

Introduction aux grandes théories du roman

I. Arts poétiques : la paternité paradoxale d'Aristote

1. Arts poétiques : le roman n'est pas un genre

Dans les arts poétiques (descendants d'Aristote), le roman est méprisé (comme par ex. chez Boileau).

2. Aristote, théoricien du récit

Qu'est-ce que la poésie ?

Aristote : tragédie (dramatique élevé)/comédie (dramatique bas), l'épopée (narratif élevé) + une 4^{ème} catégorie « fourre-tout » (narratif bas). Le récit dramatique et le récit épique sont deux modes du mimétique.

Platon : pour lui, tout poème est récit (*diègèsis*). Il introduit la *mimèsis* : le discours donne l'illusion d'être pris en charge par un autre que l'auteur : théâtre. Il distingue le récit mixte (récit/dialogue).

La mimèsis

Aristote : la poésie est de l'ordre de la *mimèsis* : reproduction d'hommes agissants. *Mimèsis* = *représentation*. La *mimèsis* ne décalque pas son objet, elle construit une histoire *mythos*. L'art poétique est « l'art de ce passage ». Il faut être à la limite du vraisemblable.

Place du mode narratif chez Aristote

Ce n'est pas le vers qui fait le poète mais la *mimèsis*.

3. Poids de la poétique aristotélicienne

Bien que normatives et limitatives, les poétiques ont une influence sur le roman dans les domaines de l'imitation/représentation, vraisemblance/bienséance, distinctions entre niveaux de style : elles établissent les règles de l'art. Le roman est lesté du poids de l'épopée.

4. Le roman, genre au-dessus des genres ?

Absence du roman dans les théories antiques.

Modes : le narratif raconte. Le poète (=sujet de l'énonciation) raconte en son nom ou via des personnages (=sujets de l'énoncé).

Le dramatique : personnages=sujets de l'énonciation.

On distingue les objets supérieurs/inférieurs.

Le narratif inférieur n'est pas étudié par Aristote : ce sont des genres non-nobles, dont le roman.

Conception des niveaux de dignité des genres et des styles : difficulté pour le roman de trouver sa place.

Naissance du roman avec et contre la théorie d'Aristote : dans les théories, le roman est un ensemble non totalisable de notions, de schémas, de préceptes.

Son histoire est elle-aussi un roman !

La question du roman est internationale, plurilingue, abolissant toutes les barrières.

Le roman est un genre anti-aristotélicien.

II. Mythe, épopée, roman

1. Antiquité du roman ?

Héritier de l'épopée, il existe par divers aspects dans la littérature grecque, notamment dans les mythes. Un thème fédérateur est l'amour, mais il est fragile par rapport à l'épopée.

2. Du mythe au roman

Le mythe : à l'origine, récit de la création du monde, de l'homme et de la nature, il renvoie au temps primordial. Il est accepté par tous, sans origine. Il dit le vrai pour ceux qui le véhiculent/l'in vraisemblable pour l'observateur étranger. Il cumule les deux caractères du roman : récit fictif (roman), récit véritable (histoire) mais sans interférence, contrairement au roman.

Transformations du mythe : le roman se lit comme un intériorisation par l'individuel et le psychologique de ce qui est dans le mythe donné pour extérieur aux personnages. Évolution de l'épique (tragique) : de l'homme parmi les hommes vers l'homme en son destin individuel.

Mythes et épopées : origine du mythe est dans les sociétés primitives (avant l'histoire), se développe avec l'évolution. L'épopée naît après la « révolution » néolithique, + récente (la plus ancienne est du II^{ème} millénaire, *Gilgamesh*). L'épopée se nourrit du mythe mais a pour origine et pour sujet des sociétés patriarcales, avec des rois et des guerriers glorifiés en chants récits. Nombreuses variantes et remaniements dans ce genre.

3. Épopée et roman

Le mot « roman » : « roman » < **romanice* (à la façon des romains).

XII^{ème} siècle : évolution du sens : « récits en langue vulgaire, en vers puis en prose »

XIV^e s. : littérature courtoise

XV^e s. : de chevalerie

XVII^e s. : usage moderne (mais péjoratif : « mensonges »)

De la chanson de geste au roman : chanson de geste + historiographie donnent le roman médiéval. Son auditoire est + limité mais + homogène et défini. La chanson : action collectif/roman : individuelle. Épique : agglomération de formules pour tracer un thème/roman : thème développé comme une formule générative. Le passage de l'épopée au roman correspond, dans la société, du passage d'un monde clos, patriarcal à de nouvelles relations internationales.

4. Le premier « roman » moderne : *Don Quichotte*

La « folie » romanesque : DON QUICHOTTE s'élance pour transposer dans le réel vécu ce qu'il a vécu par la lecture de romans de chevalerie. Mais la réalité résiste à ses rêves et c'est seulement à sa mort qu'il renonce à les faire coïncider. Le roman s'achève sur la déconfiture officielle du romanesque. Mais le livre est parsemé de récits qui réintroduisent les vertus et prestiges du romanesque (dont les mésaventures de DON QUICHOTTE figurent la parodie) : 2 registres noble/comique.

