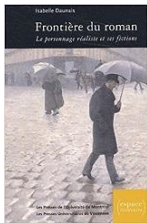


Le spectacle du roman

Christian Jacomino



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, 2002, 241 p., EAN 9782842921255.

Pour citer cet article

Christian Jacomino, « Le spectacle du roman », Acta fabula, vol. 3, n° 2, , Automne 2002, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11186.php>, article mis en ligne le 01 Septembre 2002, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11186

Le spectacle du roman

Christian Jacomino

L'auteur nous invite à considérer le roman comme un art précocement moderne en tant qu'il échapperait, d'entrée de jeu, à tout modèle. Et l'une des questions qui traversent son étude est de savoir comment cet art a pu répondre (ou ne pas répondre) aux exigences de la « pleine » modernité, à savoir celle qui s'impose dans la seconde moitié du xix^e siècle. Si nous admettons que cette dernière entraîne un mouvement de libération des formes, il est remarquable en effet qu'une telle libération « ne pouvait "surpasser" la liberté intrinsèque et en quelque sorte primordiale du roman » (p. 21) ; et si elle consiste à promouvoir une esthétique de pur langage, non seulement cette esthétique ne pouvait pas, dans le cas du roman, l'emporter contre d'inexistantes règles, mais elle trouvait sa limite dans l'hétérogénéité d'un genre littéraire capable de recycler beaucoup de ceux qui l'avaient précédé et d'intégrer leurs contenus respectifs. L'auteur souligne ainsi que « "L'idéal de la prose", pour utiliser l'expression de Flaubert, et son corollaire du "livre sur rien" se trouvent en conflit avec cette donnée fondamentale du roman que sont les personnages. Jetés dans le temps, pensant et existant dans l'action, ceux-ci commandent la présence massive de l'invention : le contraire du rien » (p. 22).

Dans la mesure du possible, il reviendra aux personnages de « pren[dre] en charge l'absolu du style » (p. 41). Ils le feront en résignant leur statut de héros volontaires, en renonçant à apparaître comme *primus inter pares*, pour n'être plus qu'*unus inter pares*, ce qui leur permettra de s'ouvrir à la contemplation du monde extérieur et à sa description. Grâce à cette abdication de l'énergie (et donc de l'héroïsme) du personnage, le roman rejoint les autres arts, en particulier le tableau, dans ce qui caractérise la modernité et qui consiste, indique Isabelle Daunais, en « une semblable suspension de la fiction » (p. 17). Inévitablement, l'auteur se réfère à Flaubert, à propos duquel nous nous souvenons que Gérard Genette, dans une étude déjà ancienne, évoquait « ces instants musicaux où le récit se perd et s'oublie dans l'extase d'une contemplation infinie » (« Silences de Flaubert », Figures I, p. 238). Curieusement, I. Daunais omet de citer ce texte fameux et troublant, où la description flaubertienne paraît à plusieurs reprises sur le point de se voir reconnaître un rôle différent, autrement décisif que celui d'*ancilla narrationis* auquel la tradition la restreignait et que le même auteur lui assigne encore dans un article théorique de la même époque (« Frontières du récit », Figures II, pp. 49-69). Car

I. Daunais pointe un vertige semblable, cette même lacune que le romancier produit dans l'espace de la fiction aussitôt qu'il prétend l'ouvrir sur le « réel ».

Elle note bien, en effet, que la renonciation esthétisante, qui marque l'évolution du roman français dans la deuxième moitié du xix^e siècle, présentait un « danger [qui] n'était pas de déplacer l'héroïsme du côté de la pensée, mais, dans l'opération, de "perdre" le roman, de ruiner la distance entre le personnage et le monde, de ruiner l'espace de l'ironie » (p. 42). L'exactitude référentielle, chez Zola notamment, répond sans doute moins à un scrupule politico-moral qu'à un ardent désir de voir ce dans quoi la Beauté et le Mal se mêlent, et relève donc ainsi de ce que, dans sa taxinomie savante des péchés, le catholicisme qualifiait de « délectation morose ».

En exaltant sa puissance poétique, en plaçant la « contemplation extatique » (G. Genette) au cœur de son système, le roman moderne égare le personnage qui, comme le saint Antoine de Flaubert, ne saura bientôt plus « où se trouv[e] son âme ». L'auteur nous montre ce que le roman, en tant que système de représentation, doit au feuilletage des plans. Selon elle, « la présence du visuel, les effets de réels et les petits détails vrais ne sont pas tant les marques d'une force exercée sur le roman (et la littérature) par une esthétique et une conception du monde extérieures, que celles d'une force exercée dans le roman par son propre mouvement, par sa propre matière » (p. 22).

À lire I. Daunais, le feuilletage des plans paraît constitutif et définitionnel de la forme romanesque, c'est-à-dire de la forme d'un art dont elle pose par ailleurs qu'il en serait dépourvu. La même description qui a pour fonction de creuser la perspective peut avoir pour effet de l'écraser, sitôt que le monde ne sert plus de décor aux prouesses d'un héros mais que les personnages, comme on voit chez Flaubert, s'y abîment. Car tout dans le roman paraît d'abord soumis à l'unique exigence qui consiste à structurer l'espace d'une représentation, à le faire fonctionner comme un dispositif de spectacle, dont peu importe quel sera le statut (fictionnel, référentiel) des matériaux empruntés, pourvu qu'ils contribuent à perpétuer l'« œuvre », c'est-à-dire à faire que l'illusion dénoncée par chaque œuvre singulière se renouvelle néanmoins, de l'une à l'autre, au fil du temps.

