

UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE - BORDEAUX 3
UFR Humanités – Département de Lettres

Licence de Lettres Modernes

Histoire des idées et des formes 1 (L1DMY3)

Cours n°1 – La *mimesis* – Alexandre Péraud

(deuxième partie)

IV) Spécificités de la mimesis romanesque

Alors même qu'Aristote considérait le drame comme le genre par excellence de la mimesis, le roman s'est progressivement affirmé comme la forme littéraire la plus achevée de l'activité mimétique, mouvement qui culmine avec le roman réaliste du XIX^e siècle¹. Les développements qui suivent ont ainsi pour objectif d'exposer les raisons et les modalités de cette « prise de pouvoir » du roman. Mais il convient, en guise de préalable, de souligner les ambivalences d'un genre qui, s'il est couramment conçu, avec le cinéma, comme la forme moderne de la représentation réaliste repose sur un geste manipulateur : sous couvert de reproduction du réel, il ne construirait qu'un effet de réel. Souvenons-nous que, pour Henri Mitterand, « la notion même de roman réaliste est antinomique » puisqu'elle implique à la fois une reproduction fidèle du réel et l'usage de la fiction, antinomie formulée par Maupassant dans sa célèbre préface de *Pierre et Jean* (1888) : « le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision la plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ». « Faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que ces Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. »

On comprend par conséquent que, dans ce jeu avec le réel, le roman entretienne des rapports complexes avec la photographie qui constitue, selon Philippe Hamon, à la fois un modèle et un repoussoir. Modèle quant à la volonté de reproduire objectivement la réalité, repoussoir dans la mesure où le roman ne saurait se limiter à une copie servile. Ce débat et cette hésitation habitent d'ailleurs toute la réflexion sur le roman ; celle des critiques, mais aussi celles romanciers eux-mêmes. À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, on prend ses distances avec une esthétique réaliste jugée restrictive ou appauvrissante comme le firent notamment les représentants de cette « école du regard » (R. Barthes), Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute ou Claude Simon. On ne saurait cependant considérer leur réaction comme un rejet pur et simple du réalisme classique. Nous suivrons là encore Henri Mitterand qui reconnaît que si Nathalie Sarraute critique dans *L'Ère du soupçon* « le vieux roman », c'est moins par renoncement au projet réaliste que par inadaptation de ses formes et de son incapacité à « contenir la réalité psychologique actuelle ». « L'objectif du romancier moderne n'est donc pas de tourner le dos à l'objet réel, mais d'élaborer des formes qui au contraire en révèlent totalement les richesses. En fait, la littérature française du XX^e siècle, de Proust à Le Clézio, en passant par Malraux, Céline, Giono, Genet, Butor, s'est construite moins sur le procès du réalisme que sur son expansion, son approfondissement et ses transformations. La plupart des littératures occidentales, depuis le milieu du XIX^e siècle, ont connu le même phénomène : en Russie avec, dès 1850, les théoriciens du naturalisme russe (Bielinski, Herzen) et des romanciers comme Gogol, Tourgueniev, Tolstoï, Dostoïevski ; en Italie, où le vérisme d'un Verga s'est inspiré de Zola ; aux États-Unis, dans la première moitié du XX^e siècle, avec les grandes fresques critiques de Steinbeck ou Dos Passos². »

¹ Il conviendrait d'associer à ce grand glissement réaliste le récit cinématographique qui a pris en charge au XX^e siècle cette activité mimétique.

² Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste*, Paris, PUF, p.3.

A) Le récit, forme par excellence de la *mimesis* moderne .

Le roman, tel qu'il s'invente aux XVIII^e et XIX^e siècles, est la forme la plus à même de rendre compte d'un réel nouveau qu'il représente doublement. Il est d'une part « l'enfant » d'une modernité dont, d'autre part, il est le miroir.

1. le récit naît de la modernité

a) la thèse historiciste d'Eric Auerbach

Pour Auerbach, le roman a une signification et une origine politiques. Aussi le critique date-t-il sa véritable naissance d'une Révolution française dont le roman « partage » en quelque sorte le projet politique de promotion du peuple, de l'individu et de l'idéal de liberté. Ceci explique d'une part qu'il connaisse une telle vitalité en France³ et qu'il se développe, selon Henri Mitterand, par-delà les frontières et les nationalités, en affirmant et en approfondissant un réalisme « dont le trait principal est la prise au sérieux et la transposition dramatique de la vie du peuple⁴ ».

Le traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une représentation problématique et existentielle, d'une part, — l'intégration des individus et des Événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique d'autre part — voilà, croyons nous, les fondements du réalisme moderne⁵.

Reprenant par ailleurs la définition aristotélicienne de la *mimesis* comme représentation de l'action, Auerbach considère que le réalisme romanesque tire sa force de sa capacité à représenter l'histoire (*muthos*). Cette primauté de l'action sur la peinture des mœurs ou des caractères – caractéristiques de la littérature classique – offre au roman la possibilité de rendre compte de la geste de l'individu moderne et de représenter l'ascension de la bourgeoisie si bien que, « partout où la bourgeoisie industrielle édifie un empire, le roman se transforme en une chambre d'enregistrement de ses succès et de ses turpitudes, en laboratoire d'observation des types humains et des pathologies privées ou sociales qu'elle peut sécréter⁶. »

À titre d'exemple, on peut se référer au *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, considéré comme la première représentation de l'*homo œconomicus*, au vaste massif balzacien de *La Comédie humaine* qui ambitionne de rendre compte de la nouvelle société née de la Révolution ou aux œuvres de Dickens qui telles *Oliver Twist*, *Les Temps difficiles*... décrivent les ravages de l'industrialisation dans l'Angleterre victorienne.

Le fait que la méthode d'Auerbach crée un lien indissoluble entre le discours littéraire et les conditions générales, socio-culturelles, de son environnement appelle deux remarques.

