cent petites sottises, comme à l'habitude », de telle sorte que l'amour de Mercadier pour une autre femme, son départ vers de nouvelles aventures, nous étonneront sans nous décontenancer, tant ces actes nous paraîtront conformes à la « nature » du personnage, quand, en réalité, ils sont conformes au projet de l'auteur.

Une fois encore, il faut souligner qu'il s'agit d'une causalité à l'envers. Les détails descriptifs sont choisis en fonction de la fin. Les conduites ne s'expliquent pas par une personnalité (selon un enchaînement psychologique) : c'est au contraire les caractères qui sont construits de telle manière qu'ils n'entrent pas en contradiction avec l'intrigue. Les humeurs des personnages sont en réalité des amorces discrètes, d'habiles préparations du romancier, visant à instaurer une cohérence entre l'action et celui qui est programmé pour l'accomplir. De la première à la dernière page, le personnage porte les marques, plus ou moins voyantes, d'un projet global. Ses qualités et ses défauts dépendent du sens que le roman veut lui donner.

Le programme narratif est souvent explicite. Il est donné par le nom chez Émile Zola et se définit dès l'incipit. Il se découvre plus ou moins rapidement. Dans *Le Chant de l'équipage* de Pierre Mac Orlan, la construction du roman repose sur la dissimulation du double jeu du capitaine Heresa, qui permet le retournement final et l'effet de surprise : « On pouvait distinguer à l'arrière la silhouette ridicule du capitaine Heresa, nonchalamment appuyé sur l'épaule de Chita, dont le jupon rouge flamboyait. À la corne du mât flottait le pavillon noir. » C'est dans les dernières phrases que se découvre le sens de ce que nous avons lu jusque là sans le comprendre. L'erreur d'interprétation était inévitable.

Mais tous les romanciers ne sont pas des poseurs de pièges.

Exemple

Dans *Pierrette*, de Balzac, le projet global est donné en premier et les personnages sont annoncés d'emblée dans leur emploi. Les deux Rogron sont présentés avec insistance comme des « ogres » (ainsi que le suggère leur nom) : « Ces deux mécaniques n'avaient rien à broyer entre leurs rouages rouillés, elles criaient », et au moment où ils attendent l'arrivée de Pierrette : « Il faudrait avoir été, comme Nabuchodonosor, quelque peu bête sauvage et enfermé dans une cage du Jardin des Plantes, sans autre proie que la viande de boucherie apportée par le gardien, ou négociant retiré sans commis à tracasser, pour savoir avec quelle impatience le frère et la sœur attendirent leur cousine Lorrain. » La distribution des rôles est antérieure à l'histoire, le monde est séparé en deux camps, le texte notifie clairement au lecteur lequel aimer et lequel blâmer, l'œuvre impose son système de sympathies. « Pour tout autre que ces ex-merciers, la petite Bretonne eût été adorable dans sa jupe de bure bleue grossière, avec son tablier de percaline rose (...) Sous ce cadre festonné de lumière, brillait une figure blanche et rose, naïve, animée par la santé la plus vigoureuse. » Que Pierrette devienne la malheureuse victime de

ces méchantes gens est au plus haut point prévisible. Les caractères sont posés comme des matrices, de telle sorte que les comportements à venir paraîtront conformes à cette nature définie d'emblée.

Les personnages ne sont jamais complètement imprévisibles, sinon ils basculeraient dans l'in vraisemblable. Ils sont toujours accompagnés d'un système de signes presque imperceptibles, qui ne se comprennent qu'après coup, mais qui préparent le devenir et les éventuelles mutations. Il n'y a pas de retournement sans prémices. Le personnage ne peut pas changer du tout au tout : c'est pourquoi Jean Valjean *ne peut pas* abandonner Marius dans l'égout, il ne peut pas transgresser le transcendant dessein qui le détermine (le chemin vers la lumière) sans se détruire. C'est pourquoi aussi Javert se suicide. En effet, cette disparition expéditive a de quoi paraître, d'un point de vue narratif, suspecte. Elle s'explique par l'impossibilité de donner une suite romanesque à l'abandon du code. Le personnage n'était pas programmé pour pardonner : « Javert était un caractère complet, ne faisant faire de pli ni à son devoir, ni à son uniforme ; méthodique avec les scélérats, rigide avec les boutons de son habit. » Libérant Jean Valjean, Javert a cessé d'être simple, il est sorti de son programme narratif, comme l'exprime le titre du chapitre où il se jette dans la Seine : « Javert déraillé. »

Le héros se comporte en fonction de ses possibilités, telles que l'auteur les a définies. Mais nous évaluons aussi ses résultats par rapport aux nôtres, car le créateur situe son personnage par rapport au lecteur, et les attentes varient avec la stature qu'on lui donne. Le romancier peut lui prêter des aptitudes supérieures aux nôtres (plus riche, plus beau, plus noble, plus fort, plus savant, etc.) et en faire presque un surhomme qui domine son milieu (comme Vautrin, dont les performances ne paraissent jamais incroyables, dont les actes continuent à appartenir à l'ordre naturel des choses, bien qu'une telle vie soit inaccessible à un homme ordinaire). Il est également loisible à l'auteur de situer sa création au rang de l'humanité commune, et alors le protagoniste ne saurait dépasser nos propres records. Dans ce dernier cas, le lecteur devient le modèle et le code du personnage, et la lecture s'appuie sur un phénomène d'identification.

SYNTHÈSE

Pour assurer sa lisibilité, le roman utilise des procédés de reprise et de répétition qui mettent en place des repères (lieu, date et personnages). L'histoire, qui n'avance qu'en posant des différences, s'appuie sur des éléments permanents qui la rendent cohérente et par conséquent vraisemblable, mais qui réduisent la liberté du romancier.

EXERCICE

Michel Tournier a inventé un quatrième roi mage que l'Évangile n'évoque pas. Dans la scène suivante, qui relate la rencontre entre les personnages historiques et le héros de roman, comment l'auteur rend-il vraisemblable l'irruption du personnage ? Comment utilise-t-il les données de la légende ?

« La rencontre était fatidique, nécessaire, inscrite de tout temps dans les étoiles et au fond des choses : elle se produisit à Étam, un pays étrange, murmurant de sources, crevé de grottes, hérissé de ruines, un pays où l'Histoire est passée, bouleversant tout sur son passage, mais ne laissant aucun signe intelligible, comme ces blessés de la face, horriblement défigurés, mais qui ne peuvent rien raconter. Entre les trois qui revenaient de Bethléem – à pied, à cheval et à dos de chameau – et celui qui montait vers le village inspiré avec ses éléphants, l'entrevue baigna pourtant dans une lumière paisible et pénétrante. Ils se trouvèrent tout naturellement au bord des trois étangs artificiels, connus sous le nom de *vasques de Salomon*, comme ils s'apprétaient après une journée chaude et poussiéreuse à descendre dans les eaux grâce aux escaliers taillés à même la pierre. Et aussitôt, par la force de l'affinité secrète des quatre voyages, ils se reconnurent. Ils se saluèrent, puis s'aidèrent dans leurs ablutions, comme ils se seraient mutuellement baptisés. »

Michel Tournier, *Gaspard, Melchior & Balthazar*.

CORRIGÉ : voir p. 117.

Le genre, selon Northrop Frye (*Anatomie de la critique*), est déterminé par la façon dont s'établit la communication entre le « poète » et son public. Le lecteur de roman ne peut construire que progressivement, au fil des pages, l'histoire, les personnages et le monde du livre, à partir des renseignements que lui délivre le texte. La lecture n'a jamais un régime régulier, elle est mémoire et anticipation, elle balance des fausses interprétations aux rectifications perpétuelles, elle bâtit une sorte d'échafaudage imaginaire qui mobilise plus que nos simples connaissances linguistiques. Si l'on considère l'acte de lire comme une coconstruction, œuvre du récepteur autant que de l'auteur, il faut alors tenir la *gestion de l'information* pour une technique romanesque essentielle.

Savoir raconter une histoire, c'est tenir l'auditoire en haleine. Bien sûr, écrire un roman ne consiste pas (ou pas seulement) à raconter une histoire ; cependant, comme tout conteur, le romancier se garde bien de montrer d'emblée toutes ses cartes. L'œuvre avance à partir de nos savoirs et lacunes, par la distribution calculée d'informations nouvelles. C'est ainsi que le couple ignorance/compétence (ou son équivalent erreur/rectification) encadre souvent la narration, les premières pages inscrivant explicitement un défaut de connaissance que le texte à venir sera appelé à combler. Honoré de Balzac commence *Le Lys dans la vallée* par une lettre de Felix de Vandenesse à la femme qu'il aime : « Aujourd'hui tu veux mon passé, le voici. »

Les éléments d'information, qui vont, à partir d'un manque initial, être distillés au long du roman, seront plus ou moins nombreux, fiables et transparents, selon qu'ils seront délivrés par les personnages ou par le narrateur.

