

**ÉTUDE DES TEXTES LITTÉRAIRES,  
3<sup>e</sup> année Licence, S.IV, gr. 10, 11, 12 – 2019-2020.  
Nadjia MERDACI, MCA**

**Séance du mardi 7 avril 2020**

**I. COURS.**

**Histoire et narration  
*Vers une poétique du roman*  
(II)**

**c. Le motif**

Le motif constitue le détail de l'intrigue. Dans notre histoire, le voyageur tue la femme qu'il a épousée ; le motif, c'est-à-dire le ressort psychologique et social qui encadre cet événement, est la veulerie ou l'adultère. *Le motif est la plus petite unité narrative du récit.* Il est souvent rapporté au thème dont il est une *représentation minimale*. Un thème peut comporter plusieurs motifs.

Dans la lecture d'un roman, il est possible d'observer une succession de thèmes. Mais un thème peut se transformer en motif s'il est intégré dans un thème plus grand, comme on l'observe dans cet exemple :

Le thème de la guerre supplante celui des batailles qui n'en est qu'un aspect et en devient un motif. Si la raison de la guerre est l'indépendance nationale, ce thème transcende celui de la guerre ; on aura ainsi un thème : l'indépendance nationale et deux motifs, la guerre, les batailles.

**d. L'action**

Elle décrit une unité narrative du récit et peut renvoyer à un prédicat : exemple dans notre histoire, voyager, faire fortune, aimer, tuer, s'évader de prison, etc. Dans l'action, il y a deux perspectives :

- a) Les faits rapportés dans un récit (ou les arguments développés dans un discours).
- b) L'influence qu'exerce ces faits (ou ce discours) sur le lecteur.

### e. La composition

Elle renvoie à l'organisation générale de la narration, à sa vraisemblance et à sa crédibilité pour le lecteur. La composition tient en considération l'articulation entre temps et espace, personnages et actions. L'écrivain français Paul Bourget estimait que la composition est un élément essentiel de l'histoire et de sa narration :

*« Composer c'est donc pour l'écrivain, se conformer à la marche même de la vie. Ne pas composer, c'est se placer dans l'artificiel puisque c'est fausser cette marche et peindre ce qui n'a pu être connu<sup>1</sup> ».*

La composition est ce point de vue, cette manière de rapporter l'histoire et qui situe son rapport à la réalité.

Sur le plan technique la composition d'un texte peut correspondre à un strict découpage : dans le récit, enchaînement de phrases, paragraphes, chapitres, parties, etc., et à l'intérieur de chaque unité des passages descriptifs ou dialogués (matérialisés par des tirets) : dans le poème vers, strophe, tercet, quatrain, etc.

Le découpage du texte en unités visibles a pour finalité de rendre plus facile sa lecture, marquant parfois une progression de sa narration. Il met en évidence, pour le lecteur, sa structuration en diverses séquences qui peuvent être (ou ne pas être) reliées :

Ex. Un roman policier peut commencer par la fin de l'histoire, le moment où l'enquête est achevée ; ou encore au début avec la mise en scène d'un délit ; ou au milieu du récit lorsque le détective est chargé d'enquêter. Dans chacun de ces cas, la structure de l'histoire ne change pas au gré de la narration et le lecteur

---

<sup>1</sup> Bourget, P. (1982), *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon.

peut remettre en place de manière logique chacune des séquences de l'histoire, du récit.

#### f. Le rythme

Il est essentiel dans l'économie de la narration où l'auteur raconte dans le détail certains événements qu'il considère comme principaux alors que d'autres, secondaires, sont simplement résumés. Le rythme de la narration met en exergue certains événements. Ainsi, dans *La chartreuse de Parme*, le récit commence en 1815 au moment où Fabrice Del Dongo rejoint les troupes de Napoléon mais Stendhal commencera le roman par le résumé de vingt années précédentes qui permettent de situer la relation de Fabrice et de sa tante, la Sansévérina. Cette gradation dans le récit est consciente chez le romancier mais elle n'est plus pertinente pour apprécier le décalage entre *le temps de l'histoire* (exemple, l'histoire se déroule sur une période de dix ans) et *le temps de l'écriture*. Dans *La chartreuse de Parme*, Stendhal en donne un exemple lorsqu'il écrit à propos d'un dialogue : « *Le lecteur trouve cette conversation longue ; pourtant nous lui faisons grâce de plus de la moitié, elle se prolongea encore deux heures* ».

