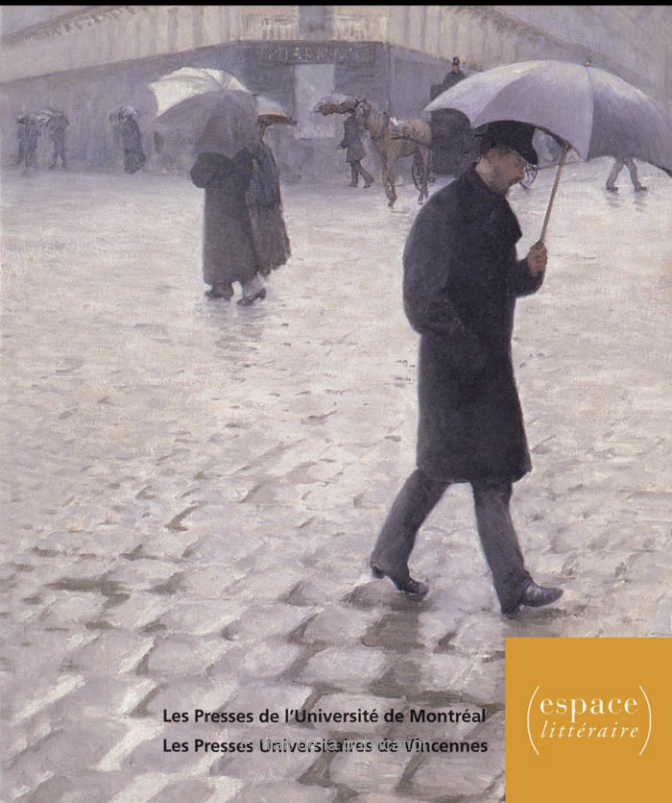


Isabelle Daunais

Frontière du roman

Le personnage réaliste et ses fictions



Les Presses de l'Université de Montréal
Les Presses Universitaires de Vincennes

(espace)
littéraire

FRONTIÈRE DU ROMAN

(**espace**)
littéraire)

FRONTIÈRE DU ROMAN
Le personnage réaliste et ses fictions



Isabelle Daunais

Les Presses de l'Université de Montréal
Les Presses Universitaires de Vincennes

Mise en pages : Yolande Martel

Données de catalogage avant publication (Canada)

Daunais, Isabelle

Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions

(Espace littéraire)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-7606-1833-1 (PUM)

ISBN 2-84292-125-9 (PUV)

1. Roman – Histoire et critique.
2. Personnages dans la littérature.
3. Réalisme dans la littérature.
4. Roman – 19^e siècle – Histoire et critique.

I. Titre.

II. Collection.

PN3453.D38 2002 809.3 C2002-940100-3

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2002

Bibliothèque nationale du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
www.pum.umontreal.ca

© Les Presses Universitaires de Vincennes, 2002
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis cedex 02
www.puv-univ-paris8.org

Distribution pour la France

Sodis

128, avenue du Maréchal de Lattre-de-Tassigny

77403 Lagny-sur-Marne

Tél. : 01 60 07 82 00

Fax : 01 64 30 32 27

Les Presses de l'Université de Montréal remercient le ministère du Patrimoine canadien du soutien qui leur est accordé dans le cadre du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition.

Les Presses de l'Université de Montréal remercient également le Conseil des Arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences humaines et sociales, dont les fonds proviennent du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

IMPRIMÉ AU CANADA

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, pour leur lecture attentive, leurs réflexions toujours pertinentes et leur appui Gilles Marcotte, François Ricard et Tiphaine Samoyault. Ma reconnaissance va également à Henri Mitterand, qui m'a accueillie à l'Université Columbia pour un séjour de recherche, ainsi qu'au Centre d'études du 19^e siècle français J. Sablé de l'Université de Toronto. Enfin je remercie de leur aide financière le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds FCAR.

Page laissée blanche

Introduction

CETTE ÉTUDE PROPOSE UNE relecture du roman réaliste à la lumière de ce qu'on pourrait appeler une histoire interne du roman. Partant du travail de dévoilement des illusions accompli par les œuvres romanesques au fil du temps, elle vise à comprendre le moment critique auquel le roman de la seconde moitié du XIX^e siècle s'est trouvé confronté et qui allait déterminer toute sa suite : celui où le rapprochement des mondes fictifs imaginés par les personnages et du monde réel devient tel que le roman semble atteindre les limites mêmes de son domaine et de son action.

