

Le roman et la nouvelle

Objet d'étude (2^{nde})

Un texte de fiction, roman ou nouvelle, séduit le lecteur non seulement par l'**histoire** qu'il raconte mais par le pouvoir de sa **construction narrative**. Celle-ci se manifeste par des effets d'ouverture (texte A) ou de clôture (texte C). Elle organise le **déroulement de l'action** et distribue les **rôles des personnages** (texte B) dans une intrigue cohérente.

TEXTE

A

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, *La Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.

Des gens arrivaient hors d'haleine ; des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la circulation ; les matelots ne répondaient à personne ; on se heurtait ; les colis montaient entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, s'échappant par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer.

Enfin le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule.

Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile. À travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa, dans un dernier coup d'œil, l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame ; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir.

M. Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à Nogent-sur-Seine, où il devait languir pendant deux mois, avant d'aller *faire son droit*.

Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, 1869.

Départ du personnage, début de la narration

1. Quelles informations ce début de roman communique-t-il au lecteur ? Sur le lieu et le moment de l'action ? Sur l'identité et le but du personnage principal ?
2. Repérez les étapes successives de ce passage. Comment le personnage est-il progressivement introduit ? Quel est l'effet de cette présentation ?

TEXTE

B

« Voici une lettre, dit-il, que je te charge, toi, Michel Strogoff, de remettre en main propre au grand-duc et à nul autre que lui.

- Je la remettrai, Sire.
- Le grand-duc est à Irkoutsk.
- 5 — J'irai à Irkoutsk.
- Mais il faudra traverser un pays soulevé par des rebelles, envahi par des Tartares, qui auront intérêt à intercepter cette lettre.

Le personnage et l'action

1. Combien de personnages découvre-t-on dans cet extrait ? Qu'apprend-on sur le rôle de chacun ? Et sur l'enjeu de l'action ?

2. Comment les personnages sont-ils présentés ? Pourquoi le récit s'apparente-t-il à une scène ? Montrez que ce procédé convient bien ici pour introduire le héros.

— Je le traverserai.
— Tu te défieras surtout d'un traître, Ivan Ogareff, qui se ren-
10 contrera peut-être sur ta route.
— Je m'en défierai. »

Jules VERNE, *Michel Strogoff*, 1876.

TEXTE C

Le narrateur, assimilé ici à l'auteur, Borges, écoute le récit que lui fait un Irlandais balafre rencontré en Amérique du Sud. Cet homme lui raconte qu'il participait vaillamment à la lutte indépendantiste contre les Anglais quand il découvrit, dans une maison encerclée par l'ennemi, qu'il était trahi par l'ami qu'il avait sauvé, un certain Vincent Moon... Voici la fin de la nouvelle.

« **M**oon connaissait très bien la maison, sensiblement mieux que moi. Je le perdis une fois ou deux. Je l'acculai avant que les soldats m'eussent arrêté. J'arrachai un cimenterre à l'une des panoplies du général ; avec ce croissant d'acier j'imprimai pour tou-
5 jours sur son visage un croissant de sang. Borges, je vous ai fait cette confession à vous, un inconnu. Votre mépris ne m'est pas si douloureux. »

Ici le narrateur s'arrêta. Je remarquai que ses mains tremblaient.

— Et Moon ?, demandai-je.

10 — Il toucha les deniers de Judas et s'enfuit au Brésil. Cet après-midi-là, sur la place, je vis des ivrognes fusiller un mannequin.

J'attendis vainement la suite de l'histoire. À la fin je lui dis de poursuivre.

15 Alors un gémissement le parcourut : alors il me montra avec une faible douceur la cicatrice courbe et blanchâtre.

— Vous ne me croyez pas ? balbutia-t-il. Ne voyez-vous pas que la marque de mon infamie est écrite sur ma figure ? Je vous ai raconté l'histoire de cette façon pour que vous l'écoutez jusqu'à la fin. J'ai dénoncé l'homme qui m'avait protégé : je suis
20 Vincent Moon. Maintenant, méprisez-moi.

Jorge Luis BORGES, « La forme de l'épée »,
in *Fictions*, trad. P. Verdevoye et Ibarra, © Éd. Gallimard, 1957.

Comment raconter ? Comment finir ?

1. À quoi tient la surprise de cette fin de nouvelle ? En quoi consiste le coup de théâtre ?
2. Qui sont les narrateurs ? Pourquoi l'intérêt de l'histoire est-il ici étroitement lié à la manière de la raconter ?