Le rythme du texte contribue à la mémorisation des faits rapportés ; il est tout à fait indépendant de son écriture (style). Le lecteur peut retrouver dans l'enchaînement des séquences de l'histoire le rythme du texte.

## **II. TD.**

Texte 4.

*Emile Zola, L'Assommoir* (Extrait du chapitre 1).

Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes. Depuis huit jours, au sortir du Veau à deux têtes,

où ils mangeaient, il l'envoyait se coucher avec les enfants et ne reparaisait que tard dans la nuit, en racontant qu'il cherchait du travail. Ce soir-là, pendant qu'elle guettait son retour, elle croyait l'avoir vu entrer au bal du Grand-Balcon, dont les dix fenêtres flambantes éclairaient d'une nappe d'incendie la coulée noire des boulevards extérieurs ; et, derrière lui, elle avait aperçu la petite Adèle, une brunisseuse qui dînait à leur restaurant, marchant à cinq ou six pas, les mains ballantes, comme si elle venait de lui quitter le bras pour ne pas passer ensemble sous la clarté crue des globes de la porte.

Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots. Lantier n'était pas rentré. Pour la première fois, il découchait. Elle resta assise au bord du lit, sous le lambeau de perse déteinte qui tombait de la flèche attachée au plafond par une ficelle. Et, lentement, de ses yeux voilés de larmes, elle faisait le tour de la misérable chambre garnie, meublée d'une commode de noyer dont un tiroir manquait, de trois chaises de paille et d'une petite table graisseuse, sur laquelle traînait un pot à eau ébréché. On avait ajouté, pour les enfants, un lit de fer qui barrait la commode et emplissait les deux tiers de la pièce. La malle de Gervaise et de Lantier, grande ouverte dans un coin, montrait ses flancs vides, un vieux chapeau d'homme tout au fond, enfoui sous des chemises et des chaussettes sales ; tandis que, le long des murs, sur le dossier des meubles, pendaient un châle troué, un pantalon mangé par la boue, les dernières nippes dont les marchands d'habits ne voulaient pas. Au milieu de la cheminée, entre deux flambeaux de zinc dépareillés, il y avait un paquet de reconnaissances du Mont-de-Piété, d'un rose tendre. C'était la belle chambre de l'hôtel, la chambre du premier, qui donnait sur le boulevard.

*Exercice* : À partir de ce texte, recherchez et dressez sous forme de tableau :

a) les actions ; b) les motifs (et thèmes) ; c) la composition ; d) le rythme.

**ÉTUDE DES TEXTES LITTÉRAIRES,  
3<sup>e</sup> année Licence, S.IV, gr. 10, 11, 12 – 2019-2020.  
Nadjia MERDACI, MCA**

**Séance du mardi 14 avril 2020**

**I. COURS.**

***Le personnage du Roman***

**Introduction**

Julien Sorel (*Le rouge et le noir*) de Stendhal, Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*) de Balzac, Etienne Lantier (*Germinal*) d'Emile Zola ou encore Thérèse (*Thérèse Desqueyroux*) de François Mauriac, Meursault (*L'Étranger*) d'Albert Camus : ce sont autant d'acteurs de romans qui, le temps d'une histoire, d'une lecture, exercent sur nous la fascination de la vérité, leur propre vérité. Mais quelle est donc cette vérité, est-ce la notre ? Si nous recevons à la lecture d'un roman une histoire comme étant la représentation du réel, nous n'oublions pas qu'elle est une fiction et, au besoin, l'auteur nous le rappelle en exergue de son ouvrage en signalant que « *personnages et faits de son roman sont purement imaginaires* ». Ainsi, nous pouvons mesurer la distance qu'il y a d'une personne réelle à un personnage de roman qui n'est en fait qu'« *un être de papier* ».

Toutefois, un personnage de roman ne nous intéresse qu'à partir du moment où il nous semble vrai, proche de nous-mêmes ou des personnes que nous connaissons.

François Mauriac exprime bien ce sentiment lorsqu'il écrit : « *Les héros de roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité*<sup>2</sup> »

### **1. *Personne et personnages***

L'univers du roman s'appuie sur la réalité le plus souvent vérifiable. Nous connaissons, par exemple, le temps historique qui sert de cadre (cf. *La chartreuse de Parme*). Les personnages de Fabrice, de la Sansévérina, du comte de Mosca, sont ceux moins vérifiables pour nous ; ils ne renvoient pas directement à la réalité historique, celle des relations franco-italiennes et des guerres napoléoniennes du début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais à la réalité de la fiction. Nous pensons donc que les personnages de *La chartreuse de Parme* – cela vaut pour tous les personnages de romans - ne deviennent intelligibles que par rapport à *l'espace référentiel du texte* de la fiction mais non du réel historique puissent-ils s'inspirer de personnes vraies<sup>2</sup>.

