

Une approche romanesque

Une définition préalable du genre serait-elle susceptible de faciliter cette tâche ? Mais, tout d'abord, est-il concevable de subsumer la considérable diversité des romans sous le même concept ? Polymorphe, ironique (c'est-à-dire libre de prendre ses distances à l'égard de soi-même), bénéficiant d'une grande adaptabilité, possédant la force d'exprimer tous les contenus sous des formes toujours renouvelées, le roman n'est-il pas à la fois intarissable et indéfinissable ? Les avantages rhétoriques de ce point de vue sont évidents : représentant autorisé d'un prosaïsme libérateur qui incarne la modernité, le roman manifesterait, à l'instar de l'état de société qu'il exprime, l'absence de définition et l'appétit sans bornes pour le changement — qualités maîtresses, nous dit-on, de l'homme moderne. Certes, l'idée de caractériser le roman par le biais de sa plasticité n'est pas dépourvue de plausibilité ; ce qui me semble fort suspect, en revanche, c'est l'insistance sur son caractère « inépuisable », voire « indéfinissable ». S'il est vrai que d'ordinaire les concepts culturels ne peuvent pas faire l'objet de définitions strictes et immuables — tout simplement parce que dans la vie culturelle nous ne saurions exclure l'éventualité de l'innovation — rien ne nous permet de penser que le roman ait reçu, comme une sorte de faveur particulière de l'histoire culturelle, l'indétermination absolue.

J'écarte donc l'hypothèse de la plasticité infinie du roman, sans pour autant chercher à la remplacer d'emblée par une définition formelle. Pour utiles qu'elles soient lorsqu'il s'agit de saisir les traits distinctifs du roman à une époque donnée, les définitions de cette sorte suscitent trop facilement les contre-exemples. L'excellente proposition « le roman est une narration fictive en prose qui communique l'impression d'être réellement racontée, et qui met en scène des personnages, des actions et une intrigue¹ » exclut aussi bien *Eugène Onéguine* de Pouchkine, roman en vers, que *La Mort de Virgile* de Hermann Broch et *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner, œuvres qui ne communiquent nullement l'impression d'être effectivement racontées. Je suivrai par conséquent l'exemple de ceux qui font un usage informel et coutumier du terme « roman », en y incluant non pas les œuvres qui satisfont une définition préalable, mais plutôt celles qui au long des siècles ont été saluées et lues comme des romans.

Les enjeux du roman

La réussite d'une œuvre narrative — sa beauté, aurait-on dit naguère — vient de la convergence entre l'univers fictif mis en scène et les procédés formels qui l'évoquent. Étant donné que les œuvres narratives en général et les romans en particulier ne se contentent pas de *décrire* la réalité, mais la réinventent toujours dans une certaine mesure afin de mieux la *comprendre*, la différence entre les œuvres ne saurait dériver exclusivement de la manière dont elles présentent l'univers au lecteur (imagination abstraite et naïve chez les auteurs archaïques, concrétion accomplie chez les auteurs du XIX^e siècle, surcroît d'astuces formelles chez les modernistes). Pour saisir et apprécier le sens d'un roman, il ne suffit pas de considérer la technique littéraire utilisée par son auteur ; l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une *hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain. Et tout comme dans les arts plastiques l'idée s'incarne dans la matière sensible, ici les hypothèses sur la structure du monde s'incarnent dans la matière anecdotique, qui demeure par conséquent incompréhensible lorsqu'on la considère en elle-même et sans référence à la pensée qui l'anime.

Cette pensée se déploie à plusieurs niveaux, dont le premier, qui a pour objet la place de l'homme dans le monde prise dans sa plus grande généralité, se dégage à l'horizon de l'imagination anthropologique dominante à chaque époque. C'est à ce niveau que le roman réfléchit, comme l'avaient fait avant lui l'épopée et la tragédie, au rôle du divin dans le monde humain et aux rapports entre l'homme et ses semblables ; mais alors que dans l'épopée les héros appartiennent corps et âme à leurs cités et que dans la tragédie le destin des personnages est déterminé à l'avance, dans le roman le personnage est séparé du monde ambiant et ses aventures nous révèlent la contingence de celui-ci. Au moyen de la coupure qu'il pose entre le protagoniste et son milieu, le roman est le premier genre à s'interroger sur la genèse de l'individu et sur l'instauration de l'ordre commun. Il pose surtout, et avec une acuité inégale, la question axio-