1. Lecture guidée et lecture indiscreète

Le romancier, ne disposant pas comme le dramaturge d'un espace pour montrer, doit monter son spectacle avec des mots. Il a donc tout à dire, tout à nous apprendre sur les lieux et temps, personnages et événements. Il dispose de deux voies pour décrire ce monde inconnu, soit qu'il s'adresse directement au lecteur pour lui expliquer les tenants et les aboutissants de l'histoire, soit que les paroles des personnages contiennent des informations qui apprennent indirectement à ce récepteur indiscret ce que l'auteur aura omis de révéler.

A. Communication indirecte

Les répliques des dialogues nous renseignent sur celui qui parle (par le niveau de langue, le choix des mots, la manière de dire, les défauts de

prononciation et les éventuels ratés), mais nous délivrent également plus d'une nouvelle information. Les personnages, parlant entre eux, ne semblent pas s'adresser au lecteur qu'ils ignorent absolument, et la scène dialoguée prétend nous donner à lire une parole qui ne nous est pas destinée (« Viens par ici, si tu veux me donner des détails! que je t'interrompis moi alors et que je t'entraînai à côté. – Ce sera plus prudent à cause des fous. » (Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*). Mais les personnages ont beau s'isoler et se cacher, les pages imprimées nous livrent tous leurs secrets.

Cette présentation indirecte des informations par le dialogue est le fait d'un auteur qui s'avance masqué et confie à ses créatures de papier le soin d'élucider leur monde. Philippe Hamon a montré (*Le Personnel du roman*) comment Émile Zola utilisait le personnage du « bavard volubile » pour insérer dans ses romans des « tranches de savoir » (dans *Germinal*, c'est le père Bonnemort qui explique le paysage et décrit la mine et ses installations). Le dialogue est alors pour Émile Zola un moyen de gommer les marques du travail documentaire et de fragmenter les morceaux didactiques.

Mais bien avant le romancier naturaliste, le dialogue explicatif jouait déjà un rôle essentiel dans la distribution des informations.

Exemple

Dans *Le Père Goriot*, Honoré de Balzac livre des informations capitales sur le passé du vermicelier au cours d'une conversation à laquelle Rastignac assiste plus qu'il ne participe. Le récit de Mme de Langeais vise en effet la vicomtesse de Bauséant, la vie passée de Goriot n'est que le prétexte à un règlement de comptes entre femmes. C'est d'ailleurs la vicomtesse qui répond : « Le monde est infâme, dit la vicomtesse en effilant son châle et sans lever les yeux, car elle était atteinte au vif par les mots que madame de Langeais avait dits, pour elle, en racontant cette histoire. » Rastignac (que seul cette histoire intéresse) est en position de *récepteur additionnel* et le lecteur de *récepteur indirect*.

B. Communication directe : le narrateur

En dehors des dialogues, les informations sont portées par un texte monologique (description, narration, analyse) qui est adressé au lecteur.

Dans certains romans, le couple auteur-lecteur est expressément nommé. On connaît les questions conventionnelles du lecteur naïf que Diderot met en scène dans l'incipit de *Jacques le fataliste* : « Comment s'étaient-ils rencontrés? (...) Comment s'appelaient-ils? (...) D'où

venaient-ils? (...) Où allaient-ils? », lecteur visiblement attaché aux romans traditionnels et à leur lecture guidée, avec lequel je ne saurais m'identifier. En effet, le texte m'oblige à établir une distinction entre l'intellectuel exigeant que je suis, et ce consommateur aux goûts conventionnels qui attend son roman d'aventure. Si l'auteur projette cette image d'un lecteur médiocre, c'est pour la refuser, car, justement, il ne s'adresse pas à ce genre de public, qui d'ailleurs serait incapable d'apprécier son livre. Il inscrit en creux la figure du lecteur attendu, celui qu'on peut appeler, avec Gérard Prince (« Introduction à l'étude du narrataire »), le *narrataire* (lecteur virtuel programmé par le texte et distinct du lecteur concret que je suis).

Il arrive souvent que cet acteur du circuit de communication n'accède pas à une autonomie explicite. Bien des romanciers préfèrent effacer les marques de l'énonciation, en présentant le texte comme s'il se racontait tout seul (le « récit » à la troisième personne, organisé à partir du passé simple, se caractériserait selon Benveniste par l'absence de référence à une instance d'énonciation). L'information n'est alors ni adressée, ni délivrée par personne.

Mais le ton objectif du romancier gomme difficilement la trace d'une *régie organisatrice du texte*. Cette empreinte, une observation attentive la retrouve. Dans *Madame Bovary*, ce n'est pas Charles Bovary entrant aux Bertaux qui voit, la description panoramique dépasse ses possibilités d'appréhension du réel : « C'était une ferme de bonne apparence. On voyait dans les écuries, par le dessus des portes ouvertes, de gros chevaux de labour qui mangeaient tranquillement dans des râteliers neufs (...) et, parmi les poules et les dindons, picoraient dessus cinq ou six paons, luxe des basses-cours cachoises. » Il faut donc attribuer la description à une instance inconnue, responsable du jugement à valeur générale à propos des paons, et qui se cache derrière le « on ». Ce « on » appartient à la fiction, puisqu'il est censé « voir » la ferme qu'il décrit, alors que l'auteur partageant le même monde que moi n'a jamais pu que l'imaginer.

C'est pour bien marquer la différence entre l'auteur (réel) et ce responsable de la narration (fictif) que les théoriciens l'appellent le *narrateur* (corrigeant quelquefois ce que le mot a d'insatisfaisant en « narrateur implicite »). Il s'agit d'un *témoin constant*, extérieur à l'histoire dans laquelle il n'a pas de rôle à jouer, sans être pour autant extérieur à l'univers fictif, tel ce « nous » apparaissant dans la première page de *Madame Bovary*, qui fréquente le même lycée que Charles Bovary, mais n'élucide jamais ses rapports avec les personnages.

Nous emploierons, puisque c'est l'usage le plus général, le terme de *narrateur*, bien qu'il nous semble malcommode parce qu'il désigne aussi, et depuis longtemps, le « je » narrateur explicite, dans le roman à la première personne, un « je » donné comme personnage de la fiction, qui écrit ou qui raconte son histoire à d'autres personnages qui l'écoutent ou qui le lisent.

Exemple

Le chevalier des Grieux, dans *Manon Lescaut*, raconte son histoire à l'homme de qualité, auteur supposé des *Mémoires d'un homme de qualité*, œuvre de l'abbé Prévost. Le narrateur, des Grieux, participe comme personnage à l'action romanesque, c'est une figure créée qui appartient à l'œuvre littéraire, une voix contrefaite dans une situation imaginée.

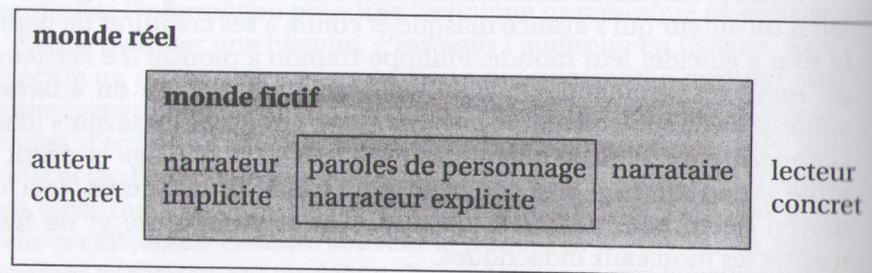
Honoré de Balzac, dans la préface du *Lys dans la vallée*, prévient la confusion entre l'auteur (réel) et le narrateur (fictif) qui dit « je » : « Dans plusieurs fragments de son œuvre, l'auteur a produit un personnage qui raconte en son nom. Pour arriver au vrai, les écrivains emploient celui des artifices littéraires qui leur semble propre à prêter le plus de vie à leurs figures (...) L'auteur a pris le moi pour se diriger à travers les sinuosités d'une histoire plus ou moins vraie, il croit nécessaire de déclarer ici qu'il ne s'est nulle part mis en scène. »

Ce personnage narrateur n'est, si l'on y réfléchit bien, qu'un personnage parmi les autres, avec seulement une attribution supplémentaire : il raconte tout ou partie de l'histoire. Il a le même statut sémiotique que les moins loquaces. Édouard, dans *Les Faux-Monnayeurs*, tient son journal. André Gide ne lui réserve pas une présentation spéciale, c'est seulement son savoir-faire particulier (il se trouve qu'Édouard est écrivain) qui le prédispose à tenir un journal et à devenir un *relais narratif*. De même, le dialogue entre le chevalier des Grieux et l'homme de qualité prend les proportions d'un récit, mais la parole plus développée du chevalier se situe exactement au même niveau énonciatif que les quelques répliques produites par son interlocuteur et bienfaiteur. La mise en vedette du narrateur fictif n'est qu'une variante du discours direct, une question de proportions et de partage de la parole.