³ On peut se reporter au chapitre XVIII de l'ouvrage cité d'Éric Auerbach, *Mimesis*, « À l'hôtel de la Mole » et notamment aux développements de la p. 469.

⁴ Henri Mitterand, *L'illusion réaliste*, *op. cit.*, p. 2.

⁵ Eric Auerbach, *Mimésis*, p. 487. Cette même conception du réalisme explique les prises de position des frères Goncourt, déjà citées dans la première partie du cours lorsqu'ils se demandent « si ce qu'on appelle les basses classes n'avait pas droit au roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire » (préface de *Germinie Lacerteux*).

⁶ Henri Mitterand, *L'illusion réaliste*, *op. cit.*, p. 3.

- elle assigne d'une part au critique la tâche de **décrypter les signes d'un univers mental collectif**, à travers telle ou telle réalisation artistique.
- En associant étroitement les œuvres à leurs conditions de production socio-historiques, elle affiche une forme d'historicisme qui oriente l'interprétation. Ainsi cède-t-il à une vision quasi-apocalyptique quand il commente, dans le dernier chapitre de son ouvrage, la nouvelle de Virginia Woolf *Promenade vers le phare*. Pour Auerbach, le jeu multiple et multivalent de flux de conscience et de diffraction des voix n'est autre que la conséquence de la dissolution des différences entre les sociétés et les hommes. Mais cette vision pessimiste n'est, dans les années 1930-40, sans doute pas étrangère à la persécution dont fut victime Auerbach, contraint de fuir la barbarie nazie...

b) Nouvelle définition du réalisme « classique »

Enfant de la modernité, le roman s'affirme logiquement comme le miroir de la nouvelle société et des mœurs de la classe montante qu'est la bourgeoisie ; il affirme sa singularité en s'attachant à la description des mœurs contemporaines ainsi que l'explique Diderot dans l'« Éloge de Richardson » (1761). Loin des « fantaisies » du roman gothique – qui n'en poussera pas moins ses feux jusqu'au début du XIX^e siècle, le roman est un genre bourgeois écrit par les bourgeois pour les bourgeois. Aussi s'attache-t-il à rendre compte des réalités quotidiennes, qu'elles soient sociales ou psychologiques, développant ainsi sa capacité à parler à chacun, dans un langage simple, de ce qui fonde les existences normales ou moyennes. Là résident, pour Diderot, les qualités du romancier anglais Richardson :

Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris ; il ne vous transporte point dans des contrées éloignées ; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages ; il ne se renferme point dans des lieux clandestins de débauche ; il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société ; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées ; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi ; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais ; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse ; il me montre le cours général des choses qui m'entourent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée et l'impression faible et passagère.

Cette inscription dans la sphère publique bourgeoise oriente ainsi le réalisme qui peut alors se définir par l'intérêt qu'il accorde à la fois

- au psychisme (réalisme des sentiments, des passions, des caractères, de la normalité et de l'anormalité psychique),
- aux structures et au fonctionnement de la société (réalités économiques, sociales, institutionnelles),
- et, progressivement, à mesure que l'ordre moral se relâche, au corps et à ses pulsions.

Cette attention aux différents aspects du réel modifie les méthodes de travail du romancier et transforme la genèse de l'œuvre. Un important travail préparatoire précède désormais l'écriture, phase exploratoire qui passe par une recherche du document et du savoir. Qu'il s'agisse des « Carnets » à l'origine de l'œuvre zolienne ou des notes que Flaubert réunit, il y a là le tout premier regard que l'écrivain jette sur le réel. Le romancier réaliste ou naturaliste se meut en ethnographe, en sociologue, ou exploite ses compétences médicales (Céline), son expérience de la nature (Giono), des milieux humains (Camus), des aventures politiques (Zola, Malraux)...

c) Un réalisme de combat.

Une telle posture implique souvent un « réalisme de combat »⁷, au sens politique du terme, comme c'est le cas chez Zola dont les œuvres ont valeur de manifeste social, mais aussi dans un sens plus large, fondé sur une nouvelle conception du rôle et des missions du romancier. Nous rejoignons ici l'interprétation proposée par Philippe Dufour⁸. Pour lui, le réalisme qui apparaît avec la modernité ne doit pas être conçu non comme une école, mais comme une catégorie esthétique dont la vocation n'est pas d'imiter la nature, mais de dévoiler les dessous de l'Histoire. Car « le réalisme naît d'une question posée par l'Histoire » : après la Révolution française, un nouveau monde se constitue, caractérisé par la mort de Dieu et la naissance de la conscience historique ; telle est la situation inédite que le réaliste se donne pour tâche de penser.

Cette conception rejoint celle de Sartre qui estime que « l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent, en face de l'objet ainsi mis à nu, leur entière responsabilité » (*Qu'est-ce que la littérature ?*), mais également celle que Brecht développa – dans un univers idéologique connexe – pour la scène.

2. Pourquoi le roman ?

Les conditions formelles de possibilité de la mimesis romanesque

Comme le montre G. Genette dans « Frontières du récit », Platon et Aristote se rejoignent, en dépit d'une conception opposée de la mimesis sur le plan éthique, sur le fait que le drame imite plus parfaitement le réel que le genre narratif. Cette idée, qui prévaut par-delà l'âge classique, est pourtant progressivement remise en cause au XVIII^e siècle, époque où le roman, en tant que **mode de récit mixte**, se voit reconnaître des capacités mimétiques supérieures.⁹

a) un genre sans règle

Le roman doit sa puissance herméneutique ou mimétique à ses qualités formelles qui lui permettent de restituer la vie comme processus. À la différence des genres canoniques, le récit se caractérise par une souplesse qui est la résultante de son mode de constitution historique. Écrit en langue vulgaire¹⁰, conçu en dehors des règles contraignantes qui régissaient les genres nobles, le roman a su mettre à profit sa liberté et sa bâtarde mixité. Dans sa capacité à entremêler dialogue et récit, à juxtaposer la représentation directe des choses et des êtres et leur médiatisation narrative, le roman est en quelque sorte le continuateur de ce genre mixte qu'est l'épopée et, si l'on en croit Bakhtine, le direct héritier des genres bas comique et parodique. Pour lui, les premiers romans comiques se construisent contre les artifices du roman héroïque ou pastoral, avec la volonté de leur opposer une peinture vraie du monde et d'adopter une composition qui reproduise les aléas du réel. Ainsi, « c'est précisément au cours du processus de destruction de la distance épique, de familiarisation comique du monde et de l'homme, d'abaissement de l'objet de la représentation artistique au niveau d'une réalité actuelle, fluide et inachevée, que s'est constitué le roman¹¹ ».