L'ART DE RACONTER

1. Que sait-on du narrateur dans les textes A et B ? En quoi, à cet égard, ces extraits différents du texte C ?
2. Comparez les textes A et B : quelles différences percevez-vous dans le rythme de l'action présentée ? Et dans celui de l'action annoncée ?
3. À partir de ces seuls extraits, peut-on distinguer un extrait de nouvelle (texte C) d'un extrait de roman (texte A ou B) ? Selon quels critères ?

24. Le roman et la nouvelle

Objet d'étude (2^{de})

Le roman et la nouvelle sont deux **genres narratifs**. Si certaines différences les séparent, ils partagent des caractéristiques majeures : un roman ou une nouvelle raconte une **histoire fictive**, avec une **action** qui progresse par l'intermédiaire de **personnages**, dans un **lieu** et à un **moment** donnés.

Romans et nouvelles connaissent des modalités et registres variés. Le **contexte** culturel et l'histoire de ces genres permettent de comprendre les **choix d'écriture** qui font l'originalité de chaque œuvre.

1 FICION ET NARRATION

Le roman et la nouvelle combinent toujours une **histoire inventée** par l'auteur (la fiction) et une certaine **manière de la raconter** (la narration).

• La fiction

– L'auteur imagine une **action**, qui enchaîne des épisodes successifs et produit des **transformations**. Tout texte narratif conduit d'un **état initial** à un **état final** : on peut les repérer en confrontant le début et la fin de l'œuvre pour mesurer les changements accomplis.

– Cette action est surtout menée par des **personnages**, « êtres de papier » qui n'existent que par l'écriture. L'auteur recourt donc à divers procédés pour les faire « vivre » comme des personnes réelles : il leur donne un **nom**, les dote d'une **identité physique et morale**, les rattache à des **types sociaux**, les fait **parler** (par le discours rapporté), etc.

– L'action se déroule dans un **cadre spatio-temporel** qui ressemble plus ou moins à l'espace et au temps réels : le texte nous informe sur les **lieux** de l'histoire (Paris ou la planète Mars...) et le **moment** où elle se déroule (le Moyen Âge ou un futur imaginaire...).

– Ces composantes de la fiction sont révélatrices des **choix de l'auteur**, qui dispose d'un large éventail de possibilités entre deux extrêmes : soit dissimuler sa part d'invention par l'**illusion réaliste**, soit déployer librement l'**imaginaire de la fiction**.

• La narration

– L'histoire nous est racontée par un **narrateur**, qui peut occuper différentes **positions** : soit il est un personnage de l'histoire, soit il est extérieur à l'histoire ; tantôt il intervient dans la conduite de sa narration (en livrant des commentaires), tantôt il reste totalement neutre (le récit créant une illusion d'objectivité).

– C'est la narration qui **structure** le roman ou la nouvelle en ordonnant son déroulement. Le **temps de la narration** (l'ordre et la durée du texte) a toute liberté pour remanier le **temps de l'histoire** (la chronologie de l'action fictive) : le récit peut procéder à des retours en arrière, accélérer ou ralentir le rythme de l'action (en étirant ou en concentrant la narration), passer sous silence des moments de l'histoire (ellipses → fiche-méthode p. 187), etc.

2 LE PARATEXTE ET LE CONTEXTE

Le **texte** du roman ou de la nouvelle est éclairé par la connaissance de son **paratexte** et de son **contexte**.

• La présentation du livre

- Le **paratexte** (l'ensemble des indications qui accompagnent le texte) est la première entrée dans l'œuvre : le **titre** oriente la lecture, même s'il peut être volontairement énigmatique. Une **préface** ou un **avant-propos** informent parfois sur le projet de l'auteur.
- Le **composition** facilite aussi l'approche de son contenu. Un roman peut être structuré en **parties** ou en **chapitres**. L'**ordre** des nouvelles dans un recueil peut être significatif des choix de l'auteur.

• Le contexte de la publication

- Le **biographie de l'auteur** permet de comprendre ses opinions et de situer l'œuvre dans sa carrière. Entre la « première » *Éducation sentimentale* (1843) et la version définitive (1869), Flaubert a évolué du romantisme vers le réalisme.
- Le **place de l'œuvre dans l'histoire littéraire** permet d'apprécier son originalité par rapport aux mouvements de son temps : Flaubert est « réaliste » tout en revendiquant une haute exigence d'artiste.
- Le **moment historique et social** de la publication est toujours en rapport avec le texte. *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, publiée en 1869, dénonce ainsi la société bourgeoise du Second Empire.