Il est donc peu satisfaisant de confondre, en leur donnant le même nom, le *narrateur* qui joue un rôle dans le roman et le *narrateur implicite*. La position du second est plus proche de celle de l'auteur, sans qu'il puisse pourtant se confondre avec lui ; car il vit dans la fiction et il parle de « son » monde (qui pour lui est le seul vrai) sans recourir à aucune marque de fictionnalité, responsable du texte sans avoir rien inventé, se livrant à un travail d'organisation, non de création, tandis

que l'auteur est le créateur d'un univers fictif différent du réel. Cependant, le narrateur implicite a une position qui n'est pas très claire : il reste inconnu des personnages et sans emploi parmi eux, alors que le narrateur explicite qui dit « je » joue un rôle, parfois essentiel, parfois secondaire, mais qui le fait dialoguer avec les personnages du roman, qui le reconnaissent comme un des leurs.

On peut représenter ces différents procès de communication qui s'emboîtent, en s'inspirant du schéma proposé par Jaap Lintvelt (*Essai de typologie narrative*), mais simplifié ici, au point qu'il ne rendrait pas compte de toutes les configurations énonciatives qu'on trouve dans les romans :



Le cadre gris découpe le monde fictif et le sépare radicalement du monde réel. Ce schéma met sur le même plan énonciatif le discours du narrateur explicite et les paroles qui forment la matière ordinaire des dialogues. Le narrateur explicite, pas plus que le personnage qui parle, ne s'adresse au narrataire, dont il ignore l'indiscrète présence.

2. Information et point de vue

Le choix d'une perspective narrative a une influence déterminante sur le partage des connaissances. Le lecteur reconstruit l'histoire à partir des renseignements que le livre lui donne.

Or, il n'y a que deux manières de se situer face à la réalité :

Si le responsable de la narration ne privilégie aucun des personnages et ne place personne devant lui, son regard ne passe par aucune médiation et le lecteur a l'impression que nul, à part lui, n'assiste au spectacle. Il considère la scène sans passer par l'œil d'un autre, aucun filtre ne vient déformer ce qu'il voit, aucun cadre ni aucun écran ne viennent réduire le champ de ses perceptions. Il est dans la situation du spectateur de théâtre qui suit le jeu des acteurs.

Mais si le romancier met en avant un observateur, la narration adopte le point de vue de ce personnage, le monde est perçu et inter-

prété à son niveau, par ses yeux et ses oreilles – qui ne saisissent pas tout – et déchiffré par sa conscience – qui ne comprend pas tout. La vision n'est plus directe, elle passe par le truchement d'une instance regardante fictive et l'on parle alors de *focalisation*.

Les expressions communément employées appellent des réserves, clairement formulées par Henri Godard : « Ces désignations ont en commun de recourir à une métaphore optique, qui convient effectivement lorsqu'il s'agit de rendre ce que le personnage peut *voir*, compte tenu de ce qu'il est et de sa situation concrète. Mais l'expérience prouve qu'on passe insensiblement de ces limites, gauchissements ou illusions d'une vision, au sens propre du mot, à des faits d'interprétation intellectuelle ou de réaction affective. » (*Poétique de Céline*). Le personnage n'a pas que ses yeux pour voir, il appréhende le monde à travers ses émotions et ses jugements. Or, la notion de point de vue ne se confond pas avec celle de subjectivité : le *point de vue* est lié au choix d'une position dans l'espace, d'où un observateur voit les choses se disposer selon certaines proportions. Cette perspective ne lui est pas propre, elle n'a rien de subjectif, elle est liée à la position, et la vision sera celle de n'importe qui se tenant à cette place-là. Au contraire, la *subjectivité* ne se partage pas : je peux parler de mes impressions, mais un autre ne peut les ressentir, mes sentiments m'appartiennent en propre, mon expérience vient d'un lieu dont je suis le seul occupant possible. Seul le romancier peut entrer librement dans cet impénétrable qui est ma représentation du monde.

Or, les mots de *regard*, *point de vue*, *vision* et même *focalisation*, appartiennent au champ sémantique de la perspective par l'œil ou par l'optique, et sont tous trop restrictifs. Il ne s'agit pas de réformer la terminologie critique, mais il faut avoir conscience de ses limites au moment de l'employer.

Il n'existe donc que deux réponses possibles à la question « qui perçoit ? ». Soit l'appréhension du monde est immédiate et il ne saurait être question de perspective, soit cette appréhension est médiatisée et passe par un personnage (ce qui correspond à ce que Gérard Genette appelle « focalisation interne »).

A. La focalisation interne explicite

On parle de *focalisation interne* lorsque le texte nous donne accès au monde à travers le prisme d'un regard et d'une sensibilité.

Derrière les problèmes de vision, on retrouve des questions de langage et de choix des mots ; cependant, le point de vue d'un personnage

peut s'inscrire dans le texte sans que la narration lui donne explicitement la parole. La focalisation n'impose pas le choix de la première personne.

Évidemment, si le roman est mené à la première personne par un narrateur inclus comme personnage dans l'histoire qu'il raconte, alors, forcément, le point de vue sera celui de ce truchement. Le choix d'une narration à la première personne implique des contraintes de perspective narrative dont le romancier ne peut pas sortir.

Le roman à la première personne s'écrit forcément à partir des ignorances du narrateur qui n'a matériellement pas pu tout voir. Divers moyens stylistiques sont mis en œuvre par le romancier pour créer cette impression de *limitation du champ de vision*, ficelles techniques que Gérard Genette appelle des *indicateurs de focalisation*, dont les plus fréquents et les plus aisément repérables sont les expressions modalisantes (peut-être, sans doute, probablement, il semblait...) qui permettent au « je » de dire sur le mode dubitatif ce qu'il ne peut savoir, et même de reconstituer les pensées des autres sans rompre la cohérence du point de vue (« Pour qu'il oubliât ainsi de me témoigner son dévouement par ses habituels sourires, *il fallait qu'il* lui fût arrivé quelque malheur. Peut-être avait-il été "envoyé", *Sodome et Gomorrhe*). Proust s'attarde souvent dans des hypothèses multiples et contradictoires qui proposent une explication au-delà des compétences du narrateur, sans arrêter le sens ni sortir du vraisemblable de la première personne. En fait, le roman se découvre plein de ressources pour outrepasser ce « je », sortir de sa vision étroite sans rompre le contrat narratif et mener l'analyse psychologique d'autrui sans avoir l'air de violer les consciences. Le narrateur presque omniscient (et le *presque* sauve l'homogénéité narrative) se livre à des spéculations : il prétend reconstituer ce qu'il ne saurait atteindre.

Exemple

« Or recevoir une dame russe qui ne connaissait que la grande duchesse Eudoxie, c'était peu. Mais la princesse Sherbatoff eût même pu ne pas la connaître sans qu'eussent été amoindries l'opinion que Cottard avait relativement à la suprême élégance du salon Verdurin et sa joie d'y être reçu. La splendeur dont nous semblent revêtus les gens que nous fréquentons n'est pas plus intrinsèque... » (*Sodome et Gomorrhe*)

L'élargissement (nous, les gens) donne le commentaire comme une reconstruction vraisemblable, mais conjecturale. Le glissement de l'anecdote à la vérité générale (comme nous l'avons remarqué dans le deuxième chapitre) est un des moyens qui s'offre au narrateur pour

parler de cette conscience de l'autre à laquelle les contraintes de la première personne l'empêchent d'avoir accès.

Mais le « je » narrateur ne s'embarrasse pas toujours de scrupules de point de vue, ne se soucie pas systématiquement de justifier son information et outrepassa quelquefois ses possibilités de connaissance.

Exemple

S'il est acceptable que le narrateur proustien explique le passé à la lumière de ses connaissances actuelles (« Ce ne fut pas ce soir-là encore d'ailleurs, que commença à prendre consistance ma cruelle méfiance. Non, pour le dire tout de suite et bien que le fait ait eu lieu seulement quelques semaines après, elle naquit d'une remarque de Cottard. » (*Sodome et Gomorrhe*), il n'est pas cohérent qu'il se comporte parfois en narrateur omniscient, qu'il entre dans la conscience des personnages, semblant alors oublier totalement la fiction du récit autobiographique et la stricte focalisation qu'elle implique : « Celui-ci (*M. de Charlus*), pour qui dîner chez les Verdurin n'était nullement aller dans le monde, mais dans un mauvais lieu, était intimidé comme un collégien qui entre pour la première fois dans une maison publique et a mille respects pour la patronne. Aussi le désir habituel qu'avait M. de Charlus de paraître viril et froid... » L'excès d'information ne saurait entrer dans le texte sans altérer le point de vue.

Certaines catégories de romans se développent obligatoirement dans le cadre du point de vue personnel, parce que la matière romanesque est soumise à une première personne : le roman dit « autobiographique » et le roman par lettres. Mais la focalisation fait également bon ménage avec la troisième personne, et le roman sans narrateur explicite sait fort bien utiliser le truchement des personnages, de telle sorte que l'événement surgisse à l'intérieur d'un point de vue.