⁷ La formule est de Mercier, cf. la première partie du cours.

⁸ *Le Réalisme* Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1998.

⁹ Gérard Genette, « Frontière du récit » p. 55-56.

¹⁰ Le roman, au Moyen-Âge est ce qui est écrit en langue romane, c'est-à-dire dans une langue vulgaire qui ne présente pas les qualités symboliques du latin.

¹¹ M. Bakhtine, « Récit épique et roman », *Esthétique et théorie du roman*, p. 472.

C'est toujours grâce à sa souplesse que le roman parvient, selon Auerbach, à rendre compte des réalités nouvelles car face à « l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une représentation problématique et existentielle, [...] l'intégration des individus et des Événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique [...], il est **naturel que la forme ample et souple du roman en prose se soit toujours plus imposée pour rendre à la fois tant d'éléments divers**¹² ».

b) Lukacs et le réalisme de la relation

Bien qu'il ne participe pas du même horizon idéologique qu'Auerbach, Lukacs, critique marxiste, s'intéresse également à la manière dont les évolutions formelles du roman lui permirent de prendre en compte la nouvelle donne socio-politique. Pour Lukacs, la destruction de l'intrigue est une manière, pour le roman, de livrer sa représentation du monde. D'un monde qui n'est plus le continuum ordonné qu'on croyait auparavant¹³, mais un tout foncièrement complexe, voire désordonné où l'on va s'attacher à rapporter la fragilité, la précarité des êtres et des choses. Toute nouvelle appréhension du réel exige une nouvelle manière de le représenter.

La hiérarchie des genres qui caractérisait le classicisme était le reflet et la conséquence d'une hiérarchie sociale qui, au XIX^e siècle, n'a plus lieu d'être. Tributaire de cette abolition des ordres, le récit ne se « contente » pas de rendre compte des objets et réalités inédits issus de la société révolutionnée, il met en relation les êtres (les intériorités, le psychisme) et les choses. Là réside, selon Lukacs le force et la nouveauté du roman : « *Une œuvre épique qui présente seulement la vie intérieure de l'homme sans interaction vivante avec les objets formant son milieu social et historique doit forcément se dissoudre dans un vide artistique sans contours ni substance*¹⁴ ». Le récit épique traditionnel est une forme périmée car sa forme ne lui permet pas de *reproduire* le « processus quotidien de la vie ». De là naît une nouvelle conception de la mimesis qui n'est plus la reproduction de la chose même, isolée, mais la relation des choses entre elles, les processus qui mettent êtres et choses en mouvement, en friction....

c) Bourdieu : « la forme de l'œuvre permet l'émergence du réel le plus profond » (*Les Règles de l'art*)

La réflexion sur le réalisme romanesque déborde le seul cadre de la théorie littéraire et se retrouve chez Bourdieu, sociologue important du deuxième vingtième siècle, qui analysa la manière dont les arts et notamment la littérature se constituent en « champ » au XIX^e siècle, analyse sur les conditions sociales de la production des œuvres qui débouche sur une interrogation plus ambitieuse encore : pourquoi et comment l'œuvre romanesque peut-elle révéler le réel, accessoirement mieux ou différemment de ce que peuvent faire les sciences sociales?

Dans une approche qui emprunte sa démarche et ses concepts à la psychanalyse, Bourdieu décrypte la manière dont l'œuvre révèle en même temps qu'elle voile la structure du monde

¹² Eric Auerbach, *Mimésis*, p. 487

¹³ Voir, dans la première partie du cours, les propos sur la sortie de l'homme du cosmos ordonné à la Renaissance.

¹⁴ G. Lukacs, *Le Roman historique*, Payot, 2000, p. 261.

social dans laquelle elle a été produite. L'analyse bourdieusienne repose sur un paradoxe apparent :

- l'œuvre ne reproduit pas directement le réel dont elle livre au contraire un « euphémisme généralisé »
- mais c'est parce qu'elle *met des formes* qu'elle peut *mettre en forme* le réel et, partant, favoriser « l'émergence du réel le plus profond »

Cette aptitude paradoxale repose sur le fait que l'œuvre n'analyse pas, mais

avec des moyens qui lui sont propres, [...] donn[e] à voir et à sentir, dans des exemplifications ou, mieux, des évocations, [...]. C'est sans doute ce qui fait que l'œuvre littéraire peut parfois en dire plus, même sur le monde social, que nombre d'écrits à prétention scientifique, [...] mais elle le dit sur un mode tel qu'elle ne le dit pas vraiment. [...] La mise en forme qu'il opère fonctionne comme un euphémisme généralisé et la réalité littérairement déréalisée et neutralisée qu'il propose lui permet de satisfaire une volonté de savoir prête à se contenter de la sublimation que lui offre l'alchimie littéraire¹⁵.

Cette euphémisation ou stylisation – Bourdieu parle de « déréalisation » – de la réalité instaure une relation particulière avec le lecteur et crée en lui un effet de croyance qui permet au roman de le faire accéder à un niveau intime de compréhension du réel, qualité de vision qui échapperait précisément aux sciences sociales.