3 DIVERSITÉ DES GENRES NARRATIFS

Les genres narratifs diffèrent selon leur **longueur**, leur **registre** et leur **sujet**.

• Les formes narratives brèves

- Le **conte** provient de la tradition orale et populaire. Il est construit sur un schéma narratif simple, a une visée souvent morale, et son univers de référence est éloigné du monde réel. Ses personnages peuvent même être dotés de pouvoirs **suraturels** (*Contes* de Perrault, 1697).
- Le **nouvelle**, en revanche, vise le **vraisemblable**. Quand elle est **fantastique**, elle entretient le doute du lecteur, incapable de distinguer la réalité de l'hallucination (→ ch. 12). Elle s'oppose au roman par sa **densité** et sa brièveté, et se caractérise par un nombre restreint de personnages, une action et un cadre resserrés, et un dénouement brutal et surprenant, la chute. Selon le sujet et le registre, on distingue les **nouvelles policières, autobiographiques, fantastiques**, etc. Ces catégories s'appliquent aussi au roman.

• Les genres romanesques

Le roman peut prendre des formes très différentes, selon qu'il est centré principalement sur l'**intrigue**, sur les **personnages** ou sur la **personne du narrateur**. Et il mêle souvent plusieurs des caractéristiques suivantes.

– Romans centrés sur l'intrigue :

- ⇒ le **roman historique** situe l'intrigue dans un cadre et des événements historiques précis, proches ou lointains (Balzac, *Les Chouans*) ;
- ⇒ le **roman d'aventures** repose sur une action riche en péripéties et en obstacles que le héros doit surmonter (Dumas, *Les Trois Mousquetaires*) ;
- ⇒ le **roman policier** (enquête pour élucider un crime), le **roman noir** (atmosphère sombre, voire macabre), le **roman fantastique** (phénomène anormal dans le monde normal), le **roman d'anticipation** ou de **science-fiction** (présentation d'un univers futur) touchent un large public.

GENÈSE ET RÉCEPTION DES ŒUVRES NARRATIVES

- En comparant les plans et les esquisses, ou les **différents états** d'un texte, on comprend mieux les intentions et les choix du romancier.
- En explorant les **conditions de réception** de l'œuvre, on peut cerner les réactions de différentes générations de lecteurs, réfléchir à ses diverses interprétations.

L'essentiel sur...

– Romans centrés sur les personnages :

⇒ le **roman d'analyse** étudie les sentiments, la psychologie d'un personnage (Marivaux, *La Vie de Marianne*) ;

⇒ le **roman d'apprentissage** présente la formation intellectuelle et sentimentale d'un personnage et les leçons qu'il tire de son expérience (Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*) ;

⇒ le **roman de mœurs** analyse la société ou le milieu plus que l'individu lui-même (romans de Zola).

– Romans centrés sur le Je (la personne du narrateur) :

⇒ le **roman épistolaire** enchaîne des lettres provenant le plus souvent de narrateurs-personnages différents (Montesquieu, Laclos et Rousseau) ;

⇒ le **roman autobiographique** se rapproche de l'autobiographie (→ ch. 25), mais c'est un narrateur-personnage fictif qui raconte sa vie, et non l'auteur réel à qui il ressemble (Vallès, *L'Enfant*) ;

⇒ le **journal intime** fictif se présente comme une narration écrite au jour le jour (Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*).

ORIGINES DE LA NOUVELLE

• Le XIII^e siècle voit l'invention de la forme narrative brève, la future **nouvelle**, originaire d'Italie.

• Par opposition au roman, la nouvelle de l'époque est un **récit minimal** : le cadre, l'espace et le temps sont très proches de ceux du lecteur. Elle utilise des **personnages courtois** et traite de « cas d'amour ».

4 LE ROMAN ET LA NOUVELLE DANS L'HISTOIRE

• L'essor du roman jusqu'à l'âge classique

– Le nom « **roman** » provient de l'adjectif « roman, romane » : au Moyen Âge, est appelée « roman » toute œuvre écrite en « langue vulgaire », par opposition au latin.

– Les premiers romans sont en **vers**. Mais avec l'inspiration celtique et la « matière de Bretagne » (Perceval, Tristan), le roman entre dans la **prose**. Du XIII^e au XVIII^e siècle, le roman sera considéré comme négligeable ou vulgaire.

– Avec le **baroque**, au début du XVII^e siècle, le roman découvre le merveilleux, des personnages multiples et des histoires « à tiroirs » : l'intrigue et l'écriture deviennent plus complexes.

– Par opposition, un roman nouveau apparaît, animé d'un souci de vraisemblance et de simplicité (Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 1678).