La passion du romanesque : ce qui est moqué chez DON QUICHOTTE (sa folie) serait au contraire révéralé chez les autres comme un signe de distinction. Ceux qui gardent les pieds sur terre (le barbier, le curé *etc.*) sont des passionnés de romanesque, ne sont-ils pas de plats esprits incapable d'admirer la beauté de DON QUICHOTTE ? Ambiguïtés : qui a raison ? frontières ? (raison/déraison, normal/pathologique, risible/sérieux...) règles ?

L'ambiguïté constructive du roman moderne : la richesse de *DON QUICHOTTE* qui remet en cause toutes les frontières et catégories : l'œuvre est matrice de l'infinité des récits romanesques, *DON QUICHOTTE* invite à considérer comme problématiques les repères de toute fiction : le roman moderne est fondamentalement critique. Le sujet de *DON QUICHOTTE* est le roman lui-même, conscient de son prestige et de ses contradictions.

5. De l'épopée au roman

L'indiscutable modèle épique : DON QUICHOTTE est nourri d'épopée et la tient pour vraie, foi dans les livres. *Mensonges ou vérités romanesques* ? Dans *DON QUICHOTTE*, le livre est sans rival, il embrasse épopée et roman.

6. Baptême théorique du roman

Au travers de définitions du genre romanesque, *DON QUICHOTTE* fait du roman la plus haute forme de l'épique en même temps qu'il propose une nouvelle liberté (décousu, mélange des registres, alliance poésie-éloquence, prose). Cervantès est un précurseur mais son enseignement mettra deux siècles à être compris.

III. Le roman de l'âge classique : procès en légitimation

1. Le discours des censeurs classiques : une théorie négative

Les critiques classiques ont une vision péjorative du roman, mais il est aussi fort apprécié. Les humanistes méprisent le roman qui est pour les femmes. Il est condamné au nom d'une stricte morale chrétienne. Il est jugé inutile au XVIIIe s.

La critique est davantage morale qu'esthétique, le roman est sans cesse accusé et doit se défendre.

2. Le roman, corrupteur du goût

Critiques de Boileau contre le courant précieux : les Anciens n'ayant pas écrit sur le roman, c'est un genre inutile (roturier) d'où le dédain de Boileau. Seconde critique : il gâte le goût (invraisemblable, irréaliste, jargon ridicule), il faudrait plus de vraisemblable.

Permanence de la critique du goût précieux : et de l'invraisemblable (et du poids de l'amour dans les romans).

3. Le roman, peinture de l'amour

Peindre l'amour est le second chef d'accusation à l'âge classique, au nom de la morale et de la religion. Il comporte des fautes contre les bienséances inséparables de celles contre la vraisemblance.

Vraisemblance ou bienséance : pourtant, le courant précieux est très soucieux de la bienséance. Le roman se veut supérieur sur ce point à l'histoire car il ne présente que des personnages exceptionnels et sans reproche, surtout dans les romans héroïques et galants (au contraire des romans picaresques ou comiques). Le précieux s'appuie sur les bienséances, le rare et l'extraordinaire, il refuse le scandale et le dégoût.

L'invraisemblance va avec la bienséance tandis que la vraisemblance serait corruption des mœurs (le monde est laid).

Pour Montesquieu, si les héros de *Manon Lescaut* sont un fripon et une catin, leur amour fait oublier leurs défauts. Le roman, parce qu'il peint l'amour, égalise les niveaux sociaux et moraux, car l'amour fait tout pardonner.

Or l'adhésion du lecteur est suscitée par l'amour sans considération pour la morale et le social. On ne se soucie pas de la morale chrétienne, que de la morale amoureuse : c'est un divertissement qui éloigne des voies religieuses.

Le roman, libre-fiction : les attaques contre le roman sont portées contre tous les divertissements mondains. Boileau ne critique pas la tragédie mais la comédie (et surtout la farce). Rousseau s'en prend au théâtre qui corrompt les jeunes filles. (Le théâtre est défendu par le parti des philosophes).

Le roman doit donc se défendre sur le plan moral (comme le théâtre) mais aussi esthétique. Il est sans noblesse et paie sa liberté d'être une fiction sans règles. C'est un non-genre, futile et immoral.

4. Un apologiste honnête homme : Pierre-Daniel Huet

1670 : *Traité sur l'origine des romans*. Il souligne l'antiquité du genre romanesque, d'où sa noblesse. Le goût classique est mis au service du roman.

Double naissance du roman : avec la barbarie, perte de la vérité : fables mensongères du Moyen-Âge. Jusqu'à ce que les troubadours et chanteurs romanisent à nouveau. Le roman est fruit d'un besoin de plaisir, besoin naturel de la fable car la réalité présente ne suffit pas à exercer l'esprit.

Catharsis du roman : « toutes nos passions s'y trouvent agréablement excitées et calmées ». le roman est un délassement honnête. Il faut chercher, sous l'écorce, « l'excellence de l'invention et de l'art ». Les faussetés enveloppent un sens caché, elles sont des figures de la vérité.

La tradition de la figure : Huet évoque les *figures* de la Bible et du Moyen-Âge. Il y a une valeur ésotérique du fictif, défendable à partir du modèle de la Bible.