logique qui consiste à savoir si l'idéal moral fait partie de l'ordre du monde : car s'il en fait partie, comment se fait-il que le monde soit, au moins en apparence, si éloigné de lui, et s'il est étranger au monde, d'où vient que sa valeur normative s'impose avec une telle évidence à l'individu ? Dans le roman, genre qui considère l'homme par le biais de son adhésion à l'idéal, poser la question axiologique revient à se demander si, pour défendre l'idéal, l'homme doit résister au monde, s'y plonger pour y rétablir l'ordre moral ou enfin s'efforcer de remédier à sa propre fragilité, si, en d'autres termes, l'individu peut *habiter* le monde où il voit le jour. C'est en rapport avec ces questions que l'anecdote du roman privilégie l'amour et la formation des couples : tandis que l'épopée et la tragédie tiennent pour acquis le lien entre l'homme et ses proches, en parlant d'amour le roman réfléchit à l'établissement de ce lien sous sa forme interpersonnelle la plus intime.

Voici le compte rendu de la Pensée du Roman

sur : fabula.org/revue/or/414.php

I, 2 La science et l'imperfection. Le roman avec espère

Les héros des romans idéalistes jouissent manifestement de la faveur de la Providence. Invulnérables à l'adversité, ils traversent les épreuves avec la conviction sereine que, aussi longtemps qu'ils respecteront les normes de la vertu et de la générosité, le destin, aux mains duquel ils se sont confiés, prendra soin d'eux. Une loi transcendante, figurée par le dieu Soleil dans le cas de Chariclée et Théagène, par les devoirs de chevalerie et de courtoisie dans celui d'Amadis et par le dieu Amour dans l'histoire de Céladon, insuffle aux protagonistes le désir de la victoire et la force intérieure nécessaire pour l'emporter. Comme les coureurs d'élite qui, maîtrisant à la perfection leur énergie, se détachent sans tarder du reste du peloton, ces héros manifestent dès le début de l'action les signes de leur supériorité. Le roman parle d'eux et non pas d'autres personnages parce que cette supériorité les a déjà constitués en objets d'admiration et de discours. Parmi la multitude ils attirent les regards, ils méritent l'attention et ils reçoivent la palme du dicible. Animée par une sorte de platonisme instinctif, l'attention que ces personnages suscitent se délecte sans fin dans les objets doués de perfection — ce qui explique peut-être la longueur remarquable des romans idéalistes.

Lorsqu'en revanche le regard se dirige vers l'imperfection humaine, il a tendance, dans un premier temps, à se protéger contre la virulence du contraste entre la norme idéale et la bassesse du spectacle. Ce spectacle reçoit alors un éclairage

comique, et le rire qu'il provoque entérine à la fois la vérité de l'imperfection et la force de l'idéal qu'elle contredit. C'est le sens de la satire latine et du *Satiricon* de Pétrone. Parfois la dissociation entre la norme et les objets représentés dans leur bassesse est plus forte encore et ce n'est assurément pas un hasard si les « histoires drôles » prennent le plus souvent et dans la quasi-totalité des cultures la forme d'histoires d'animaux, comme si, entre les ruses du *trickster* (le personnage solitaire, rusé et dépourvu de scrupules qui se retrouve dans toutes les traditions littéraires) et la bonté naturelle de son audience, il fallait introduire un considérable écart symbolique. *L'Âne d'or* d'Apulée prend déjà cette précaution, qui se retrouve plus tard dans la vaste fable du *Roman de Renart*.

Dans le *Satiricon*, l'indignité du sujet est tempérée par le ton léger du récit. Rien de moins sérieux que les mésaventures d'Encolpe, pédophile affecté d'impuissance, qui traverse la Campanie avec l'enfant Glaucou et Ascyte, amant infatigable. Le monde dans lequel ces jeunes s'agitent est plongé dans la magie, hanté par des sorcières véreuses, terrorisé par toutes les superstitions. Le personnage sent bien qu'il ne maîtrise pas son destin ni sa place dans le monde — l'allégorie de ses échecs sexuels est transparente —, mais il ne s'ensuit pas le sentiment d'une insuffisance plus profonde.