B) De quel réel parle-t-on ?

Si le XX^e siècle s'accorde à ne pas voir dans la *mimesis* romanesque la copie de la chose même, mais une reproduction, une représentation (au double sens du terme, *cf. supra*), il va plus loin en contestant plus radicalement le concept de réalisme, estimant, à l'image de la nouvelle critique que rien n'est plus éloigné de la réalité qu'une œuvre réaliste...

1. le réalisme soupçonné

Cette méfiance repose sur trois critères :

- les reproductions d'après la nature ne laissent pas de correspondre à des codes et des normes. Barthes explique ainsi dans *S/Z* que le champ visuel découpé par une fenêtre n'est pas assimilable au champ perceptif ordinaire, mais la vue de la description réaliste est toujours un tableau. Le vraisemblable – c'est-à-dire ce qui nous paraît acceptable à l'aune de notre représentation du réel – n'est par conséquent qu'une affaire de convention (*cf. infra*, le développement sur « Vraisemblance et motivation »).
- Le fait que le récit le plus naturaliste reste soumis aux grandes structures archétypales du récit mythique traditionnel prouve qu'il ne s'épuise pas dans la monstration : il reste avant tout un objet esthétique.
- Le récit est profondément tributaire du travail du romancier qui résulte d'une part d'une opération de sélection et de hiérarchisation des données du réel et s'ordonne dans un temps et un espace romanesque qui sont des constructions voire des manipulations.

2. « vraisemblance et motivation » (Genette)

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, coll. Points, pp 58-59.

Les manipulations auxquelles le récit se livre pour fabriquer cette illusion de réalité sont en fait en germe dans la notion classique de vraisemblance. Partant de la querelle classique sur la vraisemblance telle qu'elle se construit autour du *Cid* et de *La Princesse de Clèves*, Gérard Genette rappelle dans « Vraisemblance et motivation » que, pour les théoriciens classiques, « vraisemblance et bienséance se rejoignent sous un même critère, à savoir “tout ce qui est conforme à l'opinion du public” (Rapin)¹⁶ ».

Cela signifie que le vraisemblable se définit par rapport à une norme, plus ou moins implicite, à laquelle il renvoie et que le lecteur partage : « le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes, reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse » (p. 76).

Si le récit classiquement vraisemblable se conforme pleinement à cette norme, Genette montre qu'à l'opposé une œuvre comme *Le Rouge ou le noir* s'émancipe de cette allégeance à l'opinion publique et fonde précisément son rapport au réel sur cette désinvolture. Entre ces deux bornes, le récit demi-habile « navigue [à l'instar du récit balzacien] entre le silence et l'implicite du vraisemblable et le silence de l'improbable », obligé, pour maintenir sa vraisemblance, à manipuler l'arbitraire, à multiplier les justifications plus ou moins « désespérées ». Résulte souvent de cette posture, comme en témoigne le roman balzacien rempli de « on comprend que... », « il faut expliquer pourquoi... », une invasion du récit par le discours. « Le discours s'étale, prolifère et paraît souvent sur le point d'étouffer le cours des événements qu'il a pour fonction d'éclairer » (p.86).

3. « L'Effet de réel » (Barthes)

Participant de la même entreprise de décryptage du réalisme romanesque, Barthes s'interroge dans un célèbre article qu'il consacre à « l'effet de réel », sur le statut et surtout sur la fonction de détails réalistes qui, tel le baromètre de Félicité dans *Un cœur simple*, semblent n'avoir aucune utilité pour la compréhension de l'action et du cadre. « Justifiée par aucune finalité d'action ou de communication »¹⁷, « la notation insignifiante [...] s'apparente à la description », mais à une description dépouillée de sa fonction ornementale et symbolique. En effet, Barthes remarque que, toujours chez Flaubert, le « Rouen [de *Madame Bovary*] n'est en fait qu'une sorte de fond destiné à recevoir les bijoux de quelques métaphores rares », « comme si dans Rouen importaient seules les figures de rhétorique auxquelles la vue de la ville se prête », au point que « toute la description est construite en vue d'apparenter Rouen à une peinture » (p. 86). Mais, pour le critique, la description moderne ne peut plus se justifier — comme c'était le cas dans la littérature antique ou classique — par sa fonction ornementale. Elle participe d'une illusion référentielle au sens où le « réel » est « supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation » (p. 88) pour y *revenir* « à titre de signifié de connotation. [...] Le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*. C'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents [bourgeois, aristocratiques, criminel,...]) qui est alors signifiée » (p. 88).

¹⁶ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. Point, p. 73.

¹⁷ Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris 2000, p. 85.

C) Mimesis et technique romanesque

La littérature parfois reproduit absolument certaines choses – telles le dialogue, un discours, un mot dit véritablement. Là elle répète et fixe. A côté, elle décrit – opération complexe, comportant abréviation, probabilité, degrés de liberté, approximations. Enfin, elle décrit aussi les esprits aussi par des procédés qui sont assez conformes quand il y a parole intérieure – hasardeux pour les images, faux et absurdes quant à la suite, aux émotions, au voltigement des réflexes¹⁸.