• L'âge d'or du roman et de la nouvelle : le XIX^e siècle

– Si le XVIII^e siècle se montre hostile aux « immenses romans », la forme courte privilégiée est celle du conte.

– Au XIX^e siècle, le **roman** est consacré comme grand genre populaire, miroir des bouleversements sociaux de l'époque. Il acquiert avec Balzac l'ambition d'un **roman total**.

– Le siècle connaît aussi l'essor de la **nouvelle**, qui emprunte les voies du réalisme et du fantastique pour dévoiler la vérité de l'homme. Nouvelle et **roman-feuilleton** sont favorisés par le développement de la **presse**.

• Le XX^e siècle ou la mise en question du roman

– Le XX^e siècle est moins confiant dans le roman. Pour Proust, il ne s'agit plus de raconter une histoire mais d'explorer sa mémoire. De nouvelles **techniques d'écriture**, comme le monologue intérieur, introduisent des métamorphoses qui affectent la narration.

– Avec Céline ou Malraux, le langage romanesque s'ouvre sur l'**action**. Le héros est en crise, miné par le caractère **absurde** du monde.

– Le **Nouveau Roman** (autour de 1960) refuse le personnage et l'histoire, c'est-à-dire les composantes traditionnelles de la fiction. C'est l'âge des antiromans (Marguerite Duras), des fictions déconcertantes : on se demande s'il est encore possible pour le roman de raconter une histoire.

Les composantes du récit



Le mot « récit » désigne tantôt l'**histoire**, tantôt la **narration** (la manière de raconter l'histoire).

1. LES ÉTAPES DE L'HISTOIRE

La **construction** du récit comprend 5 étapes.

1. Situation initiale	état d'équilibre : cadre de l'histoire, personnages en présence
2. Complication	événement perturbateur qui rompt l'équilibre et déclenche l'action
3. Péripéties	événements, aventures, conflits et rebondissements qui nourrissent l'action
4. Résolution	force « rééquilibrante », événement qui met un terme à l'épreuve
5. Situation finale	nouvel équilibre atteint, qui met un terme à l'action

2. LES FORCES AGISSANTES DE L'HISTOIRE

Les forces qui font l'action dans un récit ou une intrigue théâtrale se répartissent en 6 **actants**, qui forment le **schéma actantiel**. Ces actants correspondent à des personnages, des idées, des éléments matériels, etc.

Le destinataire → (fixe l'objet à atteindre et détermine l'action du sujet)	L'objet (but de l'action) ↑	→ Le destinataire (bénéficie de l'action, reçoit l'objet et sanctionne le résultat de l'action)
L'adjuvant → (aide le sujet dans son action)	Le sujet (accomplit l'action pour atteindre l'objet)	← L'opposant (fait obstacle à l'action du sujet)

3. LES POINTS DE VUE DE LA NARRATION

Les informations que transmet le narrateur sur l'histoire peuvent parvenir par différentes voies, selon différents points de vue (ou **focalisations**). Ces points de vue varient selon le **degré de savoir** apparent du narrateur.

Point de vue omniscient (ou focalisation zéro)	N > P Le narrateur en sait plus que ses personnages ; il ne se limite à aucun point de vue déterminé.
Point de vue interne (ou focalisation interne)	N = P Le narrateur ne révèle que ce que perçoit un personnage donné ; les informations se limitent à celles que pourrait donner ce personnage.
Point de vue externe (ou focalisation externe)	N < P Les faits sont présentés du dehors ; le récit se limite à l'apparence extérieure des personnages ou des lieux ; le narrateur n'entre pas dans les consciences.

4. LE RYTHME DU RÉCIT

Il dépend du rapport entre temps de la narration (TN) et temps de l'histoire (TH). Cinq cas se rencontrent.

Pause	TH = 0	Le temps de l'histoire est suspendu (description, portrait).
Ralenti	TN > TH	La narration développe longuement ce qui prend peu de temps dans l'histoire.
Scène	TN = TH	On croit suivre les événements « en temps réel », comme au théâtre (dialogue).
Sommaire	TN < TH	La narration condense en peu de lignes des actions qui prennent du temps.
Ellipse	TN = 0	La narration passe sous silence un moment de l'histoire.

Exercices

ÉTAPE 1

1 Dans ces débuts de romans ou de nouvelles, le **narrateur** participe-t-il ou non à l'histoire qu'il raconte ? À quels indices le voyez-vous ?

a. Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées.