Le second chapitre de l'ouvrage s'intitule « Le spectacle du roman ». Il oppose le « caractère choral et oral » que Marc Fumaroli avait pointé comme « l'un des principes fondamentaux de *La Comédie humaine* » à la visualité qui domine le roman flaubertien. L'auteur s'appuie sur les travaux de Roger Chartier et sur ceux, non traduits, de Walter J. Ong pour rapporter la visibilité du monde fictionnel à celle de la page imprimée. Lorsque s'éteint la pratique de la lecture à haute voix, la page imprimée abandonne son statut de partition pour devenir une sorte de hublot à la surface duquel s'impriment des fantômes. Désormais, « Relevant d'une lecture intime, non-orale [...], le roman définit un rapport à l'œuvre privé et personnel,

parfois secret et clandestin si l'on pense à la mauvaise réputation qu'a longtemps connue le genre » (p. 59).

Les pages consacrées à cette mise en scène du sens témoignent d'une attention très personnelle de l'auteur (en particulier, nous semble-t-il, lorsqu'elle analyse la manière analogue dont se situent les personnages dans la fiction littéraire des Goncourt, par exemple, et dans certains tableaux de Manet), et la rigueur de son propos permet d'espérer à plusieurs reprises qu'il débouche sur une esquisse de formalisation. Elle note ainsi que « le roman se construit dans un décalage entre l'idée et son exposition et qu'il devient ce décalage » (pp. 53-54) ; elle souligne les effets de trompe-l'œil qui rendent les êtres d'autant plus insituables que leur description est exacte (p. 73) ; elle s'étend sur l'« ambiguïté ontologique » qui fait coexister, dans l'espace de la représentation, des figures de statuts différents (p. 93). Voici ainsi dressé un recensement étonnamment précis des procédés de feuilletage qui fondent le système de représentation romanesque. L'auteur marque bien que le roman « [est] demeur[é] fondamentalement attaché à la mimésis et cela malgré tous les absolus du style dont il pouvait rêver » (p. 228) ; mais, dans le même temps, elle refuse de renoncer à l'idée, contradictoire, nous semble-t-il, selon laquelle il « ne propose aucun modèle fixe, ne se donne aucune loi ; sa fortune [tenant] dans sa liberté même » (p. 225).

La difficulté tient peut-être au repérage chronologique, sans doute aussi aux limites du corpus. Car I. Daunais situe « autour des xv^e et xvi^e siècles [le moment où] le roman ouvre une brèche dans la forme de transmission que constituent les genres et les poétiques » (p. 225). Or déjà Chrétien de Troyes installe le héros en position de spectateur devant les apparences d'un monde dont il lui appartient de déchiffrer les signes ; et l'attitude de Perceval, comme le regard ironique qu'auteur et lecteur portent sur lui, ne sont pas différents de ceux induits par le roman d'aventure de la fin du xix^e siècle (Jules Verne), puis par le roman d'énigme policière dont la tradition se poursuit continûment de Gaston Leroux à P.D. James.

L'essai postule la non transmissibilité d'une absence de forme. Mais nous ne pouvons pas ignorer que, dès le xii^e siècle, le héros est défini comme celui à qui il revient de déchiffrer la lettre des apparences, de lire donc ce qu'il voit sans d'abord le comprendre, et que, quelques siècles plus tard, il ira encore se jeter à quatre pattes sous les meubles, armé d'une loupe, pour relever les indices matériels d'une vérité morale.

I. Daunais nous montre, mais sans s'y arrêter, qu'il est possible de rendre compte de certaines composantes essentielles de l'esthétique romanesque à partir de l'avènement de ce que Jack Goody nous a appris à désigner comme « raison graphique ». Sans quitter le xix^e siècle, elle nous aide à concevoir de quelle manière

une rupture a pu se produire dans l'histoire de la fiction, analogue et à peu près contemporaine de celle qu'Ivan Illich décrit au passage de la lecture monastique à la lecture scolastique. Mais l'analyse formelle esquissée ici devra être poursuivie, peut-être indépendamment des considérations anthropologiques induites par une problématique du personnage. Que nous ne sachions guère mieux qu'Aristote expliquer (ou justifier ?) le sombre attrait qu'exerce sur nous la mimésis ne doit pas nous empêcher d'en admettre le fait et d'en décrire les mécanismes.

BIBLIOGRAPHIE

CAVALLO Guglielmo, CHARTIER Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, Points Histoire, 2001.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, Points essais, 1998.

DAUNAIS Isabelle, « La fascination pour les autres arts : le roman réaliste et ses métamorphoses », *Littératures* (Université McGill), 1999, n° 19, pp. 7-25.

DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, Le texte à l'œuvre, 1992.

GEFEN Alexandre, *La mimésis*, Paris, Flammarion, GF Corpus, 2002.

GENETTE Gérard, « Silences de Flaubert », *Figures I*, Paris, Seuil, Points essais, 1966.

-, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, Points essais, 1969.

GOODY Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* (The Domestication of the Savage Mind, Cambridge, 1977), Paris, Minuit, 1979.

ILLICH Ivan, *Du lisible au visible : La naissance du texte. Un commentaire du « Didascalicon » de Hugues de Saint-Victor*, trad. de l'anglais par Jaques Mignon, Paris, éditions du Cerf, 1991.

LE BRUN Annie, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, Folio essais, 1982.

MILNER Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, Écriture, 1982.

MORETTI Franco, *Atlas du roman européen : 1800-1900* (Atlante del romanzo europeo, 1997), trad. de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, Seuil, La couleur des idées, 2000.

MONTALBETTI Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, GF Corpus, 2001.

ONG Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres et New-York, Routledge, 1988 [Methuen, 1982].

THIESSE Anne-Marie, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, Points Histoire, 2000.

PLAN

AUTEUR

Christian Jacomino

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : jacopo@wanadoo.fr