Il ne s'agit pas d'abstraire le roman réaliste des conditions de développement et de fortune qui furent les siennes, positivisme par exemple, encyclopédisme, transformations de l'institution, mais plutôt de voir comment un autre critère s'applique aussi, qui appartient à une temporalité plus diffuse et qui, en retour, éclaire le rôle joué par ces conditions extérieures. Je pars ici d'une hypothèse, qui sera celle de toute cette étude : la définition même du roman passe par son *œuvre*, non pas son œuvre singulière, c'est-à-dire l'œuvre qu'accomplit chaque roman en racontant la lutte de l'individu contre la société, de l'ironie contre la fiction, de la lucidité contre l'illusion, mais son œuvre à travers le temps. Si chaque roman peut se lire comme le lieu d'un « résultat » (la victoire de l'ironie contre le romanesque, la mise au jour des illusions), qu'en est-il de la somme ou plutôt de la suite de ces résultats ?

Existe-t-il une « œuvre » de ces œuvres, une œuvre du roman dans le temps ? La question, sans doute, est moderne, qui suppose, pour reprendre le terme de Charles Taylor, l'idée d'une « épiphanie » de l'art¹. Mais, précisément, le roman est ontologiquement moderne. Dès sa naissance, il ouvre une brèche dans l'univers lettré régi par les poétiques, et s'y installe en hors-la-loi pour observer le réel et la fiction, c'est-à-dire les variantes du monde rêvées par les personnages. Et comme cette observation est un dévoilement, elle contient la question de sa suite : au fur et à mesure qu'il révèle les fictions de ses héros, le roman doit aussi trouver les moyens de se poursuivre.

Le roman réaliste, aimerais-je suggérer, pose plus que tout autre la question de cette suite. La difficulté qui se présente à lui est l'érosion des distances qui fondent son propos : distance entre le personnage et le regard ironique porté sur lui, distance entre la réalité et la fiction, c'est-à-dire les rêves et les chimères des personnages, distance entre le commencement et la fin, entre l'origine et l'issue, qui installe le héros dans le temps et donne forme à son histoire. Cette érosion, à la fois produit de l'époque et produit du roman, n'est pas seulement une question formelle ou esthétique, une nouvelle donne pour la narration. Elle est aussi une frontière où se jouent à la fois la fin du roman et sa relance, son achèvement et sa poursuite, une frontière, surtout, où se joue l'avenir du personnage romanesque. Incarné dans des figures particulières, personnifié par des héros aux aventures multiples, le personnage est aussi, par-delà les individualités dont il est la métaphore, ce par quoi le romancier construit ses romans. Le héros — Julien Sorel, Rastignac, Emma Bovary — se démène comme il peut entre ses fictions (ses désirs, ses projections) et le « réel ». Son histoire en tant qu'individu fictif doté de telles ou telles qualités nous est racontée *par* le roman, cependant que le personnage comme outil de perception, de réflexion, d'invention agit *dans* le roman et *pour* le roman. Toutes sortes de tâches peuvent lui être dévolues, celle de raconter, celle d'observer, celle de savoir, certes techniques, mais qui passent aussitôt dans l'intrigue, deviennent l'intrigue. Aux qualités personnelles (si l'on peut s'exprimer ainsi) de Julien, d'Emma, de Rastignac s'ajoutent les qualités des « personnages romanesques » qu'ils sont aussi conceptuellement, et cependant de façon étroitement liée à leur aventure. Ainsi le regard « subjectif² » d'Emma ou de Frédéric

Moreau fait partie de leur histoire comme individus, de la manière dont le rêve, chez eux, affronte le réel. Étudier le personnage romanesque dans ses tâches ou plus largement dans ses « capacités », c'est donc aussi chercher à comprendre, bien au-delà d'un mode de narration, l'aventure des héros telle qu'elle s'accomplit et se relaie dans le temps.