La notion de personne, combien même elle nous paraît active dans la représentation romanesque, n'est pas cohérente par rapport à l'ordre de la fiction. Car la fiction développe un autre réel et ses acteurs importants ou secondaires y trouvent leur logique de fonctionnement. *Le personnage de roman est donc entièrement différent de la personne.*

### ***Le marquage du personnage dans le roman***

Le personnage se caractérise surtout par ce qu'il fait, mais on considère en général ce qu'il est et la manière avec laquelle il apparaît au lecteur. Ces trois dimensions du faire, de l'être et du paraître sont déterminantes lorsqu'il s'agit de définir le personnage du roman.

---

<sup>2</sup> Mauriac, F. (1933), *Le romancier et ses personnages. Essai*, Paris, Corrèa, Edition de Poche, 1972.

<sup>2</sup> C'est l'usage dans certains romans de faire intervenir des personnes vraies ; voir par exemple, *Les Chemins de la liberté* de J.P. Sartre (Paris, Gallimard, 1945).

a. *Le personnage s'inscrit dans la fiction*

Le personnage du roman s'inscrit délibérément dans la structure de la fiction même. Aussi, lorsque Balzac écrit dans *Le père Goriot* que « *le personnage de Mme Vauquier explique la pension comme la pension implique sa personne* », il ne s'agit pas moins de noter la détermination du personnage par la fiction : la pension que tient Mme Vauquier est un lieu important dans le roman.

Dans *L'Assommoir* de Zola, le personnage de Coupeau s'insère à la fois par son statut social (il est zingueur) que par ses rôles descriptifs ; il coupe des pièces de zinc en haut d'une habitation : ainsi, on a Coupeau-coupe-eau (haut).

Ce marquage du personnage s'inscrit d'abord dans son nom. Philippe Sollers en témoigne dans son étude des noms de personnages dans les romans de Sade<sup>3</sup>.

b. *Le mode de caractérisation du personnage*

Le personnage du roman est présenté soit par lui-même, soit par d'autres personnages, soit par le narrateur ou encore par le narrateur et d'autres personnages en même temps. Selon la manière dont il nous est présenté, on parle de *caractérisation directe* (les traits et les actions du personnage nous sont livrés par lui-même, le narrateur ou d'autres personnages) ou de *caractérisation indirecte* (à partir de certains faits épars, le lecteur fixe le portrait moral et psychologique du personnage).

## **2. Une typologie des relations entre personnages**

Le roman dévoile un ensemble d'actions qui mettent en jeu des personnages principaux ou secondaires. Ces actions sont souvent conflictuelles ; elles mettent en présence des forces opposées ainsi que leurs systèmes d'alliances. Dans son analyse des situations dramatiques, Emile Souriau dégage un modèle de relations entre personnages que l'on peut étendre au roman<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Sollers, Ph. (1968), *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil.

<sup>4</sup> Souriau, E. (1950), *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.

1. *Le protagoniste* est celui qui provoque l'action ; Souriau parle à son propos de « *force thématique* » (cf. Emma Bovary, Meursault dans les romans de Gustave Flaubert et Albert Camus). Il est mu par un désir d'action, d'amour qu'il veut réaliser.

2. *L'antagoniste* ou « *force opposante* » est celui qui se met en travers de la réalisation d'un désir. Dans *Les liaisons dangereuses*, roman épistolaire de Choderlos de Laclos (XVIII<sup>e</sup> siècle), Valmont, protagoniste de l'histoire veut se rapprocher de Mme De Merteuil mais le désir est compromis par la présence de Mme De Tournel, l'antagoniste qui est le symbole de la dévotion, l'amour conjugal et les principes austères.