Définition du roman régulier par Huet :

« Ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables. J'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous certaines règles ; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté. »

L'accent est mis sur l'amour, l'histoire et l'aventure amoureuses, il connaît les goûts classiques et la tradition romanesque. Il rejette les fables comme invraisemblables. Les romans sont des « fictions de choses qui ont pu être ».

Éloge des femmes : en France, elles ne sont pas coupées des hommes, elles doivent se défendre avec leur cœur, les hommes doivent donc les attaquer par là et par conséquent, les romans français sont les plus fins. Les femmes sont les premières lectrices des romans (et c'est le seul genre où elles peuvent écrire). Pour Huet, la lecture des bons romans est utile aux jeunes filles.

5. Lenglet-Dufresnoy, ou le libertin masqué

1734 : *De l'usage des romans* (désavoué dans *L'Histoire justifiée contre les romans*, 1735 avec des redites et des contradictions.) Lenglet est un libertin. Il ne part pas de l'épopée mais de l'histoire. Il renverse l'opposition histoire/roman : l'histoire veut être crue sur parole, sans explication, tandis que le roman dit souvent le vrai sans cette prétention. Il ne s'arrête pas aux questions morales et accepte toutes les formes, au nom de l'authenticité des passions : vers le réalisme romanesque. C'est une critique historique-philosophique étendue à la critique du roman.

Le roman, introduction à la vie amoureuse : il accepte tous les types de roman, sans critères exclusifs, tous les publics : à chacun son roman. Sa préoccupation est de satisfaire le public tout en l'instruisant. Le roman initie à l'amour. Pour lui, la passion amoureuse est bonne et saine, donc le roman est une bonne introduction à la vie amoureuse et recommandable. C'est une valorisation enthousiaste du roman moderne.

IV. Défense et illustration du roman au siècle des Lumières

1. L'épopée comique en prose selon Fielding

À partir de 1740, les romans anglais sont publiés en France : Richardson, Defoe, Fielding, Sterne, Smolett. Fielding et Sterne sont des théoriciens du roman. Richardson et Defoe s'estiment nouveaux. Fielding admire les Anciens, Aristote et Horace, il est pour les règles aristotéliennes, il n'imagine pas son modèle en dehors du poème épique. (contre *Pamela* de Richardson qu'il parodie et démystifie avec *Joseph Andrews*). Il se réclame de « l'épopée comique en prose ».

Comédie ou parodie ? Il s'inscrit dans le 4^{ème} mode (parodie) indiqué par Aristote avec pour seule différence, l'usage de la prose.

Il cherche à fonder un récit épique capable de rendre la vie quotidienne (et non pas restreint à de nobles héros). Il s'inspire de la comédie classique (Molière) et introduit la voix plébéienne, des récits parodiques (héroïco-comiques)

Limites de la théorie de Fielding : principe aristotélien des niveaux sociaux et de style différent du réalisme. Fielding et ses contemporains vont vers un trait sérieux, problématique et même tragique de la réalité quotidienne.

2. Les fondements philosophiques du roman anglais

Le réalisme formel : renouvellement anglais en dehors de toute théorisation ou école. Vers le *réalisme formel* : la vérité peut-être connue par l'individu au moyen de ses sens. Réalisme critique, anti-traditionnel, novateur.

Caractéristiques du roman anglais : valorisation de la nouveauté et de l'*originalité*. Il invente ses sujets ou les tire de l'actualité et refuse les modèles, critiques *etc.* préformés. Ce ne sont pas des types humains généraux, des conventions (des noms et prénoms tirés de la vie courante).

La mémoire des personnages unifie leur durée interne, leur expérience passée jouée : cohésion et vraisemblance. Attention portée aux détails quotidiens, à la chronologie, à la datation. L'espace idem. Pas de beautés de style car il cherche le rapport adéquat entre les mots et les choses.

L'épanouissement de l'individu moderne : naissance du roman moderne est parallèle à l'évolution sociologique et à l'épanouissement de l'individu.

3. Denis Diderot théoricien : un autre nom pour le roman

Diderot admire Richardson : *Eloge de Richardson*.

Pour une poétique du réalisme : pour lui, un romancier sérieux est supérieur à un moraliste (comme le pense Prévost). Diderot insiste sur la participation du lecteur par l'identification : dramaturgie de la lecture associée à une poétique de l'écriture. Pour lui, Richardson arrive à envoyer le lecteur dans une vie seconde, délicieuse et où le temps se dilate : toutes sortes de situations réelles sont rencontrées dans un temps resserré.

La fiction + art du mensonge=vérité du cœur humain.

Le conte historique : pour Diderot, 3 contes : merveilleux (Homère, Virgile, le Tasse)/plaisant (La Fontaine)/historique : pour tromper.

« Art du mentir vrai » qui s'appuie sur le « petit fait vrai » : effet de réel grâce à ces détails (apparemment gratuits).

Réalisme et mystification : l'effet de réalisme est une tromperie, il y a participation-aliénation du lecteur, il faut un antidote : brusque effet de déprise, de recul, rupture... comme le jeu du narrateur dans *Jacques le fataliste*. Diderot provoque puis désamorce l'illusion réaliste.

Écriture, lecture : comment s'étaient-ils rencontrés ?

Jacques, après *Don Quichotte*, est un grand roman sur le roman. Diderot conçoit son œuvre comme une réplique du monde réel. Il se veut philosophe, démystificateur de l'illusion réaliste et des préjugés. Il préfère les dialogues.