Dans *L'Âne d'or* d'Apulée, en revanche, le comique n'est assurément qu'un moyen mis au service d'une thèse spéculative. Métamorphosé en âne par l'erreur d'une magicienne et donc exclu d'emblée du genre humain, le personnage principal Lucius assiste, sans y participer de manière autre qu'accidentelle, à diverses aventures qui lui dévoilent la méchanceté des hommes et la perversité des femmes. Il finit par retrouver sa forme humaine grâce à l'intervention de la divinité, à laquelle il consacre désormais sa vie. On a qualifié *L'Âne d'or* d'œuvre picaresque. Sans doute a-t-on pensé au caractère décousu de l'intrigue, formée de divers incidents dont Lucius, métamorphosé par erreur en âne, est le témoin involontaire. En fait, il est difficile de classer *L'Âne d'or* parmi les romans, car le héros n'y est pas à proprement parler un acteur ni les incidents qui se déroulent devant ses yeux n'ont la cohérence d'une véritable intrigue. Un message semblable à celui du roman hellénistique — le monde sublunaire est parsemé de pièges dont il convient de se méfier — assure au récit une sorte d'unité spéculative, renforcée par l'histoire à sens mystique d'Éros et de Psyché, qui se trouve enchâssée

dans la première moitié du récit. Mais cette unité spéculative n'est pas soutenue par les actions du protagoniste. Et si la forme animale prise par Lucius lui révèle que le corps est une prison et préfigure, par contraste, la libération religieuse à la fin du récit, cette libération arrive de l'extérieur, de manière aussi arbitraire que la métamorphose initiale.

Quel que soit le degré de réussite de cette œuvre, elle est redevable de sa thématique à une vigoureuse tradition qui exploite l'animalité et la bassesse pour en tirer des effets comiques, tradition qui a continué à prospérer tout au long du Moyen Âge et dans tous les milieux sociaux — le mythe de son origine strictement populaire n'ayant aucun fondement. *Le Roman de Renart* en fait également partie, ainsi que les nouvelles comiques à caractère érotique qui abondent dans toutes les littératures. Quant à *Gargantua* et à *Pantagruel* de Rabelais, bien que ces œuvres ne puissent en aucun cas être réduites à leur truculence scatologique et sexuelle, il n'en est pas moins vrai qu'elles exploitent à fond la vieille affinité qui existe entre l'animalité de l'homme et le rire. Le lignage incarné par ces grandes réussites sans lendemain continuera de produire au XVII^e siècle des romans qui se moquent de la littérature idéaliste en faisant fond sur la faiblesse et la frivolité des êtres humains, tels *L'Histoire comique de Francion* (1623-1633) de Charles Sorel, parodie des romans pastoraux, et *Le Roman comique* (1651-1659) de Scarron, œuvre burlesque proche des effets de la farce dramatique. L'importance de cette tradition est indéniable, et pourtant la singularité des œuvres qui la représentent est telle qu'elles ont rarement engendré une véritable postérité. Ni Rabelais, ni Sorel, ni même Scarron n'ont eu sur leurs contemporains et successeurs immédiats l'influence qu'ont pu exercer les traductions du roman hellénistique, les pastorales de la Renaissance ou les romans picaresques. Pour cette raison, j'estime que la théorie qui promeut l'œuvre de Rabelais et la littérature burlesque au rang d'ancêtres du roman réaliste du XIX^e siècle ne résiste pas à l'examen.

PAVEL

Le penseur du roman

p 97-98

- La nouvelle se consacre, comme le roman picaresque, à l'étude de l'imperfection humaine, mais au lieu de la présenter comme une hypothèse générale dont il s'agit d'énumérer patiemment la multiplicité des conséquences, elle saisit au contraire un seul visage de l'imperfection, qui se révèle de manière surprenante dans le feu de l'action. Son objet favori est la coupure entre l'individu et son milieu, conçue non pas comme une donnée initiale abstraite, mais comme le résultat logique du comportement du protagoniste, qui se voit expulsé de son milieu ou s'en détache de manière plus ou moins volontaire. Parfois les héros des nouvelles sont des personnages vertueux qui font l'objet d'une expulsion immotivée (des martyrs, des innocents qui ne méritent pas leur destin, une Geneviève de Brabant, une Griselda), mais dans la plu-