Valéry condamna très tôt les prétentions réalistes d'un roman qui abuse de notre confiance : « je vois trop dans les romans que c'est moi qui paye, et donne force de créance et de "vie" à des énoncés dont la plupart ne coûtent rien à l'auteur¹⁹ ». Mais par-delà la mise en cause du roman réaliste, la citation de Valéry ici rapportée dirige notre regard vers la technique que déploie le récit pour re-présenter une réalité dont la nature est intrinsèquement, c'est-à-dire essentiellement, différente de sa mise en forme romanesque. Valéry rejoint donc la critique platonicienne de la mimésis qui ouvrait la première partie du cours et nous invite à nous interroger sur les techniques particulières mobilisées par le récit pour assumer sa fonction de représentation du réel.

a) statut du personnage

Le personnage est pour Philippe Hamon au cœur du projet réaliste puisqu'il est le relais obligé de l'exposé d'un savoir qui fonde le réalisme littéraire. Le personnage reçoit de ce fait trois séries de fonctions :

- il est d'abord le « héros » d'une aventure, l'agent d'une action ou d'une série d'actions, telles qu'en offre la vie réelle. En cela, il délivre un savoir pratique, expérientiel ;
- il est le médiateur d'un énoncé didactique sur le monde (le savoir exposé par Bianchon ou Pascal, les médecins respectifs de *La Comédie humaine* ou des *Rougon-Macquart*, la « science » des hommes révélées par les hommes de loi, mais aussi les savoir-faire professionnels des travailleurs, artisans, paysans... qui peuplent les récits réalistes...) ;
- il assure enfin la nécessaire solidarité entre la narration des événements et des actes et la description des êtres et des choses, troisième fonction qui renvoie à la notion de réalisme de la relation développée par Lukacs (cf. *supra*).

Et, comme sa destinée doit pouvoir parler au plus grand nombre, qu'il s'agisse de son éducation, de ses ambitions et désirs, de ses conquêtes et carrière, ou de ses succès et revers, le personnage doit être typique et sera choisi de préférence dans une population « quelconque » : Julien Sorel, fils de petit artisan franc-comtois, Emma Bovary, fille de paysan normand et femme d'officier de santé, Rastignac, petit aristocrate, les « Parents pauvres » de Balzac...

La structure du récit réaliste se calque ainsi naturellement sur un modèle biographique : c'est le récit d'une vie (Maupassant : *Une vie*, 1883 ; Zola, *La Simple Vie de Gervaise Macquart*, titre primitif de *L'Assommoir*, 1877, sans compter les nombreux romans auxquels le personnage principal donne leur titre : *Bel Ami* [Maupassant], *Le Père Goriot* [Balzac], *Son excellence Eugène Rougon* [Zola]...). Que ce soit sous la forme longue du roman ou de la

¹⁸ Paul Valéry, *Cahiers, Pléiade*, p. 866.

¹⁹ Cité dans Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, « Points », 1998 (1^{ère} édition, 1992), p. 523. On trouvera des commentaires éclairants sur la *fiducia* valéryenne dans Jean-Michel Rey, *Paul Valéry, l'aventure d'une œuvre*, Paris, Le Seuil, 1991.

nouvelle, le récit rapporte une vie entière (*Madame Bovary* [Flaubert]) ou un épisode (*la Vieille fille* [Balzac]) dont il consigne les moments clefs. La structure narrative est ainsi organisée par les différentes épreuves initiatiques, principales, glorifiantes...qui ponctuent la quête du personnage et restituent la courbe des existences communes aussi bien que celle des destinées exceptionnelles²⁰.

Et c'est parce que le personnage n'est pas compréhensible sans l'appréhension du contexte sociopolitique, des interactions humaines et des idéologies dans lequel il est immergé que le récit se fait réaliste. Pour Bakhtine, cette exigence de représentation prend une importance décisive et définitive avec *Don Quichotte* qui inaugure selon lui un « roman d'apprentissage où l'idée même du devenir et du développement de l'homme qui y est représenté impose une représentation complète des mondes sociaux, des voix et des langages de l'époque, au sein desquels s'accomplissent le devenir du héros, son épreuve et son élection²¹ ».

b) la description : l'espace

La localisation de l'action romanesque occupe une place tout aussi essentielle que le personnage dans le projet réaliste. La spatialisation est très évidemment au service de l'illusion réaliste par les notations référentielles qu'elles déploient, notations porteuses d'effets de reconnaissance et plus largement d'ancrage... Mais l'espace est également un moyen de déréaliser l'œuvre, au sens où le récit prend corps en tirant son espace de représentation du côté des formes closes ou abstraites, inventant des espaces-laboratoires où se déploie l'action (l'espace parisien dans *La Comédie humaine*²² ou la circularité du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret*).

L'espace romanesque jouit donc d'un double statut. Il constitue d'abord un espace-laboratoire où se déroulent stratégies et manœuvres. D'où l'importance, dans les meilleures œuvres du genre, des points de rencontre ou de passage, des lieux d'observation, de préparation ou de manipulation, bref, de tous les points sensibles d'une topologie qui impose ses lois propres à la cartographie réelle. Bakhtine a donné un prolongement et une cohérence socio-historique à cette conception de l'espace romanesque à travers le concept de « chronotope » développé dans *Esthétique du roman*. Il jouit, deuxièmement, d'un statut et d'une fonction symboliques puisque le paysage est régulièrement doté d'une fonction métaphorique. Le paysage normand de *Madame Bovary*, celui de la pension Vauquer décrite au début du *Père Goriot* ou les gratte-ciel new-yorkais du *Voyage au bout de la nuit* n'ont ni la même signification ni la même valeur sociale et orientent notre perception des personnages et de l'œuvre. Cette variabilité peut opérer au sein d'un même récit. Dans *La Curée*, Paris se charge successivement ou simultanément de différentes valeurs, selon qu'on considère le chantier, le creuset, le lupanar, ou l'enfer que fabrique la spéculation immobilière, véritable « héroïne » du roman de Zola.²³

²⁰ On renverra aux célèbres catégories définies par Propp dans sa *Morphologie du conte* dont la sémiotique structuraliste se saisira dans les années 1960.

²¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Tel, p. 223.

²² On songera tout particulièrement à l'immeuble social du prologue de *La Fille aux yeux d'or* où Balzac décrit un Paris-laboratoire propre au développement d'expériences sociales et individuelles, à l'espace rural du *Médecin de Campagne* où Voreppe devient le village où peut se dérouler l'utopie sociale...

²³ Pour plus d'informations sur les rôle et statut de la description, on peut se reporter à l'ouvrage fondamental de Philippe Hamon, *La description littéraire*, Macula, 1991.