Tout ce par quoi nous avons l'habitude de définir le rapport du roman de la seconde moitié du XIX^e siècle à la réalité, que ce soit sa pratique des descriptions infinies ou sa saisie du monde réel comme un monde visible et immédiat, de même que tout ce par quoi nous avons l'habitude de définir son rapport à l'esthétique — idéal d'un livre « sur rien », style artiste, tendance au pictural — s'inscrit dans cette aventure. En cela, j'aimerais voir comment le roman réaliste, loin d'être ce roman « traditionnel » et autoritaire à partir duquel nous avons pris l'habitude de mesurer toute innovation formelle ou narrative, est au contraire hautement problématique. Car les difficultés auxquelles il se voit confronté sont celles des frontières mêmes du roman, de son domaine et de son savoir. C'est pourquoi son étude renverra ici à des questions plus larges : à travers le roman réaliste, c'est le roman en général que je me trouverai à interroger, pris au moment où il atteint le terme du mouvement amorcé trois siècles plus tôt, lors de sa naissance, et qui est aussi celui où il lui faut inventer sa suite.

Cette étude viendra ainsi relativiser, ou plus exactement revoir à partir d'un temps long, les deux grandes tentations du roman de la seconde moitié du XIX^e siècle, par lesquelles très souvent on le définit : la recension de la totalité du monde et la conception d'un art total, de pur langage. Le roman réaliste est volontiers descriptif, et il s'agit là, on le sait, d'un « soupçon » qui a toujours pesé sur lui. Flaubert et Zola l'entretenaient d'ailleurs eux-mêmes dans leur crainte de descriptions non justifiées, débordant l'œuvre et sa mesure. « Il n'y a point dans mon livre [*Salammbô*] une description isolée, gratuite, toutes *servent* à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action », écrit le premier à Sainte-Beuve, tandis que le second exige de la description qu'elle soit « une nécessité de savant, et non un exercice de peintre³ ». Balzac aussi avait fait appel à la « raison » contre les débordements : « L'art moderne admet que l'on peigne pour peindre : il admet la fantaisie de Callot, la statue de la Grèce, le magot de

la Chine, la vierge de Raphaël, les nymphes de Rubens, les portraits de Velasquez, le dialogue, le récit, toutes les formes, tous les genres [...] ; mais, quelque large que soit son champ, les lois y règnent, et l'art littéraire, en France, ne pourra jamais divorcer d'avec la raison⁴ ». Et c'est contre cette raison qu'on a souvent expliqué la présence « encombrante », dans le roman du XIX^e siècle, des descriptions qui n'en finissent plus. Il est d'ailleurs devenu un lieu commun, après Valéry, après Breton, en fait depuis Lessing, de voir dans le luxe d'observation et de détails visuels que déploient les romanciers, dans leur souci des textures et des matières, non pas le fait d'une *nécessité* du roman, d'un événement qui lui est propre, mais celui d'une « faiblesse » du roman, le signe de sa trop grande porosité, de son absence de forme, de sa nature introuvable.

Il est vrai que les romanciers, au XIX^e siècle, ont souvent défini leur art comme une terre d'accueil. On pense au roman expérimental de Zola, empruntant à la science ses valeurs et ses méthodes, ou à la proposition de Balzac, à travers le personnage de Blondet dans *Illusions perdues*, que le roman constitue une somme des disciplines et des formes : « Notre jeune littérature procède par tableaux où se concentrent tous les genres, la comédie et le drame, les descriptions, les caractères, le dialogue sertis par les nœuds brillants d'une intrigue intéressante. Le roman, qui veut le sentiment, le style et l'image, est la création moderne la plus immense⁵ ». Cette définition renvoie au mélange des genres, c'est-à-dire au mélange des contenus, mais elle renvoie aussi à l'idée, très forte au XIX^e siècle, d'une totalité à accomplir — tout saisir, tout montrer, tout contenir. Ce désir de totalité a pris les formes diverses que l'on sait : croyance en l'omnipotence de la science pour découvrir le tout de l'univers ; esprit de système des utopies sociales, du « Grand Être » d'Auguste Comte aux phalanstères de Charles Fourier ; rêve romantique d'une « concordance » de l'individu avec son milieu et son époque ; visées encyclopédistes des écrivains (de Novalis au Flaubert de *La tentation de saint Antoine* et *Bouvard et Pécuchet* en passant par Hugo, Balzac, Zola) ; sentiment que l'humanité est en train d'atteindre son achèvement (Hegel, Comte), que « la formule est enfin parvenue à son unité et à son équilibre », ainsi que l'écrit Judith Schlanger, et qu'il devient dès lors possible « de couronner et de clore

la série des âges précédents⁶ » par une réalisation pleine et entière de l'histoire.