La preuve et le plaisir : interaction fictive du lecteur et de l'action. Il dévoile l'art de provoquer l'adhésion et l'émotion (construction et déconstruction du récit). Il dénonce le mythe et prouve au nom du plaisir et prend plaisir aux limites du prouvable.

Il reste dans la ligne du conte, sa tradition même s'il sait que l'usage de l'écrit détruit les anciennes connivences orales. L'écrivain devient incontrôlable et mégalomane.

Le roman à la 1^{ère} personne : le *je* au XVIII^e s. assoit l'impression de véricité. Le *je* actuel, sujet de l'énonciation raconte les aventures passées d'un *je* ancien, sujet d'énoncés : il y a des écarts et des perspectives. Le roman épistolaire : drame. Expression directe actuelle : aspect théâtral. Diderot ne propose pas une analyse théorique du roman mais des aperçus, un *usage*.

4. Sade, Staël, Hegel : d'autres voies pour le roman ?

Le fabuleux selon Sade : Sade marque un certain retour vers le roman héroïque. Le fabuleux=le fictif pour lui. Pureté d'une écriture et beauté d'un style. Sade vise, au-delà du moralisme, l'extraordinaire. Il ne veut pas raconter, à l'instar de Rétif ce que tout le monde sait : préjugé aristocratique. Il veut sonder la nature dans ses bizarreries : extrémisme. Il lui faut « des malheurs et des voyages » pour sa matière. Pour lui, l'homme aime et prie avant tout.

L'exilée de Coppet et l'hôtel de Charenton

Les romans de Staël sont des tableaux d'affections privées, que du romanesque de cœur : toutes les passions. Tandis que Sade se veut poète de l'enfer, peintre du tragique de l'existence humaine, proche de « l'horreur sacrée ».

Le roman, lieu d'affrontement du moi et du monde : à la fin du XVIII^e s., les règles classiques ne suffisent plus, elles sont à dépasser. Le moi et le monde se confrontent. Le réalisme s'accompagne de sa propre critique. De plus en plus sûr de lui-même, il réfléchit ses propres conflits comme « romanesque du cœur »/ « prosaïsme de la vie courante. » Pour Hegel, le roman est une « épopée bourgeoise moderne ». Il y a conflit entre poésie du cœur et prose des circonstances.

V. L'âge d'or du roman : du romantisme au réalisme

1. Les manifestes de l'école réaliste

1855, Fernand Desnoyers : article « Du Réalisme »

Exposition de Courbet *Le Réalisme*

1856, Duranty fonde la revue *Réalisme*

1857, Champfleury écrit des articles sur *le Réalisme* qui est la « peinture vraie des choses ».

Origines et références : apparaît vers 1850, c'est la réalité des choses face au rêve, au fantasme, au romanesque.

Rôle important joué par Arsène Houssaye par un livre critique sur la peinture flamande dans sa revue *L'Artiste*.

Le mot est apparu en 1834.

C'est une lutte d'école, polémique contre les classiques (convenus) et les romantiques (éthérés et excessifs). Pour les réalistes, l'art est une chose réelle, visible, compréhensible. Revendication de vérité artistique.

1843, autre appellation : « roman d'analyse » concernant Balzac et son disciple, Charles de Bernard.

Énumération de détails pour donner une idée d'ensemble.

Principes de l'école réaliste.

Selon Champfleury : - observation de détails précis et non invention

- sincérité absolue
- peinture des mœurs et de la vie habituelle pour faire une étude de son époque
- il faut faire œuvre d'art
- style simple

Le romancier est impersonnel, pas subjectif. Caractère : non un type mais l'individu (type seulement parce que ses traits sont représentatifs d'une classe). Personnages contemporains issus de toutes les classes. L'action est subordonnée aux caractères.

La description vraie peut être immorale mais l'idéalisme condamne au maniéré. Il faut « peindre la vie telle qu'elle est ». on ne peut taxer le réalisme d'immoralisme : c'est la société qui est corrompue.

2. Le réalisme face à la critique

L'école réaliste en accusation : - critiques de la prétention scientifique. L'écriture se voudrait science, « chimie morale »

- critiques contre le dégoût de l'idéal et leur tentative de faire coïncider la description du réel avec la vérité
- - de manquer l'étude de l'homme par un attachement exclusif aux aspects extérieurs
- bassesse de cette école : tout y est bas et trivial, l'amour du réel devient un culte du laid
- sur le style : disproportionné à cause de l'excès de détails
- procès d'immoralité surtout avec *Madame Bovary*, 1857

Une nouvelle époque pour le roman : pour la première fois, des romanciers se constituent en école autonome d'où une bataille littéraire. Le roman est devenu le genre dominant du monde littéraire, il n'est plus menacé, n'a plus à se légitimer, fin de la lutte et des ruses pour un genre qui a atteint son âge adulte.

3. Une irrésistible ascension : le roman dans la 1^{ère} moitié du XIXe s.

Triomphe du roman (progressif) : un bon roman est alors un roman « sérieux », reflet de la société contemporaine. Il n'est plus futile. 1820, vogue de Scott qui distrait et instruit : c'est un moraliste, vogue du *roman historique*, Scott renouvelle tous les genres (roman, histoire, épopée, tragédie, comédie). C'est une révolution et la voie du « roman social » est ouverte.