2) Les outils narratifs de la vraisemblance

Parallèlement à ces marqueurs et embrayeurs diégétiques – c'est-à-dire situés au niveau de l'histoire et de l'énoncé – le récit convoque des moyens d'ordre narratif et énonciatif qui contribuent à étayer l'illusion réaliste. Alors, comme le montre Genette, que le roman didactique du XVIII^e siècle fait une large place à un discours narratorial qui commente, met en perspective, intervient, prend parti..., la posture mimétique qui culmine avec le récit réaliste du XIX^e siècle modifie le « comportement » du narrateur qui, au lieu de se mettre en avant voire de s'exhiber, va chercher à s'effacer derrière les faits rapportés. Il faut donner l'impression au lecteur que les faits « parlent d'eux-mêmes ».

Nous proposons d'identifier quelques-uns des jeux énonciatifs et modalisations narratives qui traversent le discours narratorial réaliste... sans oublier, bien sûr, que le narrateur reste bien maître de l'information et choisit, dans son jeu avec le lecteur, de délivrer telle ou telle des informations qui lui paraissent essentielles pour « fabriquer » une qualité de réel. Il peut ainsi être important de savoir décrypter sa présence, plus ou moins discrète, plus ou moins masquée, dans tel ou tel énoncé

N.B. : les paragraphes qui suivent ne sauraient constituer une explicitation complète des mécanismes narratologiques qui structurent le récit réaliste. Il s'agit simplement de remettre ces catégories dans la perspective de la théorie de la mimesis et, de manière tout aussi fondamentale, de rappeler que de tels outils ne font pas sens en eux-mêmes, mais doivent toujours être mis au service d'une analyse finalisée.

a) La distance

Par « distance », on entend le degré d'implication d'un narrateur qui peut « se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte »²⁴, peut entretenir un degré d'éloignement ou de proximité avec les « informations narratives » délivrées.

Cette position variera bien entendu selon que le narrateur prend part à l'histoire, est situé à l'intérieur de la diégèse ou qu'il lui est étranger²⁵, distinction qui n'est pas sans importance pour considérer le degré d'objectivité des faits rapportés.

Cette question de la distance se pose différemment selon que l'on considère :

- le **récit d'événements** qui ne peut pas, comme au théâtre, être reproduit mot pour mot, mais seulement représenté. Selon que le récit est détaillé ou pas, selon que le narrateur est très présent, très intrusif ou pas, la vraisemblance variera. La mimesis est d'autant plus forte que le récit accumule les détails et s'efface devant les faits comme c'est le cas dans la description de l'agonie d'Emma Bovary²⁶ où l'enjeu consiste à mettre le lecteur au cœur de l'action, et,

²⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972, p. 183.

²⁵ Genette parle de narrateur hétérodiégétique quand il est étranger à l'histoire ou homodiégétique quand il en participe.

²⁶ « En effet, elle regarda tout autour d'elle, lentement, comme quelqu'un qui se réveille d'un songe; puis, d'une voix distincte, elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps, jusqu'au moment où de grosses larmes lui découlèrent des yeux. Alors elle se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller.

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche; ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. Félicité s'agenouilla devant le crucifix, et le pharmacien lui-même fléchit un peu les jarrets, tandis que M. Canivet regardait vaguement sur la place. Bournisien s'était remis en prière, la figure inclinée contre le bord de la couche, avec sa longue soutane noire qui traînait derrière lui dans l'appartement. Charles était de l'autre côté, à

partant, à lui faire croire qu'on lui délivre l'action telle qu'elle est en train de se faire, comme s'il y assistait.

- le **récit de paroles** qui peut faire l'objet d'une véritable reproduction (des mots reproduisant parfaitement... des mots). Mais le récit dispose là encore de différentes manières de rapporter les paroles (voire les pensées) selon la distance qu'il entretient avec elle. On peut ainsi distinguer avec Genette trois configurations allant de la plus grande « fidélité » au plus grand éloignement :

- le discours rapporté (discours direct introduit : « Le vieil homme déclara : “les temps ont changé”) ou immédiat (« Les temps ont changé »)

- le discours transposé, qui rapporte fidèlement les paroles en l'introduisant, le cas échéant de manière modalisée : « le vieillard disait que les temps avaient changé » ; « le vieillard déplorait que les temps aient changé »...

- le discours transposé, le moins fidèle car il rapporte simplement l'esprit des propos : « Pour ce vieillard les temps avaient changé »...

b) la notion de point de vue

Si la distance implique une position du narrateur à la fois géographique et subjective consistant à se tenir à plus ou moins grande distance de l'objet, à prendre plus ou moins de liberté avec l'information narrative, la focalisation interroge plus précisément le point à partir duquel se tient le narrateur en posant la question : « qui voit ? ».

La focalisation peut se définir comme la restriction de champ (ou sélection de l'information narrative) que s'impose un récit en choisissant de raconter l'histoire à travers un point de vue particulier. Trois configurations sont possibles.

- la **focalisation zéro** : aucune sélection de l'information n'est opérée par un narrateur omniscient qui délivre un savoir total au lecteur sur les faits, les personnages, leurs pensées et leurs sentiments... Reposant sur un narrateur au statut quasi divin, cette forme de focalisation est, bien qu'elle soit la plus artificielle, très courante dans le roman réaliste. Ce célèbre passage de *La Chartreuse de Parme* en constitue un bon exemple : « Fabrice se jeta à bas de son cheval et prit la main du cadavre qu'il secoua ferme ; puis il resta comme anéanti ; il sentait qu'il n'avait pas la force de remonter à cheval. Ce qui lui faisait horreur surtout c'était son œil ouvert ».

- la **focalisation interne** opère une restriction de champ importante en ne nous livrant que ce que voit ou pense un personnage. Nous ne percevons donc que ce qu'il perçoit, mais nous sommes tributaires de son prisme mental ou psychologique (angoisse, euphorie...).