KAFKA, *La Métamorphose*, 1915, trad. A. Vialatte, © Éd. Gallimard, 1955.

b. Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens. Je me doute que l'éditeur qui acceptera de prendre en charge ce manuscrit s'exposera à d'infinis ennuis. La prison ne lui sera sans doute pas épargnée, et je tiens à lui demander tout de suite pardon pour le dérangement. Mais il faut que j'écrive ce livre sans plus tarder, parce que si on me retrouve dans l'état où je suis maintenant, personne ne voudra ni m'écouter ni me croire. Or tenir un stylo me donne de terribles crampes.

Marie DARRIEUSSECO, *Truismes*, © Éd. P. O. L., 1996.

2 À la lecture de leurs **titres**, quelles hypothèses pouvez-vous formuler sur les nouvelles et romans suivants : annonce d'un thème ? d'un personnage ? d'un genre romanesque précis ? d'un mode de narration ?

- a.** *Cinq Semaines en ballon* (Jules Verne)
- b.** *L'Homme qui rit* (Victor Hugo)
- c.** *L'Espoir* (André Malraux)
- d.** *Que ma joie demeure* (Jean Giono)
- e.** *Madame Bovary* (Gustave Flaubert)
- f.** *Journal d'un curé de campagne* (Georges Bernanos)
- g.** *La Vie mode d'emploi* (Georges Perec)
- h.** *Le Crime au père Boniface* (Guy de Maupassant)
- i.** *Mort sur le Nil* (Agatha Christie)
- j.** *Voyage au bout de la nuit* (Louis-Ferdinand Céline)

3 Les extraits suivants cherchent-ils à produire **l'illusion de réalité** ou non ? Quels éléments de la **fiction** (personnages, actions, situations) contribuent ou au contraire s'opposent à l'effet réaliste dans chaque cas ?

a. Amadis Dudu suivait sans conviction la ruelle étroite qui constituait le plus long des raccourcis permettant d'atteindre l'arrêt de l'autobus 975. Tous les jours, il devait donner trois tickets et demi, car il descendait en marche avant sa station, et il tâta sa poche de gilet pour voir s'il lui en restait. Oui. Il vit un oiseau, perché sur un tas d'ordures, qui donnait du bec dans trois boîtes de conserves vides et réussissait à jouer le début des *Bateliers de la Volga* ; et il s'arrêta, mais l'oiseau fit une fausse note et s'envola, furieux, grommelant, entre ses demi-becs, des sales mots en oiseau.

VIAN, *L'Automne à Pékin*, © Éd. de Minuit, 1947.

b. Le taxi s'arrêta et Mathieu descendit : « Attendez-moi », dit-il au chauffeur. Il traversa obliquement la chaussée, poussa la porte de l'hôtel, entra dans un vestibule sombre et lourdement parfumé. Au-dessus d'une porte vitrée, à gauche, il y avait un rectangle d'email : « Direction. » Mathieu jeta un coup d'œil à travers les vitres : la pièce semblait vide, on n'entendait que le tic-tac d'une horloge. La clientèle ordinaire de l'hôtel, chanteuses, danseurs, nègres de jazz, rentrait tard et se levait tard : tout dormait encore.

SARTRE, *L'Âge de raison*, © Éd. Gallimard, 1945.

4 Repérez la **construction de l'intrigue** dans le roman dont voici le résumé (*L'Horloger d'Everton*, de Georges Simenon, 1954). Vous distinguerez les cinq étapes de **l'action** (→ fiche-méthode, p. 187) : situation initiale, complication, péripéties, résolution, situation finale. Quelle est l'étape la plus importante ?

Issu d'un père falot et d'une mère dominatrice, Dave Galloway, horloger à Everton, dans l'État de New York, mène une vie sans histoires depuis que Ruth, sa volage épouse, l'a quitté six mois après avoir mis au monde un fils. Compensation affective ou difficulté d'établir des relations équilibrées avec les femmes, Dave s'est totalement investi dans l'éducation de Ben, dont il croit avoir définitivement gagné l'affection. C'est que l'assouplissement existentiel provoqué par la répétition quotidienne des mêmes gestes donne une impression rassurante de tranquillité. On comprend donc que lorsque Ben, âgé de 16 ans, part avec son amie Lillian pour se marier dans un autre État à la législation plus souple, et que, dans sa fuite, il tue un homme pour lui voler sa voiture, le choc est terrible. Pour le père désemparé, commence alors une attente interminable, ali-