À l'idée d'unité et de complétude, comprise comme un idéal d'inclusion, de captation, mais surtout d'accomplissement, qui traverse le XIX^e siècle, le roman pouvait s'offrir comme un art privilégié, ainsi que l'avait très bien saisi Balzac. Et l'on comprend aussi comment, en retour, un tel idéal a pu faire du roman un lieu d'exposition du savoir — musée ou encyclopédie —, le conduire sur le terrain d'une conception totalisante du monde. Si, ainsi que le suggère Philippe Hamon, « le romantisme sera, entre autres choses, un effort pour abandonner la topique rhétorique et anhistorique des lieux communs au profit de la redécouverte de la charge historique, symbolique et psychologique des lieux réels⁷ », c'est en s'appuyant sur la configuration même de ces lieux, sur l'idée d'une totalité spatiale et visible, exposante et lisible, que la littérature du XIX^e siècle y parvient. Ainsi, selon Hamon, le rôle structurant, sinon cognitif, que jouent chez elle les représentations de l'espace et plus particulièrement de l'espace maîtrisé que donne à comprendre l'architecture : « Pour l'écrivain du XIX^e siècle, l'architecture n'est pas simple bâti et ponctuation d'un espace, [...] elle concrétise, produit et permet à la fois une conception de l'Histoire (collective ou individuelle), la "mise en scène" de la vie quotidienne (E. Goffmann) et de ses rituels dans lesquels "s'expose" le social⁸ ». Le rêve d'un épuisement et d'une unité du monde se conçoit dans une saisie spatiale et visuelle des phénomènes et des matières qui constitue alors un projet pour la *forme* même de la totalisation et de sa représentation. Face à ce rêve, le roman apparaît comme un espace d'exposition idéal, libre de formes préétablies et de contraintes, pouvant accueillir dans une même représentation tout au moins la tentation de la totalité.

Cette recherche de totalité signale cependant en creux que l'époque où il était possible de penser le tout du monde est terminée. De tous les événements qui accompagnent ou composent le passage des belles-lettres à la littérature, et plus largement le passage de la tradition à la modernité, la disparition de ce qui permettait de saisir l'unité du monde — communautés homogènes, échelle humaine du temps, inscription de l'individu (et des œuvres) dans un principe fort de relais, somme des connaissances encore malléable — est sans doute l'un des

plus importants. C'est parce que la totalité a vécu qu'on se met à la rêver ; mais c'est aussi parce qu'elle a vécu qu'on entre dans une nouvelle époque, où le rapport qu'entretient chacun avec le monde, la vie et le temps n'est plus le même.

Il faut toutefois se garder d'isoler le roman réaliste dans les seuls projets de son époque. Le désir de totalité, dans la perception que nous avons du roman au XIX^e siècle, surtout dans sa seconde moitié, est à cet effet cause d'un malentendu, à tout le moins d'un effet de trompe-l'œil. Le roman réaliste, et j'entends ici le roman qui, de Balzac à Proust, a fait du monde visible, du monde sensible et immédiat, l'univers même de ses personnages, n'échappe certes pas à ce désir. Qu'il s'agisse de ses descriptions détaillées ou de ses typologies du réel, de l'omniscience du narrateur, de sa structure narrative fortement linéaire, de son recours à la causalité, le roman réaliste est perçu comme le parangon de l'œuvre « fermée », en opposition à l'œuvre ouverte du XX^e siècle, comme la manifestation d'une volonté de savoir et de maîtrise du monde qui élude toute part de jeu, d'ambiguïté et d'irrésolution. Pourtant, l'idée même d'un modèle du roman est une contradiction dans les termes. Délié des poétiques, sans critère pour déterminer sa forme sinon, et sans plus de précision, une certaine longueur, le roman échappe à tout modèle. Mais la question n'est pas là, ou plutôt elle y est par la négative : informe, le roman ne saurait jamais « réussir » les projets de complétude qu'il se donne. Ainsi, si le roman réaliste représente effectivement le désir de totalité de son époque, il en montre aussi l'échec. Et cet échec est précisément l'œuvre du roman réaliste, ce par quoi il n'est pas un simple relais d'influences, ce par quoi il est en lien direct avec toute l'histoire du roman. Dans le passage qui mène d'un monde lettré relativement homogène à un monde aux repères éclatés, le roman n'est pas qu'un produit de son siècle. Il est aussi la continuité et le développement d'une modernité antérieure, celle dans laquelle il est né et qui l'a défini, mais qu'il a aussi lui-même définie, par l'espace qu'il ouvrait.