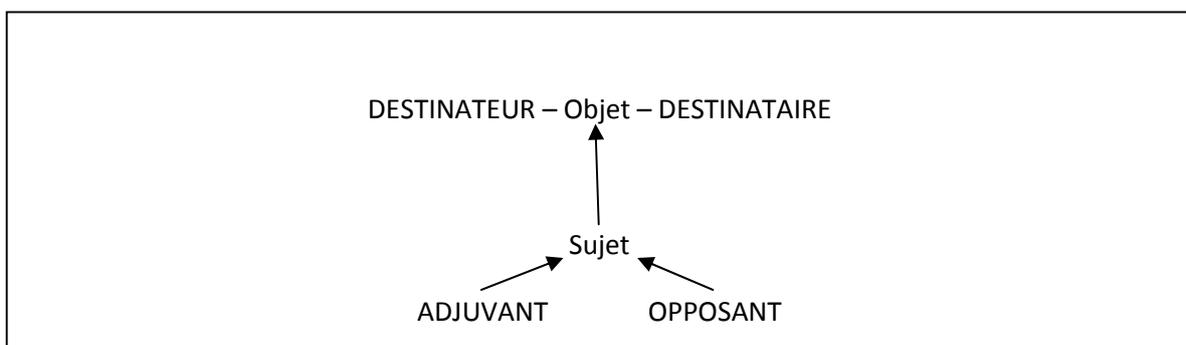
3. *L'objet* (ou représentation de la valeur) est ce qui est recherché, désiré par le protagoniste ; cela peut être l'amour d'un autre personnage, une situation, un remède, etc.

4. *Le destinateur* est celui qui ordonne et qui déclenche une situation conflictuelle. Dans *Michel Strogoff* de Jules Verne, le Tsar veut transmettre une lettre (objet) à son frère et charge Michel de cette mission.

5. *Le destinataire* est celui qui bénéficie de l'action.

6. *L'adjuvant* où chacune des quatre premières forces peut recevoir l'aide d'une cinquième que Souriau désigne par le terme *miroir*.

Ce modèle a été repris et développé par A.J. Greimas<sup>5</sup>.



<sup>5</sup> Greimas A.J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

Ce modèle projette trois couples de rapports :

- a) Destinateur-Destinataire ;
- b) Sujet-Objet ;
- c) C) Adjuvant-Opposant.

À titre d'exemple, reprenons le déroulement de l'histoire de Michel Strogoff :

Le Czar (Destinateur) charge Michel (Sujet) de transmettre à son frère (Destinataire) une lettre (Objet) qui l'avertit de la trahison d'Ivan Ogareff. Il est aidé dans sa mission par Nadia et Nicolas (Adjuvants) alors qu'Ogareff et les Tartares (Opposants) veulent l'empêcher d'accomplir cette mission.

Le Czar (D)	– Lettre – (O)	Le Grand Duc (d)
Michel Strogoff (S)		
Nadia, Nicolas (A)	Ivan Ogareff, les Tartares (Opp.)	

Ce modèle actantiel de Greimas, s'il est intéressant pour rechercher l'organisation du parcours narratif dans le récit n'est pas compatible à toutes les intrigues romanesques.

*Eléments bibliographiques*

Bourget, P. (1982), *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon.

Greimas, A.J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

Mauriac, F. (1933), *Le Romancier et ses personnages. Essai*, Paris, Corrèa, Edition de Poche, 1972.

Sartre, J.P. (1945), *Les Chemins de la liberté* Paris, Gallimard.

Sollers, Ph. (1968), *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil.  
Souriau, E. (1950), *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.

## II. TD.

Texte 5. Éric Bordas, C. Barel-Moisan, G. Bonnet, A. Déruelle et C. Mercadier, *L'Analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 161.

### UNE DÉFINITION DU PERSONNAGE

Le **personnage** littéraire est la **représentation fictive d'une personne**. Une telle définition délimite les problématiques liées à cette notion. En tant que *représentation*, le personnage littéraire apparaît en effet indissociable, depuis les écrits d'Aristote, d'une interrogation sur la place et les pouvoirs de la *mimèsis*\*. La scène théâtrale dote ici le personnage d'un statut particulier, « entre le mot et le corps » (Abirached, 1994). Il y paraît en effet comme en attente de son complément que lui apportera l'incarnation par l'acteur. L'appartenance du personnage littéraire à la *fiction*, par ailleurs, exige du lecteur une conscience claire de la part d'imaginaire qui le constitue. Pour autant, oublier les liens étroits du personnage avec la *personne* reviendrait à nier un des modes de fonctionnement essentiel de la lecture littéraire. C'est la raison pour laquelle on réservera le terme de « personnage » au sens strict à la création textuelle d'un être humain ou d'une réalité explicitement anthropomorphisée.