Le personnage focal peut donc être mis en scène à la troisième personne, l'exemple le plus fameux et inévitablement cité étant le héros de Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* qui découvre la bataille de Waterloo sans y rien comprendre (« Ai-je réellement assisté à une bataille ? *Il lui semblait que oui* »), sans reconnaître le maréchal Ney, ni le lieutenant Robert : « Le général qu'ils suivaient était grand, mince, et avec la figure sèche et l'œil terrible. Ce général n'était autre que le comte A***, le lieutenant Robert du 15 mai 1796. Quel bonheur il eût trouvé à voir Fabrice del Dongo ! » (Ce supplément d'information, qui permet d'apercevoir l'étendue de l'ignorance du héros, ne s'obtient qu'au prix

d'une rupture de la perspective : quittant la vision avec Fabrice, le narrateur omniscient délivre une information qui échappe au personnage.)

L'auteur, capable d'une sorte de mimétisme, voit la réalité à travers les yeux ou l'esprit d'une de ses créatures qui interprète selon ses capacités ce qu'elle voit. La narration est soumise à un point de vue et toutes les descriptions sont justifiées par l'orientation affective du support de la vision. Cependant, la manière d'appréhender le monde est presque toujours liée à une façon de l'exprimer, chaque idiolecte correspondant à une organisation conceptuelle particulière de la réalité. Au-delà des indices d'une perception concrète, si le lecteur a ainsi l'impression d'avoir affaire à la conscience du protagoniste, c'est en réalité parce que les mots et les tours choisis font l'effet d'être les siens, à tout le moins ceux qu'il emploierait s'il verbalisait à ce moment sa conscience des choses et de lui-même. La *vision avec* est indissociable des questions de langage, elle « repose presque toujours sur le recours par extrapolation au discours du personnage à l'intérieur de la voix narrative » (Henri Godard, *Poétique de Céline*).

Exemple

À la fin de *L'Assommoir*, le point de vue de Gervaise devient dominant l'écriture et jusqu'au choix des mots s'expliquent par la compétence, les fantasmes et les répulsions de l'héroïne.

« Elle entra, mais elle se tint dans un coin de la porte, parce qu'il y avait du monde avec Coupeau. L'interne blond et rose était debout, ayant cédé sa chaise à un vieux monsieur décoré, chauve et la figure en museau de fouine. C'était bien sûr le médecin en chef car il avait des regards minces et perçants comme des vrilles (...) Gervaise, d'ailleurs, n'était pas venue pour ce monsieur, et elle se haussait derrière son crâne, mangeant Coupeau des yeux. »

Dans ce passage, qui décrit la folie de Coupeau, Zola choisit délibérément entre deux points de vue concurrents, celui de la science représenté par les médecins et celui de Gervaise. Le texte donne explicitement Gervaise comme spectatrice, il restitue l'image que Gervaise se fait des autres et pour cela ne précède pas son déchiffrement du monde : elle voit d'abord un vieux monsieur chauve, puis elle comprend de qui il s'agit (c'était *bien sûr* le médecin chef), il n'y a pas d'anticipation analytique, mais une découverte progressive. « Pourtant elle saisissait des phrases entre l'interne et le médecin. Le premier donnait des détails sur la nuit, avec des mots qu'elle ne comprenait pas. Toute la nuit, son homme avait causé et pirouetté, voilà ce que ça signifiait au fond. » La conversation du médecin et de l'interne

représente le discours de la vérité clinique, la raison qui rend compte de la déraison. Mais le discours scientifique échappe à Gervaise – et du même coup au lecteur. Le roman ne répète pas les mots du médecin, il finit par s'écrire avec ceux de Gervaise, qui reformule leurs observations. Et ce qu'elle décrit n'est pas une crise de delirium mais une danse carnavalesque, elle est au spectacle, elle s'exprime avec les mots de la fête, et non les termes de la maladie. En se servant de son niveau de langue et de ses tournures à elle, le narrateur restitue la manière dont elle a vécu cette expérience.

Le discours indirect libre, avec son ambiguïté constitutive, sert l'expression du point de vue, puisqu'il fait entendre, à travers la narration, l'écho d'un langage qui n'est pas celui du narrateur. Toute une part des phénomènes de focalisation est susceptible, en dernière analyse, d'être interprétée en termes de plurivocalisme.

Si l'écriture va jusqu'au bout de ses techniques, la narration peut se réduire à ce que voit, sent, entend le personnage focal (comme nous saisissons le monde nous-mêmes, dans notre conscience immédiate des choses) – le personnage focal disparaissant comme disparaît la caméra sous l'image qu'elle filme. C'est alors un cas limite.

Exemple

La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet, comme beaucoup d'œuvres du Nouveau Roman, est remarquable par ses manipulations des techniques narratives. Aucun héros délégué ne prend en charge le récit, personne ne dit « je », cependant tout est vu et entendu par le truchement du mari. Ce voyeur caché, en tant que mari de A*** appartient à la fiction. Le personnage focal n'est pas décrit, même pas nommé, on ne l'aperçoit à aucun moment; le lecteur est installé dans son regard, c'est ce qu'on appelle être « dans la peau » d'un personnage (voir le film de Spike Jonze « Dans la peau de John Malkovich »). De cette source de la vision, on n'a rien d'autre que des traces. Là, un verre l'attend, plus loin, le boy lui met son couvert : « La maison est vide... La terrasse est vide également... Dans la salle à manger, un seul couvert a été disposé sur la table, pour le déjeuner ». Il parle, mais on n'entend pas ses paroles : « À une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre, il répond : "Maintenant" (...) Le boy, seul, pourrait le confirmer. Mais il ne voit dans l'interrogation mal posée qu'une invite à se dépêcher davantage. »

Si le roman est écrit à la troisième personne, la source du regard peut glisser d'un personnage à un autre, ce que ne permet évidemment pas le roman à la première personne, enfermé dans le point de vue du

« je » narrateur (on parle alors de *focalisation interne fixe*). Mais quand disparaît la première personne, s'effacent les contraintes liées à la vraisemblance narrative : dans *Madame Bovary*, la perspective passe plus d'une fois de Charles à Emma, dans des déplacements à peine repérables au niveau de l'écriture. La plupart des romans à la troisième personne changent de perspective et proposent leur image du monde à partir d'un jeu d'optiques divergentes (ou *focalisation variable*).

Exemple

Dans *Le Rouge et le Noir*, le point de vue est parfois très instable, on s'en rend compte lors de l'arrivée de Julien Sorel qui vient prendre ses fonctions de précepteur. Stendhal ouvre la scène par un échange de regards entre des personnages qui ne se reconnaissent pas. « Mme de Rênal sortait par la porte-fenêtre du salon qui donnait sur le jardin, quand elle aperçut près de la porte d'entrée la figure d'un jeune paysan presque encore enfant, extrêmement pâle et qui venait de pleurer. Il était en chemise bien blanche, et avait sous le bras une veste fort propre en ratine violette (...) Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. » L'interprétation fautive de Mme de Rênal montre à quelles qualités elle est sensible (jeunesse, propreté, sensibilité). Le déplacement de la perspective se fait sans raccord, par simple changement de sujet grammatical et permet au romancier de proposer le portrait de l'héroïne telle que la voit Julien : « Julien se tourna vivement, et, frappé du regard si rempli de grâce de Mme de Rênal, il oublia une partie de sa timidité (...). Julien n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu et surtout une femme avec un teint si éblouissant, lui parler d'un air doux. » Enfin, le point de vue de Mme de Rênal qui reprend l'avantage se trouve dépassé par le commentaire du narrateur omniscient (que nous soulignons) : « Mme de Rênal, de son côté, était complètement *trompée* par la beauté du teint, les grands yeux noirs de Julien et ses jolis cheveux qui frisaient *plus qu'à l'ordinaire, parce que pour se rafraîchir il venait de plonger la tête dans le bassin de la fontaine publique*. À sa grande joie, elle trouvait l'air timide d'une jeune fille à ce fatal précepteur... »

B. Pas de focalisation apparente (ou focalisation zéro)

On parlera de *focalisation zéro*, ou absence de focalisation, quand la narration, apparemment non située, considère le monde sans truche-

ment narratif. Ce regard objectif semble n'être celui de personne. Le texte peut aller jusqu'à préciser que nul n'observe ce qui est décrit, comme le fait Honoré de Balzac dans *La Peau de chagrin* : « Cet homme (...) présentait la pâle image de la passion réduite à son terme le plus simple (...). Si le jeune homme avait contemplé ce triste Cerbère, peut-être se serait-il dit (...) »

Focalisation zéro ne signifie pas nécessairement vision panoramique ou omnisciente. La comparaison avec le cinéma, à laquelle les critiques recourent volontiers, introduit plus de confusion qu'elle n'éclaire le fonctionnement du texte. Elle superpose à la notion de perspective narrative la notion de variation de plans (en opposant le « gros plan » au « plan panoramique »), variation qui est liée non au point de vue, mais à la distance de l'objectif par rapport au sujet. Ainsi, un récit focalisé peut très bien introduire une *description panoramique*, il suffit que le personnage focal prenne du recul ou de la hauteur, comme le narrateur proustien contemplant la côte normande depuis un point élevé, ou Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* : « Le sentier qu'il suivait, s'élevant peu à peu parmi de grands bois de hêtres, forme des zigzags infinis sur la pente de la haute montagne qui dessine au nord la vallée du Doubs. Bientôt les regards du voyageur, passant par-dessus les coteaux moins élevés qui contiennent le cours du Doubs vers le midi, s'étendirent jusqu'aux plaines fertiles de la Bourgogne et du Beaujolais (...) il ne pouvait s'empêcher de s'arrêter de temps à autre pour regarder un spectacle si vaste et si imposant. »

De même, le récit non focalisé peut se permettre des *gros plans*. Balzac détaille la personne et la toilette de Mme Vauquer, dans *Le Père Goriot* : « Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis, elle marche en traînant ses pantoufles grimacées (...) Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée (...) » La source du regard est occultée, on ne sait à qui « se montre » la veuve, pourtant ce sont bien des gros plans sur son bonnet, puis sur son jupon que développe le texte, preuve que l'examen rapproché peut fort bien ne pas être médiatisé par un regard (du moins explicitement).