Un autre élément qu'il nous faudra ici revoir est l'abandon de la « topique rhétorique et anhistorique des lieux communs », pour reprendre les termes de Philippe Hamon, qui contribua sur un autre plan encore à la promotion du descriptif et à l'exposition des matières dans le roman. Le XIX^e siècle, on le sait, a été le théâtre d'une transformation

radicale de l'univers lettré. En passant du monde classique des « lettres », fondé sur une poétique des formes, à celui, moderne, de la « littérature », entendue comme une esthétique du langage, les écrivains du XIX^e siècle se trouvaient à situer et à penser les œuvres dans un système et une pratique des arts, là où ils les avaient d'abord pensées dans un système et une pratique des genres. En n'imposant plus telle forme pour tel sujet, l'esthétique libère l'ensemble des arts à l'indifférenciation des objets représentés, dans un mélange des contenus et des contextes, une abolition des repères dont témoignent de façon exemplaire les deux scandales de *Madame Bovary* et d'*Un enterrement à Ornans*. À l'origine de cette transformation, se trouve l'idée que les genres en tant que systèmes de règles et de conventions érigent une inutile structure entre l'œuvre et sa nature esthétique. La remise en cause de la poétique classique vise les genres non seulement comme catégories réglées, mais aussi comme catégories de la représentation, sapant le rapport de nécessité entre le sujet et la forme. Le passage à l'esthétique entraînait la redéfinition de la nature même de l'œuvre d'art, ou, plus immédiatement, de ce qui la caractérise comme œuvre d'art. Cette reconfiguration a été notamment résumée par le critique d'art Clement Greenberg, selon qui les œuvres, privées de nécessité formelle, n'eurent alors d'autre choix que de se définir à partir de leur matériau même, ne cherchant plus à faire oublier leur matière et leur langage au profit du sens, mais *manifestant* au plus haut point cette matière et ce langage pour en faire le lieu du sens⁹.

Le roman, qui raconte une histoire et se déploie dans la longueur, s'ancre dans le temps, pouvait difficilement s'accommoder d'une telle reconfiguration. Des modes de représentation denses, dégagés du récit, la poésie, bien sûr, mais aussi la peinture ou la photographie, ces dernières plus innovatrices, plus « immédiates » pour un siècle moderne, pouvaient beaucoup mieux que lui devenir des arts du langage. De fait, l'avènement de l'esthétique vers la fin du XVIII^e siècle donne aux arts visuels, comme à la musique, une liberté de forme et de moyens, une liberté de langage, surtout, auxquelles la littérature, toujours mimétique, toujours liée, au-delà de son matériau, à la représentation, se heurtait forcément. Jacques Rancière a montré comment le passage de la poétique à l'esthétique a davantage « favorisé » les arts visuels que la littérature¹⁰. Leurs matériaux, formes et couleurs, ne pouvaient se

confondre avec aucun autre langage, alors que la littérature partage les mots avec l'« universel reportage ». Contre le roman, la primauté de l'esthétique sévissait doublement : d'abord en faisant de l'histoire (avec son temps, son espace, ses personnages) un objet dévalué en regard des prouesses linguistiques, des beautés de la phrase ; ensuite en faisant de l'esthétique même un sujet, un propos, que pouvait difficilement raconter un récit (encombré de temps, d'espace, de personnages). Ainsi que le souligne Jacques Rancière,

dans la grande révolution qui avait intronisé l'esthétique à la place de la poétique, l'art d'écrire s'était retrouvé au lieu le plus exposé. Le déplacement même de la primauté de l'histoire à la primauté du langage jouait contre lui. Cette primauté ne s'exerçait en effet qu'au profit d'une dilatation même de l'idée de langage. Cette dilatation ne conférait pas seulement la dignité linguistique aux prestiges sensibles plus puissants de la couleur et de la musique, [...] elle opposait aussi le grand poème hiéroglyphique inscrit sur la chair même des choses ou dans la profondeur de l'esprit aux faibles ressources de la phrase imprimée sur la page¹¹.