Le personnage, qu'il apparaisse dans un roman, une nouvelle, un poème ou une pièce de théâtre, joue un rôle central dans l'intérêt que le lecteur/spectateur porte à l'œuvre littéraire. En contexte narratif par exemple, il s'affirme aux côtés du temps et l'espace comme un rouage fondamental de la diégèse\*. Il apparaît si intimement lié l'action – qu'il subit, assume ou provoque – qu'il constitue le vecteur privilégié de l'intrigue et le cœur des programmes narratifs.

- *Mimèsis*. Principe d'imitation guidant la représentation.
- *Diégèse*. Narratologie : désigne *le cadre de l'histoire* qu'il convient de distinguer du *discours narratif*.

### *Questions*

1. Distinguez *personne* et *personnage*. Quelles sont leurs caractéristiques ?
2. Pourquoi le personnage est lié à la création textuelle ?
3. Dans quel cas, le personnage échappe à la création textuelle ?
4. En quoi le personnage apparaît comme le vecteur de l'intrigue ?

**ÉTUDE DES TEXTES LITTÉRAIRES,  
3<sup>e</sup> année Licence, S.IV, gr. 10, 11, 12 – 2019-2020.  
Nadjia MERDACI, MCA**

**Séance du mardi 21 avril 2020**

**I. COURS.**

***L'espace et le temps du roman (I)***

*« Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai [...] Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer. »*

Ce propos de Guy de Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean* (1887) résume l'importance de la description dans le roman. « *L'illusion complète du vrai* » doit subsister comme un effet de la lecture et le lecteur doit s'en imprégner profondément. Le roman, contrairement à d'autres genres, inscrit cette illusion de vrai comme un de ses procédés d'écritures le plus contraignant. Relation – narration faite à l'autre (le lecteur) – le roman implique que soient reproduits, consciemment représentés les notions d'*espace* et de *temps*. Pourtant l'usage qu'en font les romanciers ne sera jamais systématique et l'on passe d'une prise en charge trop marquée et subjective de ces catégories dans le roman traditionnel et réaliste à leur saisie stricte et objective dans le roman moderne.

## *La notion d'espace*

À côté d'une liste de personnages, le théâtre a coutume de fournir une indication, souvent laconique, du décor du drame : une chambre nue (comme dans *Les Justes* [1947] d'Albert Camus ou encore un bout de nature. Si l'espace se rétrécit jusqu'à devenir insignifiant au théâtre, il se déploie et couvre tous les lieux de la géographie terrestre, maritime ou spatiale dans le roman. Le personnage du roman est parfois un voyageur. Gil Blas de Santillane (1715-1735) de Lesage, le capitaine Achab dans *Moby Dick* (1851) de l'Américain Hermann Melville et les héros de *Cinq semaines en ballon* (1863) de Jules Verne, transportent leurs lecteurs à travers la terre, la mer et les airs. Clos ou ouverts, finis ou infinis, les espaces projettent l'individu à la dimension d'un monde qu'il recherche, qu'il transforme et qu'il maîtrise. Le mythe de Robinson Crusoé (de l'Anglais Daniel de Foe, 1719) est assez significatif des conquêtes des terres vierges dans la littérature. On en trouve l'exemple symptomatique dans les romans coloniaux de Louis Bertrand, qui se veulent le témoignage vivant, plein de couleurs et de bruits, de la conquête de la transformation de l'Algérie (Cf. *Le Sang des races*, 1899 ; *Pépète et Balthazar*, 1904-1920).

L'espace entre donc dans une perspective d'invention – et d'inventaire – réaliste et informe les lecteurs sur les choix esthétiques du romancier. Pour le romancier qui raconte une histoire, la dimension spatiale et l'interaction qu'elle a avec les personnages peut être décisive ou secondaire. Balzac n'hésite pas dans différents titres de « La Comédie humaine » à s'étendre sur les lieux de l'action. Dans les « Rougon-Macquart », Zola déploie un effort et une imagination de maître-arpenteur pour décrire les lieux de ses romans : ainsi dans *Une page d'amour* (1879), la description du paysage est consubstantielle au développement de l'histoire de l'amour entre Hélène et le Docteur Deberle. Emma Bovary s'ennuie à Yonville et les seules sorties – notamment le bal à la Vaubyessard ou ses escapades à Rouen pour y rencontrer Léon – rythment le récit et y marquent des transitions et des évolutions. L'espace devient un indicateur précis de la psychologie des personnages.

Le personnage de *L'Immoraliste* (1907) d'André Gide voyage de Paris vers la Tunisie, l'Algérie, l'Italie, la Suisse et, enfin, la campagne française et paris : ce sont autant de haltes dans une carte des sentiments étranges qui naissent et s'affermissent dans les sensations de la maladie, de la guérison, du soleil et de la liberté des sens.