Si aucun personnage n'observe la scène, on ne parlera pas de focalisation, ni de « vision avec ». Il faut bien remarquer cependant que la source non explicitée du regard est ce narrateur parfois mal dissimulé, ce *témoin constant*, à qui la fiction ne donne aucun rôle ni aucun nom, d'où les si nombreux « on voyait, on pouvait distinguer » qui émaillent les descriptions réputées non focalisées.

La narration non focalisée peut apporter des informations plus ou moins fiables. Pour elle, deux manières d'appréhender l'objet sont possibles, *du dehors* sur le mode de l'apparition (en surface, en apparence) ou *du dedans* sur le mode de la présentation omnisciente (en profondeur, recomposée en essence).

Si la narration atteint la profondeur des choses, tout nous est transparent, les personnages et le monde dans lequel ils vivent. Le narrateur voit tout et ne se trompe jamais, il connaît le dessous des cartes, saisit les sous-conversations avec les conversations, sonde les consciences et voit à travers les murs, sans se soucier d'expliquer comment il a acquis cette connaissance. Il délivre plus d'informations que ne pourraient le faire les personnages. On dit que le narrateur est *omniscient*, l'artiste caché est « comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant » (selon l'expression de Gustave Flaubert dans sa correspondance) ; on le sent partout, mais il n'avoue pas son rôle.

Exemple

« La salle où se tenaient les buveurs avait assez l'air d'une caverne. Elle était basse, et la maîtresse poutre qui traversait le plafond, ayant fait ventre sous le tassement des étages supérieurs, semblait près de rompre, encore qu'elle fût solide à porter un beffroi, pareille en cela à la tour de Pise ou des Asinelli de Bologne qui penche toujours et ne tombe jamais (...). Anciennement les murs avaient été peints d'une couleur rouge, encadrée de sarments et brindilles de vigne, par la brosse de quelque décorateur italien venu en France à la suite de Catherine de Médicis. »

Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*.

Cette description échappe à la compétence du personnage qui entre dans l'auberge : Lampourde, redoutable bretteur, assassin à gages, est un pilier de taverne. Il ne s'arrête pas pour contempler le lieu où il entre, il n'y a aucune mention de son regard. La description n'est pas conduite de son point de vue, c'est au contraire une vue d'ensemble non focalisée et omnisciente, qui s'appuie sur des comparaisons esthétiques et des connaissances historiques qui dépassent totalement l'ignorant spadassin.

Si, au contraire, la narration demeure à la surface des choses, elle reste résolument extérieure aux personnages. Le narrateur se limite aux indications qu'un observateur non prévenu pourrait donner, éliminant toute analyse psychologique, tout dévoilement des mobiles des acteurs du drame. Il n'a pas accès aux pensées, ne connaît ni les secrets, ni le

passé, ne peut voir à travers les murs, il en sait moins que les protagonistes. Ce qu'on appelle le récit « behaviouriste » ou « comportementaliste » ne saisit que des comportements appréhendés du dehors, d'où les formules dubitatives qui accompagnent les interprétations conjecturales du narrateur non omniscient. C'est cette technique narrative que Jean Pouillon appelle « vision du dehors » et Gérard Genette « focalisation externe ».

Exemple

« La vieille demoiselle Michonneau gardait sur ses yeux fatigués un abat-jour crasseux en taffetas vert, cerclé par du fil d'archal qui aurait effarouché l'ange de la Pitié, son châle à franges maigres et pleurardes semblait couvrir un squelette tant les formes qu'il couvrait étaient anguleuses. Quel acide avait dépouillé cette créature de ses formes féminines ? Elle devait avoir été jolie et bien faite : était-ce le vice, le chagrin, la cupidité ? Avait-elle trop aimé, avait-elle été marchande à la toilette, ou seulement courtisane ? Expiait-elle les triomphes d'une jeunesse insolente au-devant de laquelle s'étaient rués les plaisirs par une vieillesse que fuyaient les passants ? »

Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*.

Le comportement non expliqué nous apparaît cependant comme pouvant être compris, et ne l'étant pas faute d'informations. Les ignorances du scripteur suggèrent que l'histoire racontée a réellement eu lieu, les lacunes semblent nous garantir que ce n'est pas lui qui a tout inventé. Quant au personnage dont le passé n'est pas restitué, il se met à vivre d'une vie énigmatique, inaccessible, en dehors du livre, donc vraie. Cette présentation qui laisse flotter des zones d'ombre produit un effet de réel.

Les deux manières d'appréhender l'objet (du dedans ou du dehors) sont compatibles avec la narration focalisée aussi bien que non focalisée (les deux exemples que nous venons de développer sont des descriptions non focalisées). L'expression « focalisation externe » qu'on applique, après Gérard Genette, à ce dernier choix narratif semble malheureusement établir un *continuum* entre « focalisation zéro », « focalisation interne » et « focalisation externe », alors que la troisième expression n'est pas à mettre sur le même plan que les deux autres, comme le fait remarquer Jaap Lintvelt : « La focalisation externe ne désigne pas le sujet-percepteur, mais la perception externe de l'objet perçu. Il n'est donc pas question de la perspective narrative, mais de la profondeur de la perspective narrative. La focalisation externe est par conséquent d'une autre nature que la focalisation interne. » (*Essai de typologie narrative*)

Le problème de la présentation de la matière romanesque gagne à être posé à deux niveaux différents, en séparant la question de la focalisation (perspective narrative) du mode de compréhension (omniscient ou limité). Ce qui oppose le narrateur omniscient au narrateur borné ou objectif, ce sont en fait des choix liés à la gestion de l'information. Par moments, les romanciers, avec leurs narrateurs omniscients, sont tentés par le tout dire, à d'autres moments, ils s'efforcent d'en dévoiler le moins possible et proposent des énigmes.

3. Distribution de l'information

Les informations ne sont pas distribuées de la même manière selon que la narration adopte l'angle de vision d'un personnage, au savoir forcément fini, ou celui du narrateur.

A. Un regard défaillant

La vision par le truchement d'un personnage, qu'il s'exprime à la première personne ou que le romancier choisisse de le présenter à la troisième personne, suppose à la fois et en même temps deux appréhensions du monde qu'on présenterait à tort comme exclusives : la *vision avec* le personnage suppose son corollaire, une *vision extérieure* de tout ce qui n'est pas la source du regard. Le personnage focal raconte son histoire et parle de lui-même, il se voit évidemment du dedans, il a accès à ses propres pensées et intentions (même si son auto-analyse ne va pas toujours loin et n'est pas toujours juste). Mais, en même temps, *ce personnage n'est pas omniscient* : le lecteur voit et suit seulement ce que son truchement narratif voit et comprend d'un monde toujours considéré du dehors : c'est le jeune François qui regarde le grand Meaulnes et attend que son camarade veuille bien raconter une histoire qu'il ne peut deviner (Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*). Le personnage focal n'a évidemment jamais accès à la conscience des autres et la narration focalisée restitue l'interprétation limitée d'un protagoniste. « L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi. Une personne n'est jamais claire et immobile devant nous, mais est une ombre que nous ne pouvons jamais pénétrer », écrit Marcel Proust, dont le narrateur n'a jamais accès à la conscience d'Albertine, que pourtant il ne cesse de questionner : elle reste pour lui – et par conséquent pour le lecteur – *un personnage opaque*.