Autrement dit, à promouvoir le matériau du « langage » l'esthétique renforçait les arts où ces effets étaient les plus immédiatement perceptibles — musique et plastique — et contraignait ceux qui avaient encore à raconter, qui se trouvaient liés à la représentation, à la métaphore, au récit — la littérature, et plus particulièrement le roman. D'où l'impression que l'esthétique est en quelque sorte « étrangère » au roman, qu'elle ne peut lui venir que de l'extérieur, comme un surcroît. D'où également l'idée fréquente que, pour décrire, le roman emprunte aux autres arts l'éclat et la densité de leurs langages, notamment à la peinture, si apte à découper le réel et à en saisir les configurations¹². La promotion du langage au sein des arts jumelée à la quête d'une représentation totale du monde (projets du reste divergents, le second mimétique et « fini » dans son idéalité, le premier anti-mimétique et toujours ouvert) permet bel et bien d'expliquer l'abondance de matière dans le roman du XIX^e siècle. Exposé à un idéal de la totalité et à une redéfinition de l'œuvre qui le conduisait à rechercher un « idéal de la prose » ou, à défaut, d'emprunter aux autres arts certaines qualités de leurs langages, le roman se trouvait à figurer doublement le monde des choses. D'un côté il les représentait et les mettait en scène, s'offrant comme un musée d'images ; de l'autre, il s'en servait pour

leur somme d'insignifiance, pour l'idéal d'un livre qui, ainsi que le rêvait Flaubert, « n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible¹³ », et s'offrait comme un musée de langages.

Mais, encore ici, il faut se garder d'attribuer uniquement à une quête de « langage des arts » le souci d'exactitude dans la représentation du visible et du sensible dont témoigne le roman au XIX^e siècle. Que le roman ait été saisi par la révolution esthétique et, par là, qu'il ait accueilli en son sein les « avancées » des autres arts, notamment celles de la peinture, dont il pouvait intégrer les découvertes, est indéniable. Cette révolution était trop grande pour qu'il n'y participe pas et elle l'intéressait évidemment tout autant, comme art du langage, qu'elle intéressait par exemple la poésie. Lorsqu'il se met à sonder les ressources du langage et du rythme, de la métaphore et de la description, de la phrase comme matériau pur, devient artiste avec les Goncourt, Huysmans et même Zola¹⁴, le roman participe à une exploration qui appartient à son siècle même. Et sans doute, alors qu'il met en scène des mondes imaginaires de plus en plus proches de la réalité, presque aux limites de la fiction, la possibilité semble-t-elle s'ouvrir à lui de devenir, comme la peinture au même moment, un art du « tout est langage ».

Mais cette possibilité ne pouvait se réaliser qu'au prix du sacrifice de la fiction et de son récit, autrement dit pour le roman au prix de sa propre fin. C'est le spectre de cette fin, à la fois impasse et tentation, que je veux explorer ici, en abordant le roman réaliste dans la continuité de son histoire, plutôt que dans l'actualité de son siècle. La perspective de ce que j'ai appelé plus haut l'« œuvre » du roman permettra d'aborder en dehors de la notion d'esthétique la description par les romanciers du monde visible. Pour autant, la comparaison avec la peinture sera utile à cette étude. Le roman et le tableau, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, se trouvent en effet réunis, me semble-t-il, non tant par le réalisme de la représentation ou par certains motifs communs, que par une semblable suspension de la fiction. Au tournant de 1850-1860, la peinture commence à offrir des représentations de plus en plus indécises de la frontière entre réalité et mondes imaginaires, mimésis et convention, plus tard mimésis et abstraction, rendant par là très ambiguë la « place du personnage », pour paraphraser le titre français de l'historien de l'art Michael Fried¹⁵. Les critiques d'art de

Huysmans, des Goncourt, de Zola témoignent d'une attention très grande pour les procédés permettant de faire se superposer sinon se confondre les mondes, mais aussi pour ce qu'il advient, dans cette rencontre des mondes, des figures et de leur récit. L'intérêt des romanciers pour la peinture à l'époque du réalisme éclaire en ce sens le travail qu'ils menaient sur le personnage ou plutôt qu'ils menaient avec lui. Il ne s'agira pas, au moment de rapprocher le roman et la peinture, de comparer deux arts ou deux techniques, mais de comprendre comment le roman, en épuisant les fictions de ses personnages, se heurte aux limites de ses possibles.