C'est donc l'âge d'or du roman mais il y a des déviations comme le « roman industriel » qu'est le roman-feuilleton.

Absence de théorie romantique du roman en France : triomphe littéraire mais pas théorique (au contraire des Allemands), les théories romantiques ne sont que pour le théâtre ou la poésie. Nerval est au plus près par ses intuitions théoriques. Pour le roman historique, c'est Vigny dans sa préface de *Cinq-Mars*.

VI. Balzac théoricien

1. Balzac théoricien du roman total

L'œuvre et le projet : dans ses préfaces, ses lettres, ses articles etc. il élabore une « poétique du roman ».

Le roman comme « comédie humaine » : 3 parties dans son œuvre :

- études de mœurs, les **effets** (sentiments, vie...)
- études philosophiques, les **causes** (pourquoi ? sur quoi ?...)
- études analytiques, les **principes**

Il a une ambition d'exhaustivité et de réinventer la littérature. Il y a des tensions entre idéal et réel, entre la typification et le respect de l'individualité, entre l'observation et la volonté spirituelle normative...

2. « Faire concurrence à l'État Civil »

L'unité de composition : unité de la nature, composition de l'œuvre et vice-versa. Le monde social est plus compliqué que le monde naturel. Les différences de condition entraînent des différences de comportement (sciences naturelles littéraires) : il y a des « Espèces sociales ».

Il veut une écriture dramatique avec un espace de référence systématique (l'unité de la Société) et une diversité non aléatoire des personnages : son traitement est plus proche du théâtre et de la démarche scientifique. Le mode du récit est plus synthétique, dynamique, concentré.

Comment rendre intéressant le drame à 4000 personnages que représente une société alors que les conteurs se limitent à 1 ou 2 ?

Éloge de Walter Scott : c'est son inspirateur et modèle comme créateur de personnages romanesques ; il permet de redécouvrir le roman grec, la chanson de geste, Rabelais... Au début, Balzac a un projet historique qui évolue jusqu'au présent de la société française : **l'histoire des mœurs**. Il fait une représentation condensée, raisonnée, vivante ; action et invention, fidèle au réel mais non mimétique.

Le roman entre en politique : Balzac veut dépasser ce rôle de « secrétaire de la société » qui note tout, de simple conteur, il se veut philosophe et *penseur du politique*. Primat du politique né après la Révolution.

Une entreprise « philosophique » : « la pensée tue la vie », vouloir détruit, créer tue...

3. Le détail et l'ensemble

L'idéal catholique et le réalisme du détail : en 1842, accusé d'immoralisme, on doit encore se défendre. Pour lui, il y a des figures parées des vertus chrétiennes dans son œuvre. Le catholicisme devient l'égide du roman. Le réalisme du détail minutieux disposé et organisé crée la magie du texte et le drame.

Forces centrifuges et forces centripètes : le réalisme du détail est vérité d'observation et vérité philosophique : expliquer les ravages de la pensée et dénoncer les vices de l'homme civilisé. Ce réalisme constitue le projet même. Idée du concentrique et de la convergence : **unité de composition**.

Dissipation centrifuge des forces vitales opposée à la concentration centripète de l'œuvre (dans chaque série, chapitre, motif, détail...) qui sauve le romancier de la mort.

Composition minutieuse de l'ensemble + composition visionnaire des détails.

4. La théorie du « type »

Apologie du type : c'est un personnage qui rassemble les caractéristiques de tous les personnages qui lui ressemblent plus ou moins, sans pour autant être l'un de ces personnages, sinon il n'y aurait pas d'invention. Il crée plusieurs types d'un genre de personnages. Il en va de même pour les « types » de situations, d'événements. Cette idéalisation morale et esthétique peut conduire à l'exagération. Il doit créer un personnage différent du monde réel mais plus vrai : il rend l'impossible vrai (car le vrai n'est pas toujours vraisemblable). Il n'y a pas de confusion entre le réel vécu et le réel romanesque.

Fonction romanesque du « type » : la composition du type relève de l'idéalisation. Ce n'est plus par quelques détails mais par une somme saturante de caractères constitutifs. Le monde est rendu lisible par le personnage

typique car il vise à dévoiler la vérité du fonctionnement de la société. Par sa force de séduction, il assure l'assentiment du lecteur, il est représentatif donc vraisemblable. Sa force est de deviner les mythes de son temps. Tandis que Stendhal s'adresse aux époques suivantes et demande un jugement encore plus distancié.

5. Le modèle ou le terme ?

Balzac a conscience de la démesure de sa tâche/lucidité théorique.

Balzac lecteur de Stendhal : Balzac a assis le personnage typique dans le roman moderne. Il admire chez Stendhal les personnages de *La Chartreuse de Parme* : cette création d'un milieu fictif, avec un personnage central d'importance historique moyenne, de les placer dans des lieux et une époque caractéristiques : il peut alors décrire et expliquer des crises et des conflits historiques. Les « grands » personnages historiques sont tenus à l'arrière-plan et rendent plus vraisemblables et plus intenses ceux du premier rang.