La technique du point de vue participe à la fabrication des effets de relief dans le roman : tous les personnages ne sont pas sur le même

plan, et cela, quelle que soit l'importance de leur rôle dans l'action. Dans *L'Éducation sentimentale*, Gustave Flaubert fait du point de vue de Frédéric une dominante, jamais Mme Arnoux ne devient le centre de la perspective, jamais elle ne devient un *personnage transparent*. Le lecteur n'est pas admis à connaître ses pensées, ni à déchiffrer ses états d'âme. Ainsi lorsque M. Arnoux lui offre un bouquet enveloppé dans une feuille prise au hasard dans sa poche, Frédéric s'étonne-t-il de la voir pleurer : « Était-ce un remords ? un désir ? quoi donc ? Ce chagrin, qu'il ne savait pas, l'intéressait comme une chose personnelle. » Mais si le personnage focal ne sait pas interpréter ce brusque mouvement d'humeur, les informations nécessaires ont cependant été données, et si Frédéric était plus perspicace, il comprendrait ce que reconstruit le lecteur, cette feuille puisée au hasard est la lettre de Mlle Vatnaz (la maîtresse de M. Arnoux), qu'on vient de lui remettre et qu'il a « fourrée » dans sa poche.

Le choix d'une narration focalisée et la médiation d'un point de vue est donc celui d'une information incomplète. Présenter les choses selon l'optique d'un protagoniste, c'est forcément laisser dans l'ombre ce que le personnage ignore. Il faut cependant nuancer cette affirmation. Le romancier renonce plus ou moins aux explications.

Si le personnage focal est (comme souvent chez Émile Zola) un « observateur compétent », alors le savoir circule d'un personnage bien informé à un personnage moins informé, éclairant du même élan le naïf poseur de questions, et indirectement le lecteur. La focalisation ne vise pas alors à filtrer l'information, mais simplement à la faire entrer dans le roman en évitant les lourdeurs d'un discours didactique directement adressé. Le personnage qui voit ou qui parle devient un moyen de faire circuler le savoir, c'est un substitut de l'auteur : voilà pourquoi Philippe Hamon l'appelle le « personnel » du roman.

Exemple

Dans les romans de Jules Verne, les tranches de savoir que le regard du personnage permet de placer font avancer le projet didactique de l'auteur plus qu'elles ne sont utiles à la progression de l'histoire :

« Je n'avais pas fait cent pas que des preuves incontestables s'offrirent à mes yeux. Cela devait être, car, à l'époque silurienne, les mers renfermaient plus de quinze cents espèces végétales ou animales. Mes pieds, habitués au sol dur des laves, foulèrent tout à coup une poussière faite de débris de plantes et de coquilles. Sur les parois se voyaient distinctement des empreintes de fucus et de lycopodes. »

Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*.

Il s'agit en fait d'un simulacre de focalisation interne, d'un procédé technique un peu voyant (ce qu'on appelle une « ficelle » de métier) pour poursuivre une entreprise de description encyclopédique du monde.

Si le personnage focal n'est pas un substitut de l'auteur, mais un véritable regard sur le monde, alors il y a de fortes chances pour qu'il donne une information moins fiable, ce qu'il voit est nécessairement conditionné par ce qu'il veut (ou craint, ou imagine...). Quand le roman intègre la déformation due à l'angle de vision, on parle de *réalisme subjectif* : le monde déformé que l'on voit est celui d'un sujet à la perspective nécessairement bornée, imposant ce que Georges Blin appelle une *restriction de champ*. L'observateur n'est pas forcément situé au meilleur endroit pour suivre ce qui se passe, et qu'aucun narrateur n'interprète pour lui. Stendhal s'interdit le plus souvent de décrire au-delà de ce que saisit le héros, l'attention aux objets du monde est toujours justifiée par l'orientation affective de la créature de papier. Il n'évoque dès lors l'univers que comme un champ restreint, découpé par le va-et-vient de l'intérêt des acteurs du drame. La restriction de champ devient facilement un moyen pour sous-informer le lecteur : ce que le personnage ne sait pas, ne comprend pas, le lecteur ne le sait ni ne le comprend non plus.

Exemple

Julien Sorel, dans *Le Rouge et le Noir*, ne pénètre pas le sens de ce qu'il perçoit. Arrivé aux appartements de l'évêque, il voit « un jeune homme, en robe violette et en surplis de dentelle, mais la tête nue ». Certains indices disposés par Stendhal dans l'amont du texte (« du jeune évêque d'Agde », « c'était un neveu de M. de la Mole, récemment nommé ») permettent au lecteur attentif de deviner la signification de la scène avant le protagoniste, et de sourire des erreurs d'interprétation du naïf. « Julien trouva que le jeune homme avait l'air irrité ; de la main droite il donnait gravement des bénédictions du côté du miroir. Que peut signifier ceci ? pensa-t-il. Est-ce une cérémonie préparatoire qu'accomplit ce jeune prêtre ? » La compréhension du héros est retardée, pas la nôtre. L'explication différée intervient pour confirmer celui qui lit dans son déchiffrement « anticipé » : « Julien resta stupéfait. Comme ce jeune homme se tournait vers lui, Julien vit la croix pectorale sur sa poitrine : c'était l'évêque d'Agde. »

En utilisant cette technique du réalisme subjectif et de la restriction de champ, le romancier saura tirer deux sortes d'effets, comiques ou dramatiques.

Les effets comiques sont liés à la position de supériorité du lecteur, qui démêle le monde plus vite que le personnage ignorant ou candide.

Exemple

Dans le roman de René Maran, *Batouala*, sous-titré « Véritable roman nègre », le romancier choisit de privilégier la vision avec le chef indigène Batouala, ce qui lui permet de mettre en scène un regard inhabituel sur la civilisation blanche, depuis un univers mental radicalement étranger. La position du narrateur est proprement littéraire, puisqu'il adopte le point de vue de l'autre, là où un ethnologue s'efforcerait de conserver son extériorité. Les objets du monde occidental, familiers au lecteur, ne sont pas identifiés par le héros, qui ne peut même pas les appeler par leur nom qu'il ignore. Les dénominations périphrastiques ou métaphoriques utilisées par cet informateur indigène sont autant de devinettes : les Blancs se protègent les pieds de « cuir cousu », se couvrent la tête de « petits paniers ou de Calebasses » (casque colonial). Des descriptions approximatives viennent relayer la défaillance des mots : « Certains rapportent de France de bien étranges machines (*terme générique*). Il suffisait de faire tourner un petit morceau de bois ou de fer dans le ventre de ces engins de sorciers pour qu'ils se missent à parler ou à chanter, comme de vrais Blancs, sans que l'on vît personne, et sans que l'on sût pourquoi ni comment. » Le lecteur reconnaît sans peine les choses de la civilisation blanche, bien que la perspective choisie les dépouille de leur finalité et de leur sens (« se garantir les yeux de verres blancs ou noirs, ou couleur de ciel, par beau temps, ou couleur ventre de gendarme! »). La technique narrative choisie nous rend étranges les choses les plus communes, et nous présente comme familières les coutumes les plus éloignées des nôtres.

Les effets dramatiques découlent du fait que la restriction de champ peut laisser des pans entiers dans l'opacité. Le roman cesse d'être la vie racontée et surtout expliquée, il peut se contenter de présenter des fragments d'une histoire et des aperçus du monde, sans le donner comme déjà déchiffré. C'est ce que souligne Marcel Proust dans *Sodome et Gomorrhe* : « J'entends la chose vue par moi, de mon côté du verre, qui n'était nullement transparent, et sans que je puisse savoir ce qu'il y avait de vrai de l'autre côté. »

La restriction de champ peut être un moyen de tracer des fausses pistes, car le héros à la compétence limitée peut se tromper dans les interprétations qu'il propose.

Exemple

Nathalie Sarraute, dans *Martereau*, donne de la même visite d'une maison en vente deux versions successives aux implications opposées. Dans la première, aucun soupçon ne pèse sur Martereau : « Nous nous attardons dans la grande cave... Martereau, le plus fort de nous trois s'arrache le premier à ces délices. Il faut rentrer. Quand nous sortons, nous le trouvons qui nous attend près de la voiture avec le propriétaire de la maison. » Mais, cent pages plus loin, le narrateur revient sur cette démarche et imagine un Martereau malhonnête : « C'est lui, Martereau, cette fois, qui mène le jeu, vous êtes le pion qu'il pousse. Il vous voit et vous ne le voyez pas. Il vous mène, allons, par ici, à la cave, vous allez voir les nouvelles chaudières, un nouveau système très curieux, regardez les robinets, les manettes, amusez-vous, pauvres débiles, enfants gâtés, lui une affaire importante l'appelle, le vendeur l'attend... Il s'agit maintenant entre hommes – vous êtes exclus – de débattre du bénéfique, de la commission, du prix qu'on vous fera payer. » Entre ces deux versions, Martereau est un personnage opaque, ses intentions, bonnes ou mauvaises, peuvent seulement être reconstruites à partir d'indices.

Le lecteur, comme le personnage focal, en est réduit à essayer de reconstruire le sens, et cette élucidation est d'autant plus difficile que l'information est incomplète. Le roman moderne ne donne pas toujours toutes les clefs, l'histoire incertaine devient le résultat des supputations du lecteur à partir des conjectures du personnage focal.