mentée par un examen de conscience minutieux
 20 au cours duquel il revit les années passées avec
 son fils. Cherchant plus à le comprendre qu'à le
 juger, il conclut que sa place est à ses côtés et
 fait tout ce qu'il peut pour le sauver. Lorsque les
 jeunes gens sont capturés après une fusillade,
 25 Dave, abandonné de tous, sauf de son voisin, l'é-
 béniste Musak, entreprend de se rendre auprès
 de son fils, incarcéré à Indianapolis. Mais Ben
 refusera de lui parler, dans sa prison comme dans
 l'avion qui le ramène à Liberty, le chef-lieu du
 30 canton où il sera jugé, et même au cours de son
 procès. Pourtant, plus que jamais, le père parta-
 ge sa souffrance, car il a compris que ce crime
 n'est que l'expression de la révolte intérieure des
 Galloway, révolte d'autant plus abrupte qu'elle
 35 a été réfrénée pendant deux générations.

LAFFONT-BOMPIANI,
Le Nouveau Dictionnaire des œuvres,
 © Éd. Robert Laffont, 1994.

ÉTAPE 2

5 Comparez ces deux débuts de textes narratifs
 (ou incipits). Vers quel **genre** précis et quel **regis-
 tre** chacun d'eux oriente-t-il la suite ? Justifiez
 votre réponse.

- a. *Certains témoins mentionnent qu'aux derniers
 jours du procès de Maurice Papon, la police a
 empêché un clown, un auguste, au demeurant
 fort mal maquillé et au costume de scène bien
 5 dépenaillé, de s'introduire dans la salle d'au-
 dience du palais de justice de Bordeaux. Il sem-
 ble que, ce même jour, il ait attendu la sortie de
 l'accusé et l'ait simplement considéré, à dis-
 tance, sans chercher à lui adresser la parole.*
 10 *L'ancien secrétaire général de la préfecture de
 la Gironde a peut-être remarqué ce clown mais
 rien n'est moins sûr. Plus tard, l'homme est
 revenu régulièrement, sans son déguisement,
 assister à la fin des audiences et aux plaidoiries.*
 15 *À chaque fois il posait sur ses genoux une mal-
 lette dont il caressait le cuir tout éraflé. Un huis-
 sier se souvient de l'avoir entendu dire, après
 que fut tombé le verdict :*
 — Sans vérité, comment peut-il y avoir de
 20 l'espoir... ?

Et sans mémoire ?

Michel QUINT, *Effroyables Jardins*,
 © Éd. Joëlle Losfeld, 2000.

- b. Sous un même toit, dans un même logement,
 à un même troisième étage vivaient deux jeunes
 collègues de bureau, Arkadi Ivanovitch
 Néfédévitch et Vassia Choumkov... L'auteur,
 5 certes, ressent la nécessité d'expliquer au lecteur
 pourquoi l'un de ses héros est nommé de son
 nom plein alors que l'autre ne l'est que de son
 diminutif, ne serait-ce, par exemple, que pour
 qu'on ne juge pas un tel mode d'expression
 10 inconvenant et, d'une façon ou d'une autre, fami-
 lier. Mais, pour cela, il serait nécessaire, en anti-
 cipant, d'expliquer et de décrire le rang, et l'âge,
 et le titre, et la fonction, voire le caractère de ces
 deux personnages ; et comme nombreux sont les
 15 écrivains qui commencent justement ainsi, l'au-
 teur de la présente nouvelle, à seule fin de ne pas
 leur ressembler (c'est-à-dire, comme le diront,
 peut-être, d'aucuns, suite à un amour-propre illi-
 mité), se résout à commencer tout de suite, par
 20 l'action. Sa préface ainsi achevée, il commence.
 Le soir du Nouvel An, sur les six heures,
 Choumkov rentra chez lui.

DOSTOÏEVSKI, *Un cœur faible*, 1848,
 trad. André Markowicz,
 © Éd. Actes Sud, 2000.

6 Étudiez cet extrait de roman.

1. Quelle est la **position du narrateur** par rap-
 port à l'histoire qu'il raconte ? Comment suscite-
 t-il la complicité du lecteur ?
2. Quelles indications rattachent la fiction à un
contexte historique précis ?
3. Comment le **héros** est-il présenté (une dizaine
 de pages après le début du roman) ?