Un nouveau conformisme ? chez Balzac, les personnages les plus forts ont un statut de mythe et les types sont des symboles pathétiques. Le danger du réalisme est de se figer en « positivisme littéraire ». Après Balzac, s'en tenir à ces théories, au type, c'est se détourner de toute recherche nouvelle : un nouveau conformisme.

VII. Certitudes et incertitudes du naturalisme

1. Du réalisme au naturalisme

Ambitions du naturalisme : les frères Goncourt font le lien entre les 2. toutes les classes, manière : enquête scientifique par l'observation.

Zola : peintre véridique des classes populaires (à la fois médecin, chirurgien, naturaliste, historien, philologue de la langue populaire).

L'écriture « artiste » : changement chez Edmond de Goncourt : il se détourne des basses classes vers les hautes, beaucoup plus compliquées et plus subtiles. L'écriture maniérée, « artiste » pour faire un « roman de l'élégance ».

2. Zola théoricien du roman expérimental

Il est le « théoricien officiel » des naturalistes avec son essai *Le Roman expérimental* (1879) et son étude *Les Romanciers naturalistes* (1881)

Le modèle expérimental : *Claude Bernard* : retour à la nature avec un modèle scientifique. Caution du physiologiste et du professeur de médecine Claude Bernard. Comme la médecine, le roman tend à devenir une science. Les réalistes observent la nature, les naturalistes l'expérimentent : observation provoquée dans un but de contrôle. Pour le romancier, il s'agit de faire se mouvoir ses personnages placés dans une histoire particulière et de vérifier que la succession des faits est conforme au déterminisme.

Désacralisation du personnage, sacralisation du romancier : le personnage n'est plus un modèle héroïque mais il est soumis aux lois de la nature. Le romancier est le juge d'instruction de la nature qui définit ces lois.

Un sophisme ? critique immédiate : quelle est la loi revendiquée par le romancier ?

3. La foi positiviste

Une loi des trois états (inspirée d'Auguste Comte) : foi positiviste de Zola : l'homme naturel est soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu. Contre les irrationnels, les métaphysiques qui se réfugient dans l'inconnu. Les romans d'observation et d'expérimentation doivent remplacer les romans d'imagination.

Un déterminisme scientiste : Zola ne répond qu'à la question du *comment* ? et laisse le *pourquoi* ? Il a la foi des

pionniers positivistes. Il faut que l'expérience confirme l'hypothèse, sinon, point de génie mais indéterminisme. Après Bernard et Darwin, la troisième référence est Taine : race, milieu, moment qui inspire la série des *Rougon-Macquart*. Il souhaite trouver les lois par lesquelles le milieu social agit (ce milieu devient un vaste laboratoire).

4. La force et la forme

Le laboratoire du bonheur futur : le romancier vise un pouvoir et une utilité pratiques pour obtenir un meilleur état social. Zola est progressiste. Le romancier expérimente mais n'est pas praticien, juste un conseiller, ces sont aux législateurs et aux politiques d'agir. Les naturalistes ont la force, le droit, la raison, la vérité scientifique pour eux. Il y a des excès totalitaires dans cette croyance idéologique. Zola trouve qu'on accorde trop d'importance à la forme, la méthode est plus importante. Pas de lyrisme du sentiment personnel.

Contradictions du naturalismes ? même Zola éprouve les limites de sa doctrine et tend à un réalisme « travaillé » ...

5. Maupassant ou la conscience critique du naturalisme

Une leçon de simplicité : Maupassant, 1887, *Étude sur le roman*. Il a pour maître et modèle Flaubert, pour sa patience du travail, et l'observation faite méditation. Il recherche le mot juste, simple et unique. Il y a une esthétique classique de pureté contre l'écriture « artiste » des Goncourt. Élégance est différente des jolieses de plume ; le style est différent de la collection de termes rares. Il cherche l'originalité, l'effacement du moi, l'inconnu. Idéal de simplicité.

Le roman, modèle de liberté : il est contre les critiques qui cherchent à définir le roman et rejettent ceux qui n'ont pas les mêmes vues esthétiques. Le roman est *libre*, seule compte la beauté.

L'école idéaliste et l'école réaliste : Maupassant est tolérant. Les romans « traditionnels » visent à charmer, émouvoir, il y a prééminence de l'intrigue. Les réalistes, qui évitent l'exceptionnel, nous forcent à penser pour comprendre. Le roman réaliste provoque une réflexion profonde sur la société en montrant les affrontements des passions et intérêts et l'évolution des êtres (cf. *Bel Ami* ou *Une vie*). Pour la composition, son modèle est *Mme Bovary*.

6. Illusion, désillusion

Un illusionnisme subjectif : pour Maupassant, l'illusion des réalistes est au service du vrai et s'oppose au romanesque. La particularité de Maupassant est le subjectivisme relativiste : il y a illusion particulière de chaque grand artiste qui parvient à communiquer ses expériences personnelles.

À la limite du naturalisme : Maupassant refuse l'analyse psychologique qui conduit au désenchantement car les « grands » ont déjà tout dit, il n'y a rien de neuf. Déception devant cette impression de limite de la langue française.

7. Le premier des écrivains modernes

Le roman, exercice « problématique » : le sommet naturaliste de Flaubert est la reproduction exacte de la vie (pas de romanesque et tend à faire disparaître l'intrigue) ; un héros de taille ordinaire ; l'effacement du romancier.