B. L'omniscience malhonnête

On pourrait penser que les informations sont mieux distribuées lorsque la narration ne les soumet pas au prisme déformant de la vision d'un protagoniste. On admet tacitement que le narrateur ne triche pas et qu'il nous a transmis tous les éléments pertinents pour la compréhension de l'action. Mais il n'en est rien, et le texte sans focalisation apparente distribue subtilement les informations. Le romancier distille dans le roman la part d'ignorance qu'il lui plaît.

a. Le lecteur n'a pas accès à la conscience du héros

Si le romancier choisit une narration non focalisée qui reste à l'extérieur des consciences et des causes, le mystère est complet pour le lecteur, sous-informé naturellement. C'est une présentation très souvent utilisée en début de roman : les personnages et leur comportement sont ainsi posés comme des mystères que la suite du récit viendra éclaircir,

ainsi les premières lignes de *Villa triste* de Patrick Modiano : « Parmi toutes ces capotes militaires, un costume civil de couleur beige. L'homme qui le porte ne semble pas souffrir du froid ; il a autour du cou une écharpe de soie verte qu'il serre d'une main nerveuse. Il va de groupe en groupe, tourne la tête de gauche à droite avec une expression hagarde, comme s'il cherchait un visage au milieu de cette cohue. » Le lecteur doit s'en tenir aux suppositions, puisque le scripteur présente les explications possibles sous une forme hypothétique qui laisse planer l'incertitude.

b. Le lecteur est en avance sur le héros

Lorsque le scripteur omniscient aide le lecteur à déchiffrer le monde de telle sorte que tout lui soit transparent, le lecteur va d'emblée au-delà des personnages, il a accès à la vérité des êtres, à une compréhension psychologique achevée. Guidés par la narration, nous voyons ce que le personnage ne saurait voir, lisons ce qu'il ne peut pas lire : « Bernard tendit cette lettre à Édouard (...). Surtout il s'affectait de n'être même pas nommé dans cette lettre et qu'Olivier semblât l'oublier. Il fit de vains efforts pour déchiffrer, sous une épaisse rature, les trois lignes, écrites en post-scriptum, et que voici : « Dis à l'oncle E... que je pense à lui constamment ; que je ne puis pas lui pardonner de m'avoir plaqué et que j'en garde au cœur une blessure mortelle. » Ces lignes étaient les seules sincères de cette lettre de parade, toute dictée par le dépit. » (Gide, *Les Faux-Monnayeurs*)

Cette avance dans la connaissance de l'histoire peut venir non d'une intervention explicative du scripteur, mais tout simplement de la composition du texte. C'est ainsi que, dans *Les Misérables*, Marius est un personnage qui en sait toujours moins que le lecteur. La narration a largement montré la veulerie de Thénardier et la générosité de Jean Valjean. Pourtant, ce que sait le lecteur, Marius l'ignore, qui croit au contraire que Jean Valjean est l'assassin de Javert et Thénardier le sauveur de son père. Un titre de chapitre est à cet égard significatif : « Les obscurités que peut contenir une révélation. »

c. Le roman est un système d'omissions

Même si le narrateur omniscient a l'air de tout nous dire et tout nous expliquer, il réserve forcément une part de son information, sinon il n'y aurait plus d'intérêt romanesque ni de surprise possible. La première vertu de l'auteur est de savoir se taire, il ne dit jamais d'emblée tout ce qu'il sait, mais dévoile les éléments nouveaux selon un principe d'économie. Le *coup de théâtre* n'est pas autre chose que l'ap-

port brusque d'un élément dont le lecteur ne disposait pas. Dans *Candide*, Voltaire multiplie les coups de théâtre romanesques : Cunégonde, qu'on croit deux fois morte, est deux fois retrouvée (« Il lève le voile d'une main timide. Quel moment ! Quelle surprise ! il croit voir Mlle Cunégonde ; il la voyait en effet, c'était elle-même. »), son frère le baron reparaît sous les traits d'un jésuite au Paraguay, Candide le tue, puis le rachète (vivant) au patron d'une galère à Constantinople. À chaque fois, c'est la sous-information du lecteur (il ignore que les morts ne sont pas morts) qui permet de produire de l'inattendu.

Les péripéties romanesques sont le résultat de la manipulation des renseignements à travers le jeu des points de vue.

Exemple

Dans le roman de Pierre Mac Orlan *Le Chant de l'équipage*, le lecteur, parce qu'il est dans la confiance du meurtre prémédité, croit être en avance sur la future victime, Krühl. La focalisation met en avant le point de vue des conspirateurs et l'on suit le déroulement de leur plan machiavélique : « Éliasar laissa tomber son mouchoir devant Heresa qui le ramassa pour montrer que le signal avait été aperçu (...). Éliasar, les yeux fixés sur Krühl, dont le dos voûté le provoquait, ouvrit très doucement son couteau et le glissa dans la poche de son veston afin de l'avoir tout prêt sous la main. » Voyant le monde par les yeux d'Éliasar, le lecteur accorde comme lui sa confiance au capitaine Heresa, il semble qu'il n'y ait que Krühl pour ne pas comprendre ce qui se trame autour de lui. Or, dans les dernières pages, le lecteur découvre soudain qu'il a été aussi naïf que l'apprenti assassin. Éliasar et Krühl, sa victime désignée, découvrent trop tard que leur capitaine, volant le bateau qu'ils ont armé, les a abandonnés dans une île maudite. Le romancier a donc retenu un renseignement essentiel jusqu'à la dernière page, et cela, sans que le lecteur s'aperçoive jamais qu'on lui cachait quelque chose. Le narrateur rusé a su entretenir notre aveuglement en nous faisant partager le point de vue d'un demi-habile, qui, croyant abuser Krühl, était berné lui-même par Heresa.

Information et perspective fonctionnent ensemble, contribuant pour une large part à la production de l'intérêt romanesque. Le manque d'explication, qui fonde le suspense, et la *vision avec*, qui permet l'identification, sont aussi des moyens pour le romancier de séduire le lecteur et de le promener à sa guise.

SYNTHÈSE

Écrire un roman consiste à mettre en place un certain nombre de données à propos d'un monde fictif. Ces informations se développent dans la linéarité de l'écriture, elles sont forcément successives. Selon l'ordre qu'il choisit, le point de vue qu'il adopte, le romancier façonne le rythme et le suspense, et suscite l'intérêt du lecteur.

EXERCICE

Sodome et Gomorrhe de Marcel Proust nous offre deux versions de la rencontre de la princesse Sherbatoff dans le train. Comparez ces deux textes selon l'angle du point de vue. Quel est l'intérêt de cette double présentation ?

a. « Nous montâmes dans un compartiment où était déjà installée une dame à figure énorme, laide et vieille, à l'expression masculine, très endimanchée, et qui lisait *La Revue des deux Mondes*. Malgré sa vulgarité, elle était prétentieuse dans ses gestes, et je m'amusai à me demander à quelle catégorie sociale elle pouvait appartenir ; je conclus immédiatement que ce devait être quelque tenancière de grande maison de filles, une maquerelle en voyage. Sa figure, ses manières le criaient. J'avais ignoré seulement jusque là que ces dames lussent *La Revue des deux Mondes*. Albertine me la montra non sans cligner de l'œil en me souriant. La dame avait l'air extrêmement digne (...) mes yeux pétillaient d'ironie en considérant cette dame importante qui semblait croire qu'à cause de sa mise recherchée, des plumes de son chapeau, de sa *Revue des deux Mondes*, elle était un personnage plus considérable que moi. »

b. « Et il nous emmena tous à la recherche de la princesse Sherbatoff. Il la trouva dans le coin d'un wagon vide, en train de lire *La Revue des deux Mondes*. (...) Je la reconnus aussitôt ; cette femme qui pouvait avoir perdu sa situation mais n'en était pas moins d'une grande naissance, qui en tous cas était la perle d'un salon comme celui des Verdurin, c'était la dame que dans le même train, j'avais cru, l'avant-veille, pouvoir être une tenancière de maison publique. Sa personnalité sociale si incertaine me devint claire aussitôt quand je sus son nom, comme quand après avoir peiné sur une devinette, on apprend enfin le mot qui rend clair tout ce qui était resté obscur et qui pour les personnes est le nom. »

Proust, *Sodome et Gomorrhe*.

CORRIGÉ : voir p. 118.

Conclusion

La réussite d'un roman ne s'explique pas seulement par la qualité de l'écriture, mais aussi par l'enthousiasme de la réception. La construction de l'auteur, avec les effets qu'il a programmés, rencontre les goûts et les exigences plus ou moins imprévus du lecteur. Le plaisir de la lecture est complexe, en partie conscient et en partie inconscient ; il tient à la fois à des facteurs émotifs, intellectuels et idéologiques. Le lecteur, même le plus « frivole », attend quelque chose du livre qu'il ouvre, mais la quête littéraire n'est jamais deux fois la même, et la démarche vers le texte varie avec les individus. Les uns demandent au roman de les faire rêver, d'autres espèrent frémir, certains pensent se documenter sur le monde et d'autres préfèrent en rire, la plupart y cherchent une réflexion, et ne sont pas éloignés de voir dans le romancier un avatar du Sage.