Nous avouons que, suivant l'exemple de
 beaucoup de graves auteurs, nous avons com-
 mencé l'histoire de notre héros une année avant
 sa naissance. Ce personnage essentiel n'est autre,
 5 en effet, que Fabrice Valserra, *marchesino*¹ del
 Dongo, comme on dit à Milan. Il venait juste-
 ment de se donner la peine de naître lorsque les
 Français furent chassés, et se trouvait, par le
 hasard de la naissance, le second fils de ce mar-
 10 quis del Dongo si grand seigneur, et dont vous
 connaissez déjà le gros visage blême, le sourire
 faux et la haine sans bornes pour les idées nou-
 velles. Toute la fortune de la maison était sub-
 stituée au fils aîné Ascanio del Dongo, le digne
 15 portrait de son père. Il avait huit ans, et Fabrice
 deux, lorsque tout à coup, ce général Bonaparte,
 que tous les gens bien nés croyaient pendu depuis

Exercices

longtemps, descendit du mont Saint-Bernard. Il entra dans Milan : ce moment est encore unique dans l'histoire ; figurez-vous tout un peuple amoureux fou. Peu de jours après, Napoléon gagna la bataille de Marengo. Le reste est inutile à dire.

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, 1839.

1. Titre donné aux fils de marquis.

7 Le **personnage** peut être présenté indirectement, par la description d'un lieu. Quels **indices psychologiques** le décor fournit-il ici ? Quel portrait de la « señora Vellini » peut-on en déduire ?

L'appartement dans lequel Oliva-la-Rousse fit pénétrer M. de Prosnay ne ressemblait guère à un appartement de femme. Si on en croyait les récits du vicomte à Mme d'Arnelles, la señora était peut-être d'un ordre un peu plus élevé que toutes celles qui font tomber des sequins¹ en agitant leurs jupes ; mais, après tout, disons le mot, le monde, qui ne veut que des situations expliquées, l'appelaient une courtisane. Eh bien, l'aurait-on dit en entrant dans cet appartement si fier et si sombre et qui ressemblait plus à un cabinet qu'à un boudoir ?... Là, nulle mollesse, nul mystère dans le jeu des glaces, nulle combinaison scélérate dans le *jeté* des draperies, nul parfum provocant ou révélateur. Les lambris, sans aucun ornement, étaient revêtus de cuir de Russie doré. D'immenses rideaux à l'Italienne en velours froc-de-capucin étaient retenus par des torsades, or bruni et aurore. Sur la cheminée, tout bronze. Une assez belle glace de Venise s'y penchait. Des fauteuils en chêne sculpté étaient couverts d'un velours semblable au velours des rideaux, et le tapis, d'une épaisseur inaccoutumée, n'avait non plus que les deux sérieuses couleurs, brun et aurore. Du reste, pas de meubles attestant la présence d'une femme. Point de chiffonnière, point de corbeille. On eût pu se croire chez un homme, mais quel homme ? Un homme d'action ou un penseur ? Il n'y avait ni pipes ni armes contre les lambris, ni table à écrire, ni bibliothèque. Le seul meuble qui fût remarquable au milieu de cette nudité simple et ferme, c'était une espèce de lit de repos en satin vert, soutenu par deux images d'hippogriffes², aux ailes reployées, et que l'artiste avait sculptés avec la plus ivre fantaisie.

BARBEY D'AUREVILLE,
Une vieille maîtresse, 1851.

1. **Sequin** : monnaie d'or.

2. **Hippogriffe** : monstre moitié cheval, moitié griffon.

ÉTAPE 3

8 Comparez le rapport entre la durée de l'action (le **temps de l'histoire**) et la longueur du texte (le **temps de la narration**) dans les textes suivants. Quel **rythme** observez-vous : scène, ralenti, pause, sommaire ou ellipse (→ fiche-méthode, p. 187) ?

a. Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître plus que je ne le dis, ou à peine, ni autrement que dans leur chronologie même s'ils recèlent une minute magique à laquelle je dois d'avoir connu Lol V. Stein. Je ne le veux pas parce que la présence de son adolescence dans cette histoire risquerait d'atténuer un peu aux yeux du lecteur l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie. Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach.

DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein*,
© Éd. Gallimard, 1964.

b. Il changea la position du poignard : la lame horizontale. Toucher ce corps immobile était aussi difficile que frapper un cadavre, peut-être pour les mêmes raisons. Comme appelé par cette idée de cadavre, un râle s'éleva. Tchen ne pouvait plus même reculer, jambes et bras devenus complètement mous. Mais le râle s'ordonna : l'homme ne râlait pas, il ronflait. Il redevint vivant, vulnérable ; et, en même temps, Tchen se sentit bafoué. Le corps glissa d'un léger mouvement vers la droite. Allait-il s'éveiller maintenant ! D'un coup à traverser une planche, Tchen l'arrêta dans un bruit de mousseline déchirée, mêlé à un choc sourd. Sensible jusqu'au bout de la lame, il sentit le corps rebondir vers lui, relancé par le sommier métallique.