Mais il existe plusieurs Flaubert : *Salammbô*, roman historique idéal ; *la Tentation de Saint-Antoine*, exalté et romantique ; *Bouvard et Pécuchet*, inclassable.

Il n'a pas écrit de traité mais demeure sa *Correspondance*.

Il renverse la hiérarchie narration-description, par son souci du *style*. C'est le premier par qui la littérature devient *problématique* : l'écriture est une *vocation interdite*.

Un livre sur rien ? le réel s'effrite sous sa plume descriptive. Le sujet traité se dérobe. Le texte de Flaubert finit par exister seul, à la limite du non-figuratif : appel de l'absolu.

VIII. XIXe s. : l'ère du soupçon

1. Crise du réalisme, crise du roman ?

1950, article de Nathalie Sarraute : « L'ère du soupçon », le pacte auteur-lecteur autour du personnage typifié, d'une intrigue et de la 3^{ème} personne est caduc, on entre dans une nouvelle ère.

Critiques depuis 1880 contre le roman réaliste=critiques contre un genre devenu pauvre, épuisé. La crise du naturalisme est une crise du roman.

2. Le soupçon majeur : Breton et le surréalisme

Sans *Le Manifeste surréaliste* (1924), attaques de Breton contre le roman.

Surréalisme contre réalisme : revendication exaltée de liberté, d'imaginaire. Procès du positivisme qui amortit les vertus de révolte et d'attente. Contre les formules d'information pure et simple qui ne se soutiennent que de l'arbitraire du romancier. Le réel ne s'obtient pas par le caprice de l'artiste mais par l'activité libre de l'esprit, sans intervention de la raison.

Condamnation du roman réaliste : - la description, « néant » répétitif, futile, superposition de cartes postales. Il se borne à nommer sans éclairer, c'est une perte de temps.

- la psychologie : l'acte porte en lui-même sa justification, inutile de le gloser.

Éloge du merveilleux : qui est seul beau. *Le Moine* de Lewis. Exaltation du féérique, du fabuleux. Ou alors usage parodique du roman, écriture de « faux romans » pour démystifier le romancier réaliste.

Réhabilitation de l'invention : griefs : pauvreté injustifiable de la description romanesque, de la narration anecdotique et de la psychologie du personnage, de la temporalité qui sont des scléroses pour l'esprit. Cette critique (idéaliste) s'appuie sur Freud, sur la physique contemporaine puis sur le matérialisme dialectique et Trotski. La pratique de la fiction s'en trouve réamorcée.

3. Le soupçon majeur : Paul Valéry

L'impossible marquise : critique contre le roman, genre naïf, faux et retors. C'est une provocation de l'inauthentique (arbitraire, psychologie toute faite), même condamnation que les surréalistes. Le projet romanesque est par nature une imposture, une perversion de l'esprit.

Hommage à Proust : Valéry critique l'imaginaire romanesque. Le roman n'est qu'un songe approximativement et vulgairement standardisé (on peut d'ailleurs le traduire, le développer, le résumer etc.)

Que nul n'entre ici... Valéry et Gide rêvent d'un récit qui soit composé de l'infini de ses possibles. Le roman est un genre irréductible à la pureté de l'art.

4. Un réalisme au-dessus de tout soupçon : la critique marxiste

Pour le léninisme, la littérature a un rôle pratique dans l'émancipation du prolétariat. Sous le stalinisme, les écrivains sont des propagandistes zélés. 1934, Gorki : le réalisme socialiste. 1946 : Jdanov fixe le dogme (indiscutable) : peindre le héros soviétique.

Lukacs, théoricien du roman : il est le plus important critique marxiste du réalisme et du roman au XXe s. 1920 : *La Théorie du roman*. Pour lui, le roman est la forme épique moderne. L'âme ayant perdu la totalité antique cherche dans et par le roman à reconquérir le monde. Ou l'âme est plus étroite que le monde (*Don Quichotte*) ou elle est plus large (« romantisme de la désillusion »). Le roman d'éducation tend à l'adéquation incomplète et précaire entre l'âme et le monde.

Passage à la théorie marxiste : lecture marxiste du récit réaliste : comprendre les antagonismes d'une époque pour les résoudre et préparer l'avenir.

Le bon grain et l'ivraie : il y a de mauvais réalismes (avilissés et néfastes) : Zola, Sinclair, Döblin. Chez les bons, le réalisme est toujours lié à la souffrance du peuple. Les mauvais ne proposent pas de lutte, ils n'ont pas le souffle, ils sont plutôt des statisticiens.

Combat pour l'avenir ou combat pour le passé ? Lukacs fustige les désenchantés, les décadents qui tournent le dos aux luttes émancipatrices : Flaubert, Joyce, Proust, Kafka, Musil, Jünger, Benn, Beckett. Il critique aussi les existentialistes, les romantiques révolutionnaires (du réalisme socialiste) ; l'avant-garde qui veut rompre avec le réalisme antérieur. Il préfère le réalisme bourgeois mais progressiste de Heinrich Mann et surtout Thomas Mann. Il s'oppose à Brecht, refuse les avancées littéraires de son temps. Refus de toute tentative moderne de créer une littérature de notre temps.