Si cette forme nous prive évidemment de toute une série d'informations susceptibles de nous faire comprendre la situation générale, elle favorise les effets d'identification avec un personnage avec lequel nous entretenons, contraints et forcés, une forme d'empathie.

- la **focalisation externe** constitue la forme la plus objective puisque les faits sont rapportés de la manière la plus neutre, comme saisis par une caméra, en dehors de toute appréciation morale ou psychologique (celle du narrateur ou du personnage). Le narrateur et par conséquent le lecteur en savent moins que le personnage, puisque ce dernier est condamné à

genoux, les bras étendus vers Emma. Il avait pris ses mains et il les serrait, tressaillant à chaque battement de son cœur, comme au contrecoup d'une ruine qui tombe. A mesure que le râle devenait plus fort, l'ecclésiastique précipitait ses oraisons ; elles se mêlaient aux sanglots étouffés de Bovary, et quelquefois tout semblait disparaître dans le sourd murmure des syllabes latines, qui tintaient comme un glas de cloche.», Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

ne percevoir que l'extériorité des faits. Ce mode de représentation, gage d'un effet de réalisme, crée en même temps un sentiment d'étrangeté du monde dont le Nouveau roman usera abondamment.

Il va de soi que ces modalités de focalisation sont des types purs que le récit conjugue le plus souvent et dont il joue pour orchestrer la diffusion du savoir et de l'information narrative.

3) La question de la temporalité

Nous avons considéré la manière dont le récit utilisait les vertus de l'espace comme catégorie référentielle. Il en va de même pour le temps, à ceci près que l'espace reste une catégorie diégétique, un objet représenté, tandis que le temps est à la fois objet et vecteur de la représentation. Le récit, en effet est lui-même fait de temps.

Si l'inscription dans le temps – comme l'inscription dans l'espace – est de fait une condition essentielle pour que le lecteur admette que le personnage et son destin pourraient être authentiques, seul le temps crée le lien de causalité ou de finalité qui unit les situations les unes aux autres de manière cohérente, et donne à chacune d'elles une suite, qui satisfera l'attente du lecteur. Dans cette perspective, le réalisme, appliqué au récit, privilégie la temporalité historique, celle qui, comme l'écrit Mikhaïl Bakhtine, « associe l'intrigue personnelle avec l'intrigue politique et financière, le secret d'État avec le secret d'alcôve, la série historique avec la série des mœurs et de la biographie »²⁷.

Mais par-delà cette analyse socio-critique, la temporalité romanesque doit être interrogée d'un point de vue narratologique pour comprendre comment le récit organise voire manipule le temps pour modifier notre rapport à la réalité représentée.

a) rhétorique du temps

En s'intéressant aux concepts de rythme et de vitesse du récit, on observe la manière dont le récit accélère ou ralentit pour rendre compte d'une durée racontée. Cette durée, appelée temps de l'histoire (TH) se mesure en minutes, heures, semaines, années... et doit être distinguée du temps du récit (TR) qui lui se mesure en nombre de lignes ou de pages. Ainsi peut-on appréhender quatre modalités temporelles du récit :

- **la scène** : TR (temps du récit) = TH (temps de l'histoire)
Cette formule est utilisée dans le dialogue où il faut autant de temps pour raconter qu'il est nécessaire aux personnages pour opérer leur échange.
- **le sommaire** : TR (temps du récit) < TH (temps de l'histoire)
Cette modalité permet de résumer des épisodes, par exemple les épisodes parisiens du *Lys dans la vallée* qui se situent loin de l'action centrale du récit, organisé autour de la relation amoureuse de Félix et de Blanche.
- **la pause** : $TR = N$ (tend vers l'infini) / $TH = 0$
Le récit se dilate, s'allonge et s'étale alors qu'il ne se passe rien. Il s'agit généralement de descriptions, de passages non narratifs où l'on suspend l'action. Ce peut être également une pause discursive au cours de laquelle le romancier se lance dans des considérations philosophiques, morales...

²⁷ Pour Bakhtine, le temps n'est d'ailleurs pas séparable de l'espace. C'est ce qu'indique le concept de « chronotope », sur lequel il a fondé sa théorie du roman. Les lieux et leurs attributs spatiaux, l'étendue, les dimensions, les distances, les perspectives, etc., jouent un rôle essentiel à la fois dans l'économie de l'intrigue. À titre d'exemple, on peut se référer au roman de Maupassant, *Boule de suif* [1880], qui se structure autour des deux espace-temps distincts de la diligence et de l'auberge, espace-temps qui modifient les comportements et déterminations des personnages.

- **l'ellipse** : $TR = 0 / TH = N$ (tend vers l'infini)
Nous avons alors affaire à une accélération maximale, le récit traitant en quelques lignes ce qui se passe sur une très longue durée. On reconnaît cette structure dans la traditionnelle clause des contes (« ils vécurent heureux... ») ou dans nombre de romans balzaciens.

Il est évident que l'intérêt de ces catégories ne réside pas dans la caractérisation de tel ou tel passage, mais bien dans la comparaison des différentes séquences, comparaison qui permet d'observer le rythme global du récit et, partant, les effets de sens qui s'en suivent. Kundera montre lui-même dans *L'Art du roman* comment ces jeux de rythme permettent de lire son récit *La vie est ailleurs* comme une pièce musicale.