Le principe à la base de cette étude est que le roman n'existe que dans l'histoire et la continuité de son œuvre. Cette existence par la continuité d'un travail à faire, d'une action à réaliser constitue d'ailleurs la marque distinctive du roman en regard des autres genres ; plus exactement, elle le fait échapper à l'idée même de genre : le roman n'est pas reproductible, il se poursuit au fil du temps et redirige à même cette poursuite les enjeux qui sont les siens. Parmi les différents états de la tension qui lie le réel et l'illusion au sein de ce parcours, le roman réaliste constitue l'un des plus critiques et des plus riches, et peut-être celui qui, par les questions qu'il concentre, par les difficultés qui le sous-tendent et par les limites qu'il se trouve à tracer, éclaire le mieux l'action générale du roman.

NOTES

1. L'idée est que, pour la littérature, l'« interprétation en tant que pure mimésis ne suffit plus. Parce que l'œuvre n'a pas seulement pour fin de décrire mais de transfigurer par la représentation, de rendre l'objet "translucide" ». Charles TAYLOR, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, traduction de Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998 [1989], p. 526.

2. Au sens que donne Michel Raimond à ce terme, « Le réalisme subjectif dans *l'Éducation sentimentale* », dans *Travail de Flaubert* (Raymonde Debray Genette et al.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, p. 93-102.

3. Gustave Flaubert, lettre des 23-24 décembre 1862 à Sainte-Beuve en réponse à son article sur *Salammbô*, paru les 8, 15 et 22 décembre 1862 dans le *Constitutionnel* (souligné par l'auteur) ; Émile ZOLA, « De la description », dans *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 232.

4. BALZAC, « Lettre sur la littérature, le théâtre et les arts », *Revue parisienne*, 25 juillet 1840, dans *Écrits sur le roman*, anthologie présentée par Stéphane Vachon, Paris, Le livre de poche, 2000, p. 148.

5. BALZAC, *Illusions perdues*, dans *La comédie humaine*, édité par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1977, p. 459.
6. Judith SCHLANGER, « Le moment présent dans les philosophies de l'histoire », dans *L'invention du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck et Les Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 129.
7. Philippe HAMON, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1989, p. 10.
8. *Ibid.*
9. Clement GREENBERG, « Modernist painting », dans *The Collected Essays and Criticism*, édités par John O'Brian, vol. 4 (*Modernism with a Vengeance 1957-1969*), The University of Chicago Press, 1993, p. 85-94.
10. Jacques RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 1998.
11. *Ibid.*, p. 174.
12. Il y aurait en cela une longue « tradition » qui va de François Fosca (*De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, Paris, Albin Michel, 1960) jusqu'à l'ouvrage récent de Georges Roque sur l'influence d'Eugène Chevreul sur les peintres et sur les écrivains (*Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997).
13. Gustave FLAUBERT, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852.
14. Voir Henri MITTERAND, « Zola Modern Style », dans *L'illusion réaliste*, Paris, PUF, 1994, p. 119-136.
15. Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduction de Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990 [*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980 et University of Chicago Press, 1988].

Page laissée blanche

CHAPITRE I

La naissance du héros : de l'action à la pensée

La libération des formes comprise dans l'abandon de la poétique, au passage des belles-lettres à la littérature, ne pouvait « surpasser » la liberté intrinsèque et en quelque sorte primordiale du roman, et si l'esthétique d'un pur langage a pu s'y greffer, c'est à partir de cette liberté et non en lutte contre d'inexistantes règles. Marthe Robert a bien souligné « la fortune historique du roman [qui] tient évidemment aux privilèges exorbitants que la littérature et la réalité lui ont concédés toutes deux avec la même générosité¹ ». Le roman échappe à toutes les prescriptions et à tous les interdits de contenu et de forme. Il ne s'agit pas ici de définir le roman dans tout ce qui l'oppose à une forme, mais de voir comment cette liberté fondamentale nous oblige à considérer son rapport à l'esthétique autrement que pour les autres arts. Car le roman n'était pas tenu de suivre la voie du « tout est langage ». Outre que sa liberté intrinsèque ne lui rendait pas nécessaire une « libération » des formes, cette liberté pouvait également s'appliquer aux nouveaux impératifs esthétiques. Toute *soumission* à des influences extérieures ne serait jamais qu'une part prise sur sa liberté, sur sa distance, sur ce privilège qui le distingue. De fait, son usage des « pures » ressources du langage, style et métaphore, contient presque toujours, comme retenue au plus près, la présence de quelque « impureté ». On pense à la page flaubertienne, qui fait se côtoyer lieux communs et absolu du style, ou à la page proustienne, qui entremêle jusque dans

Page laissée blanche


MEMBRE DE SCABRINI MEDIA
Québec, Canada
2002

Extrait de la publication