5. Suspensions...

Critiques contre la médiocrité de l'écriture réaliste idéologique, convenue et précieuse (selon Barthes)...

IX. À la recherche du roman

1. « Le roman comme recherche », essai de Butor (1956)

Le roman n'a pas besoin, comme les autres récits, d'évidences ou de témoignages extérieurs : « le roman est le laboratoire du récit ». Il démasque notre vision ordinaire et révèle de nouvelles choses dans la réalité : il dénonce, explore, adapte. Le sujet du roman est inséparable de la forme. Réalisme et formalisme ne sont pas contradictoires : « symbolisme » de chaque roman....

2. Dieu est-il romancier ?

Sartre critique de Mauriac : qui se comporte comme un dieu omniscient dans ses romans, soumet ses personnages à une fatalité déterministe chrétienne. De son côté, Mauriac a conscience de ce que le romancier qui crée des personnages ne peut accéder à la complexité réelle de la vie : c'est un art factice qui découpe la vie. Le « moins pire » serait de se concentrer sur un seul personnage.

Le « réalisme subjectif » : Sartre se fonde sur l'idée de « l'intentionnalité » d'Husserl, la conscience n'est pas une intériorité, elle est tout en son dehors : mouvement d'éclatement. Être, c'est être dans le monde. Nous sommes des consciences de quelque chose : il faut respecter la liberté des personnages. Il n'y a pas d'observateur privilégié. Le romancier est « en situation », ce qui compte, c'est la succession et surtout la limitation des points de vue. (Dos Passos)

Camus, le roman comme destin : pas de réalisme subjectif et de découverte progressive du sens de la vie mais un effet global à travers la lecture du roman. Le lecteur accomplit sa vie par procuration comme **destin**. Le roman parle de notre vie mais va jusqu'au bout du provisoire.

Curtis critique de Sartre : Jean-Louis Curtis dénonce les règles de Sartre. Dans tous les grands romans, il y a un pacte entre l'auteur et le lecteur : invisibilité de l'auteur. « Point de vue divin », notion de trucage dans les interventions de l'auteur.

Blanchot : le roman, œuvre de mauvaise foi. La lecture et l'écriture sont liées. Si le lecteur tient ce qu'il lit pour réel, c'est que le roman entraîne hors du monde et l'histoire tient lieu de réel. L'irréalité est la manière d'être des choses romanesques : toujours à distance. Le roman est une œuvre de mauvaise foi : de l'écrivain qui croit en ses personnages, du lecteur qui s'identifie au héros et prend pour réel le fictif.

Nouvelles visions, nouvelles techniques : question de la présentation et de la focalisation : nouvelles techniques (d'abord chez les anglo-saxons).

Joyce, Dujardin et le monologue intérieur : Valéry Larbaud a découvert Joyce en France. Son idée du monologue intérieur lui est venue de la lecture du roman de Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* qui publia une étude sur la question : c'est l'expression de la pensée la plus intime et à rapprocher des nouveautés du monde moderne (inconscient, sexe...)

3. Adieu au personnage ?

Le Nouveau Roman : critique du personnage traditionnel par Robbe-Grillet et ses amis « n'ont pour but ni de créer des personnages ni de raconter des histoires ». En fait, c'est le refus d'une certaine conception du personnage et de l'histoire. Il s'agit de s'intéresser à l'inconscient ou au subconscient, aux choses cachées apparemment insignifiantes : un *réel* plus profond est à découvrir. Ce que les réalistes avaient, selon Sarraute, aperçu.

Les initiateurs de cette dissolution : Dostoïevski, Kafka. Le personnage a peu à peu perdu ses attributs et prérogatives jusqu'à devenir vide et anonyme.

Dostoïevski : personnages dans des états paroxystiques pour se frayer un chemin vers autrui et de lui faire perdre son opacité pour révéler les plus secrets replis.

Kafka : les espaces entre les êtres sont infinis et cruels.

Ils dessinent un être sans contours, indéfinissable et invisible.

Spéléologie ou photographie ? Nathalie Sarraute : étude psychologique détachée du caractère, de l'intrigue, du dialogue traditionnel : un magma sans nom, sans les repères habituels (cf. la peinture non-figurative).

Spéléologie romanesque, investigation de la psychologie de profondeurs.

Robbe-Grillet récuse les mythes de la profondeur : le roman ne doit décrire que la surface des choses, il est de la réalité pure et simple. Il use des conventions de la photographie.

4. Cet obscur objet du soupçon...

Fin du « sujet » classique ?

Fin de la fiction traditionnelle ? Robbe-Grillet escamote la fiction. Beckett : le personnage la dévore lui-même, ses livres sont sans fin, sans but. Pour ceux qui maintiennent une histoire, c'est une anecdote. Roman sur la négation de la fiction. Proust avait repoussé l'histoire et l'action en arrière-plan.

La signification d'un Nouveau Roman n'est pas expliquée, elle est dans l'ensemble.

Les limites du Nouveau Roman : roman du refus, roman sur le roman, démystificateur mais le principe du roman est la mystification... Le Nouveau Roman a substitué le formalisme de la technique aux autres procédés de mystification. C'est un roman de recherche trop théorique.