part de cas l'exclusion du sein de la communauté représente la conséquence ou la punition bien méritée d'une transgression commise par le protagoniste. Bien qu'ils finissent par être rejetés par leur milieu, les personnages de la nouvelle y sont, au départ, bien intégrés, sans que rien ne laisse présager le retournement ultérieur de leur destin. La nouvelle souligne donc les liens des protagonistes avec leur famille et leur cité et, par conséquent, s'intéresse à l'insertion sociale et historique de ses personnages. Les figures les plus courantes — mais non pas les seules — de cette insertion ont trait au mariage, et la faute qui provoque le plus souvent le déséquilibre est la séduction amoureuse en dehors des liens conjugaux. Enfin, l'événement raconté — la transgression et ses conséquences — est par nature soudain et unique.

Tout comme le récit élégiaque, la nouvelle ne suit donc pas la méthode idéographique et propose à la place une représentation *inductive* du monde moral. Au lieu de broser de vastes allégories dont la validité repose sur la généralité de l'idée qu'elles illustrent, la nouvelle se concentre sur un seul événement sorti du commun, sur un cas unique dont l'irruption à la fois étonne le spectateur et l'éclaire sur une virtualité insoupçonnée du comportement humain. C'est pourquoi, à la différence de l'intrigue durative et panoramique des romans idéalistes, qui exige du lecteur une familiarité de longue durée avec les personnages, l'action de la nouvelle est placée dans un espace et dans un temps strictement réduits. Les nouvelles, par conséquent, gèrent très attentivement leur charge événementielle, dont elles éliminent tout ce qui ne sert pas à mettre en valeur le caractère insolite du conflit et ne conduit pas à sa résolution rapide. La cruelle histoire de Guillaume de Roussillon (*Décameron*, IV, 9), qui se venge de son épouse adultère en tuant son amant, culmine rapidement dans une scène au cours de laquelle la jeune femme découvre que le plat qu'elle vient de consommer contenait le cœur de son bien-aimé. Amoureux de la belle Silvestra, Girolamo (IV, 8) apprend qu'elle a dû épouser un autre homme. Il s'introduit secrètement dans la maison et dans le lit de la jeune femme, et, après lui avoir déclaré sa passion, ne tarde pas à rendre l'âme. L'histoire du Maure et de Desdémone de Giraldo Cinzio (*Ecatomitti*, III, 7) court à toute vitesse vers l'injuste meurtre de la jeune femme.

Pour faciliter l'induction, la nouvelle place l'événement surprenant qu'elle raconte dans un décor à peine esquissé

mais tenu pour réel. La surprise de l'induction est d'autant plus forte — et l'idée morale d'autant mieux éclairée — que la nouvelle met à profit les connaissances et les croyances bien établies des lecteurs. Si donc les romans idéalistes exigent du lecteur une suspension générale du jugement de vraisemblance, la nouvelle, pour obtenir une induction rapide et foudroyante, doit se placer d'emblée au niveau même de l'expérience commune. La vraisemblance du milieu décrit fait ainsi partie des conditions du succès de la nouvelle et n'est pas simplement une réaction à l'allégorie idéaliste.

La vraisemblance étant une des fins les plus importantes de la nouvelle, ses personnages sont moins idéalisés — dans le sens de la simplification qualitative — que ceux des romans prémodernes. S'il est vrai que les personnages types y abondent — la jeune fille fidèle, le jeune homme frivole, le mari jaloux, le moine amoureux —, le genre doit faire preuve de pénétration psychologique à la fois pour créer le sentiment de la vraisemblance et pour augmenter la surprise de l'événement raconté. La vraisemblance exige que les personnages de nouvelles agissent en conformité avec la psychologie du sens commun et qu'ils soient au courant de leurs sentiments et de leurs mobiles. Seuls les caprices de l'amour, reconnu depuis toujours comme une passion aveugle et immotivée, nuancent marginalement cette psychologie. Pour obtenir en revanche l'effet de surprise, les nouvellistes étudient les aspects moins habituels de la conduite humaine, en particulier les passions incompréhensibles et les mobiles insolites. Le résultat en est que les personnages de la nouvelle sont à la fois les plus véridiques et les plus complexes de toute la littérature narrative prémoderne.

I, 2
le récit de
l'imperfection
la nouvelle

PAVEL
Le péché de roman

p 114 - 116