MALRAUX, *La Condition humaine*,
© Éd. Gallimard, 1933.

9 Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, l'écrivain italien Italo Calvino fait converser l'auteur avec ses lecteurs. Le texte suivant est un dialogue entre deux lecteurs de romans.

1. Résumez la **thèse** de la lectrice. Trouvez d'autres **arguments** favorables à ce point de vue, à partir d'exemples empruntés à des romans que vous connaissez.

2. Écrivez un **dialogue** entre deux lecteurs de nouvelles : l'un en est un grand amateur, l'autre leur préfère les romans. Vous donnerez le dernier mot au lecteur le plus proche de votre propre opinion.

— Un peu trop vague comme façon de raconter, à mon goût. Le sentiment de désarroi que donne un roman quand on commence à le lire, ça ne me déplaît pas ; mais si le premier effet est celui de brouillard, je crains que mon plaisir de lire s'envole dès que le brouillard sera dissipé.

Tu secoues pensivement la tête.

— Effectivement, c'est là le risque.

— Je préfère les romans, ajoute-t-elle, qui me font entrer tout de suite dans un monde où chaque chose est précise, concrète, bien spécifiée. J'éprouve une satisfaction particulière à savoir que les choses sont faites d'une certaine façon, et pas autrement, même les choses quelconques, celles qui sans la vie me semblent indifférentes.

Tu es d'accord ? Dis-le, alors !

Italo CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, trad. Danièle Sallenave et François Wahl, © Éd. du Seuil, 1981.

10 Lisez les textes suivants, à propos des romans des frères Goncourt.

1. En quoi consiste, chez les Goncourt, la **remise en question du roman** ?

2. Situez les Goncourt dans l'**histoire littéraire** : de quels auteurs antérieurs se distinguent-ils ? Quels auteurs ou mouvements du xx^e siècle annoncent-ils ?

a. Je cherche, dans *La Petite Fille du maréchal*, quelque chose ne ressemblant plus à un roman. Le manque d'intrigue ne me suffit plus ; je voudrais que la contexture, la forme, fût différente, que ce livre eût le caractère de mémoires d'une jeune fille écrits pour une amie. Décidément, le mot de *roman* ne nomme plus les livres que nous faisons.

Edmond de GONCOURT, *Journal*, 4 mars 1883.

b. [L'action] progressait régulièrement dans *Germinie Lacerteux*. La lente dégradation de Germinie apparaissait dans les épisodes successifs de sa vie : le drame de l'adolescence, la maternité malheureuse, la brouille avec Jupillon, la réconciliation, la rupture, la liaison avec Gautruche, les amours de rencontre, la maladie

et la mort. Dans ce roman naturaliste avant la lettre, les Goncourt n'avaient nul besoin d'un artifice pour déclencher l'action : elle résultait de la seule évolution du personnage. Ils ont vite renoncé au procédé balzacien de la machine infernale qui vient, vers la fin, brusquer les événements. L'agencement dramatique passait au second plan, et c'était naturel de la part d'auteurs qui entendaient écrire des *études* plutôt que des romans. On percevait même les prémices d'une crise du récit, car il y avait, dans *Germinie* comme dans *Madame Gervaisais*, une suite de *tableaux* plutôt qu'une narration continue. L'histoire contée tendait à éclater en *morceaux*.

Michel RAIMOND, *Le Roman depuis la Révolution*, © Éd. Armand Colin, 1967.

VERS LA DISSERTATION

Étudiez la citation ci-dessous.

1. Identifiez les **personnages** nommés en vous aidant d'un dictionnaire approprié ou d'Internet. Dans quels romans les rencontre-t-on ? Pourquoi Camus les convoque-t-il ici ?

2. À partir d'exemples tirés de vos lectures, précisez ce qu'on peut entendre par le « **destin** » d'un personnage.

3. Quelle est, selon vous, la différence entre un héros de roman et une personne réelle ? Sur ce sujet, proposez un **plan de dissertation**, puis rédigez une partie dans laquelle vous **discuterez** la position exprimée par Camus dans les deux premières phrases.

Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin, et il n'est même jamais de si bouleversants héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leur passion, Kirilov et Stavraguine, Mme Graslin, Julien Sorel ou le prince de Clèves. C'est ici que nous perdons leur mesure, car ils finissent alors ce que nous n'achevons jamais.

CAMUS, *L'Homme révolté*, © Éd. Gallimard, 1951.