Et le roman répond à tous ces désirs en prenant des formes diverses, il est capable d'être roman d'aventure ou conte philosophique, roman d'apprentissage ou roman à thèse, ou tout à la fois. C'est que le roman contribue à poser les questions éternelles et participe au progrès de la pensée humaine, mais contrairement à celle du philosophe, la réflexion du romancier ne s'exprime pas directement, elle s'incarne dans les personnages et leurs conflits, et s'incorpore au mouvement d'une intrigue.

EXERCICE 1, p. 33

Dans ce portrait de la vieille fille, Honoré de Balzac multiplie les procédés ironiques : restriction injustifiée, « quelques personnes » seulement attendent un comportement logique (les moyens d'arriver à son but) ; comparaison burlesque, Mlle Cormon est « comme un soldat dans sa guérite » (avec cet écho phonique de « guimpes » à « guérite » qui fait qu'on s'interroge sur le sens du premier mot, dentelle ou toile blanche empesée ?) ; antithèses, les « légitimes artifices permis aux femmes » se retournent en « tromperies de l'élégance », expression dans laquelle on croit entendre un écho des paroles de la vieille fille (ironie citationnelle).

Perfidement, le texte insinue que les deux sœurs bossues (négarion de la beauté) et d'Alençon (négarion de la mode qui ne saurait être que parisienne) sont des « artistes » si on les compare à Mlle Cormon.

EXERCICE 3, p. 33

L'hétérogénéité énonciative est rendue évidente par la typographie qui réserve les italiques pour le télégramme, qui est ainsi donné comme un objet concret, extérieur au discours du narrateur (effet de réel). La phrase répétée en italiques « quatre-vingt-dix fusils sortis du Draa ! » ne saurait avoir le même statut : la ponctuation exclamative indique sans hésitation qu'elle appartient au discours intérieur de Marçay, mais, à cause du choix du caractère, elle semble correspondre à une seconde lecture du télégramme, cette phrase est encore celle d'un autre. En revanche, la même information quitte le texte adventice pour entrer complètement dans le roman à la dernière ligne où les mêmes éléments sont repris, mais cette fois sans variation typographique.

EXERCICE 1, p. 65

Toutes les premières phrases sont des incipit in *medias res*, mais sans dialogue initial. Presque toutes inscrivent le texte dans le temps (3, 4, 5, 6) et dans l'espace (1, 4, 5, 6), par référence à un hors-texte réel, connu du lecteur. Un personnage est nommé (prénom ou nom) comme s'il était déjà connu du lecteur (sauf 1 et 2). L'enchaînement sur un hors-texte se fait plus insistant dans les deux premiers exemples où le procès évoqué (au retour, battit des mains) est forcément consécutif à une autre action. Dans tous les cas, l'incipit ouvre des questions : qui est dans la calèche ? à quel sujet bat-elle des mains ? Pourquoi Lantier n'est-il pas rentré ?

EXERCICE, p. 87

Le récit historique est d'emblée exclu, puisque l'Histoire défigurée ne donne aucun signe intelligible, et puisqu'il n'y a pas de vérité étalon, il

n'y a donc rien d'impossible. Si le roman de Michel Tournier fonctionne sur des échos qui ne contredisent pas l'histoire sainte (trois rois mages revenant de Bethléem, le chameau), il introduit un personnage romanesque nouveau. La rencontre entre les rois légendaires et le roi imaginaire est rendue vraisemblable par son inscription dans un décor réel et dans la vie quotidienne des nomades (poussière, ablutions).

EXERCICE, p. 112

Dans le premier texte, le je-narrateur à la vision rétrospective et presque omnisciente semble disparaître. Proust met en avant le point de vue du je-protagoniste et son interprétation erronée du monde. La vision avec celui-ci (focalisation interne) impose en face de l'inconnue une vision du dehors (limitée aux apparences). La griffe du narrateur se devine à l'insistance sur cette *Revue des deux Mondes*, déplacée dans de telles mains, et qui fonctionne comme signal de l'erreur d'interprétation – que la deuxième scène viendra corriger, avec un effet comique.

© Hachette Livre. La photocopie non autorisée est un délit.

Corrigés Index Exercices

- analepse narrative : 55-57, 59
 dénouement : 31, 40, 48, 61-62, 64-66, 69
 dénudation : 40, 100
 dialogisme : 27
 diegésis : 16, 24
 effet de réel : 20, 41, 60, 63, 71, 73, 77, 104
 ellipse : 17
 épilogue : 63-65
 épisode : 37-40, 46-47
 explicite : 61-62, 64, 83
 focalisation externe : 104-105
 focalisation interne : 96, 101
 focalisation variable : 101
 focalisation zéro : 101-102
 incipit : 57-58, 60-62, 75
 incipit in medias res : 58, 62
 mimésis : 16, 24
 narrataire : 61-92
 narrateur : 92, 95, 97, 101-105
 narration intercalée : 44
 narration simultanée : 43-44
 narration ultérieure ou rétrospective : 43
 parlure : 28
 pause : 17-19
 péripétie : 38, 46-48, 64, 111
 personnage opaque : 45, 52, 105, 109
 personnage transparent : 45, 106
 plurilinguisme : 24, 27-28
 point de vue : 42, 45, 86, 95-105, 108, 111
 polyphonie : 28
 prolepse narrative : 53

réalisme subjectif : 106-107
relais narratif : 29-30, 94
restriction de champ : 107-108
scène : 15, 17-18, 20, 23, 27, 42, 65, 74, 80, 92, 98
sommaire : 17-19, 63, 76
tonalité : 13, 16, 32
vision avec : 50, 98-99, 102, 105, 108, 111
vision du dehors : 104
vision panoramique : 102

Bibliographie

• **Ouvrages de référence**

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. Afreda AUCOUTURIER, Gallimard, Paris, 1984.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria OLIVIER, Gallimard, Paris, 1978.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, 1929, Le Seuil, Paris, 1970.

BARTHES Roland, *S/Z*, Seuil, 1970.

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, 1954, Corti, Paris, 1990.

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1960 et 1964, coll. « Tel », 1992.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure*, Le Seuil, Paris, 1978, coll. « Littérature et réalité », coll. « Points », 1982.

DUBOIS Jacques, *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Le Seuil, Paris, coll. « Points », 2000.

FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, 1957, Gallimard, Paris, 1969.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Le Seuil, Paris, 1972.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, Paris, 1979.

GODARD Henri, *Poétique de Céline*, Gallimard, Paris, 1985.

GRIVEL Charles, *La Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Hague, 1973.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Hachette, Paris, coll. « Sup », 1993.

HAMON Philippe, *Le Personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Droz, Paris, 1983.

JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992.

LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative, le « point de vue »*, Corti, Paris, 1989.

POUILLON Jean, *Temps et roman*, Gallimard, Paris, 1946, coll. « Tel », 1993.

RAIMOND Michel, *La Crise du roman*, Corti, Paris, 1966.

RICARDOU Jean, *Nouveaux Problèmes du roman*, Le Seuil, Paris, 1978.

© Hachette Livre. La photocopie non autorisée est un délit.

RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Le Seuil, Paris, 1967.

RICŒUR Paul, *Temps et récit, I, II et III*, Le Seuil, Paris, coll. « Points », 1983, 1984 et 1985.

SABRY Randa, *Stratégies discursives*, EHESS, Paris, 1992.

TODOROV Tzvetan, *La Notion de littérature*, Le Seuil, Paris, coll. « Points », 1987.

ZERAFFA Michel, *Personne et personnage*, Klincksieck, Paris, 1971.

• **articles**

BARTHES Roland, « L'illusion référentielle », coll. « Littérature et réalité », *op. cit.*

BARTHES Roland, « Par où commencer? », *Poétique* n° 1, Paris, 1970.

BENVENISTE Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966.

CORBLIN Francis, « Les désignateurs dans le roman », *Poétique* n° 54, Paris, 1983.

DÄLLENBACH Lucien « Du fragment au cosmos », *Poétique* n° 40, Paris, 1979 et « Le tout en morceaux », *Poétique* n° 42, Paris, 1980.

DEL LUNGO Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique* n° 94, Paris, 1993.

DUBOIS Jacques, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* n° 16, Paris, 1973.

GENETTE Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Le Seuil, Paris, 1969.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », coll. « Poétique du récit » *op. cit.*

HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique* n° 12, Paris, 1972.

HAMON Philippe, « Un discours contraint », coll. « Littérature et réalité », *op. cit.*

JAKOBSON Roman « Du réalisme artistique », coll. « Théorie de la littérature », Le Seuil, Paris, 1965.

PRINCE Gérard, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* n° 14, Paris, 1973.

RICŒUR Paul, « Le soi et l'identité narrative », *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, Paris, 1990.