De manière plus générale, on observera combien ces arhythmies sont précieuses pour livrer une représentation à la fois qualitatives et subjectives du temps. Lukacs analyse ainsi ces effets de « déstructuration de l'intrigue [comme] une manière, pour le roman, de livrer sa représentation du monde. D'un monde qui n'est plus le continuum ordonné qu'on croyait auparavant, mais un tout foncièrement complexe, voire désordonné où l'on va s'attacher à rapporter la fragilité, la précarité des êtres et des choses. Toute nouvelle appréhension du réel exige une nouvelle manière de le représenter ».

c) la mimesis chez Ricoeur

Sans doute est-ce Ricoeur qui pousse le plus loin cette pensée et cette analyse de la temporalité romanesque. Le philosophe, qui a consacré trois volumes aux rapports qu'entretiennent temps et récit, considère la représentation du temps comme la question la plus fondamentale qui se pose au sujet et à cette expression privilégiée de l'individu moderne qu'est le roman. Le temps est l'objet le plus difficile et le plus essentiel de toute mimésis. Problématique fondamentale mais aussi redoutable car le temps est une expérience intrinsèquement individuelle, « fondamentalement privatisée par l'être pour la mort ». Face au défi que constitue la représentation du temps comme objet « public », Ricoeur considère que la collectivité peut faire l'expérience de la temporalité grâce au récit.

Il appréhende ainsi trois formes historiques de mimésis²⁸

- la **préfiguration** ou **mimésis I** qui est liée à la conception quotidienne du temps. Dans ce premier cas de figure, le temps narratif est le résultat d'une métaphore du temps, qui transpose les traits caractéristiques de l'action humaine en représentant ses phases – *l'intention*, *l'objectif*, *le motif*, *l'obstacle* et *la fin* – sur un continuum linéaire. Le temps qui résulte de ce processus est le temps téléologique de l'histoire, qui figure comme temps diégétique dans le cadre de la théorie de la narration.

- la **configuration** littéraire du temps ou **mimésis II** qui renvoie aux modalités traditionnelles de représentation littéraire du temps.

- la **refiguration** du temps par la **mimésis III**, c'est-à-dire par l'expérience temporelle concrète du lecteur.

Pour comprendre l'enjeu de cette « refiguration » qui constitue l'expérience mimétique la plus achevée, il faut d'abord noter que, pour Ricoeur, « la capacité de référence du langage n'est

²⁸ Cette typologie est tirée de « *Mimésis et poïésis* du temps : Paul Ricoeur et la temporalité du roman (post-) moderne » ; Jochen Mecke, Fabula- <http://www.fabula.org/colloques/document1885.php>.

pas épuisée par le discours descriptif et les œuvres poétiques se rapportent au monde selon un régime référentiel propre, celui de la référence métaphorique »²⁹, citation qui suppose

- que l'on considère comme œuvres poétiques les textes lyriques ou narratifs qui ne se cantonnent pas au descriptif
- que l'on définisse la référence métaphorique » comme un « pouvoir plus radical de référence à des aspects de notre être au monde qui ne peuvent être dits de manière directe »³⁰

Il convient ensuite de replacer Ricœur dans la tradition puisqu'il considère lui aussi le paradoxe d'un roman réaliste qui ménage « l'équilibre précaire entre la visée (...) de fidélité à la réalité et la conscience toujours plus aiguë de l'artifice d'une composition réussie »³¹. Composition réussie qui repose sur « les vertus d'abréviation, de saturation et de culmination » qui recoupe les catégories de vitesse du récit évoquées plus haut avec Genette. En d'autres termes, Ricœur met en évidence le pouvoir supérieur de mise en intrigue d'un récit qui peut se « dédoubler » entre énonciation et énoncé, entre ce qu'il raconte et sa manière de raconter. « C'est à la faveur d'un tel déplacement de l'attention de l'énoncé narratif sur l'énonciation que les traits proprement fictifs du temps narratif prennent un relief distinct³² », le récit pouvant jouer sur trois niveaux : le niveau de l'énonciation comme temps du raconter, le niveau de l'énoncé comme temps raconté et le niveau du monde du texte qui naît des disjonctions entre temps mis à raconter et temps raconté.

L'autre apport fondamental de Ricœur réside dans le rôle qu'il attribue au lecteur. La refiguration marquant l'intersection entre monde du texte et monde du lecteur, le temps que fabrique le texte appartient en un sens au lecteur. Il lui est emprunté, car il naît de son expérience intime de lecture.

Ainsi, « Si l'on peut appeler [...] "jeu avec le temps" le rapport entre temps du raconter et temps raconté dans le récit lui-même, ce jeu a un enjeu qui est le vécu temporel (*zeiterlebnis*) visé par le récit³³ ». Ces jeux avec le temps n'ont rien de gratuit : ils conditionnent pour le lecteur une expérience qui permet de sentir la qualité du temps qui passe pour le personnage et, par voie de conséquence, de faire « l'expérience virtuelle de l'être au monde proposé par le texte³⁴ ».

Avec son approche du temps, Ricœur montre que le récit ne peut être considéré comme une simple histoire plus ou moins divertissante, ne doit pas non plus être ramené au statut de témoignage sociologiquement ou historiquement riche d'enseignements. Le récit est le vecteur d'une expérience fondamentale qui nous apprend à appréhender cette temporalité qui constitue la principale source d'angoisse métaphysique, car elle renvoie à la mort. Evitant le dilemme de toute théorie de la *mimèsis* – si l'imitation est réussie, si elle rend une copie parfaite, elle est alors superflue ; si elle confère un ordre à une expérience qui en manque, elle est considérée comme une falsification³⁵ – Ricœur démontre les pouvoirs d'une mimesis romanesque qui conditionne notre expérience de sujet.

²⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Le Seuil, coll. Point, t.1, p. 150.

³⁰ *Ibid.*, p. 151.

³¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Le Seuil, coll. Point, t.II, p. 29.

³² *Ibid.*, p. 115.

³³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Le Seuil, coll. Point, t.II, p. 150.

³⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Le Seuil, coll. Point, t.II, p. 190.

³⁵ Les plus courageux iront approfondir cette question – qui nous renvoie aux questions liminaires de ce cours – en lisant « La double séance », in Jacques Derrida *La Dissémination*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 199-318.