Entrevue par le narrateur ou encore par les personnages, la nature garde dans le roman traditionnel les signes de crise ou de splendeur de ceux qui la vivent et la décrivent. Dans *Adolphe* (1816), Benjamin Constant peint sur le paysage le désenchantement de ses personnages : « *C'était une de ces journées d'hiver où le soleil semble éclairer tristement la campagne grisâtre* », écrit-il, désabusé. Les termes « *tristesse* » et « *grisâtre* » renvoient, bien entendu, à la mélancolie du narrateur qui cherche à s'affranchir de sa relation à Éléonore qui l'accompagne dans cette promenade.

Le roman moderne – celui du nouveau roman, entre autres – veut *a contrario* débarrasser l'espace des marques de psychologisme induites par les personnages comme c'est le cas chez Zola dans *Une page d'amour* où la description de l'espace parisien tel qu'il est perçu par Hélène ponctue chaque chapitre, ou aussi chez Constant qui transfère des états d'âme romantiques sur la nature. Alain Robbe-Grillet précise le statut de la description des choses dans ses œuvres :

*« Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. »*

Évidente neutralité, position en retrait de l'auteur ? Le théoricien du nouveau roman précise que les distances entre les objets « *ce sont seulement des distances (et non pas des cheminements)* ». Il n'est pas question de surcharger la nature d'évocations sentimentales. Elle n'est – pour reprendre les mots de Constant – ni « *triste, ni grisâtre* ».

Dans *La Modification* (1957), de Michel Butor, le roman se déploie tout au long du trajet en train que fait son personnage Léon Delmont, de Paris à Rome, où il va rejoindre Cécile, sa maîtresse. Delmont n'est pas sûr d'aimer sa maîtresse si elle revenait avec lui à Paris, encore moins d'imaginer un retour d'affection envers sa femme si elle devait vivre avec lui à Rome. Pour significatifs qu'ils peuvent être et apparaître, les espaces urbains restent objectifs, mais c'est le déplacement du corps féminin dans l'espace des villes qui régit l'aventure du personnage de *La Modification*.



Même s'il fait difficulté pour lui, l'espace demeure une dimension primordiale pour le romancier parce qu'il fixe un rapport au monde, au réel. Inventer, engendrer le roman, c'est déjà dire de quel espace il est justiciable. Espace connu, ouvert, espace inconnu, fermé, le roman en tisse l'inaltérable toile. Dans *La Peste* (1947) d'Albert Camus, le récit se déroule à Oran « *une ville sans âme* » alors que l'idylle de *Paul et Virginie* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre ne gagne en tragique que parce qu'elle est située dans les terres lointaines et paradisiaques de l'Océan indien. Autant il est possible de concevoir l'absurde et le tragique dans une ville sans âme, autant il est difficile d'admettre qu'il puisse faire son lieu d'élection d'un site merveilleux et propice aux sentiments et aux amours accomplis. C'est dans ce paradoxe, dans cette subtile transformation de l'espace que le roman interroge sa capacité à réinventer le monde et à en faire le lieu de sa crédibilité.

## **II. TD.**

*Texte 6.* Philippe Labro, *Le Petit garçon*, Paris, Folio-Gallimard, 1990, pp. 118-119.

Depuis quelque temps déjà, les espaces cultivables de la Villa avaient été confiés à une véritable petite armée de jardiniers. De la même

manière, la maison, son ménage, sa cuisine et son train, étaient entretenus par une pléthore d'auxiliaires féminines. Il semblait, certains jours, que la population du Haut-Soleil ait triplé de volume. Le plus bizarre était que cette humanité n'appartenait en rien aux autochtones.

Ainsi, Monsieur Germain. Il avait été l'un des premiers « visiteurs » de mon père, ceux qui, entre 1940 et 1942, vinrent de plus en plus fréquemment à la Villa et qui, la visite achevée, ne ressortaient pas par l'entrée principale mais empruntaient la terrasse et s'évanouissaient dans la nature. Nous le vîmes réapparaître quelques semaines plus tard et l'on nous annonça :

— C'est le nouveau jardinier.

Il saluait de la tête en descendant le matin de son vélo, sans articuler une parole, digne et effacé, attaché à un seul objectif : passer inaperçu. Moustachu, le cheveu roux et frisé, portant binocles à montures d'acier et gilet de velours sous une veste de drap sombre à boutons de bois, il avait l'air de tout, sauf d'un préposé aux potagers et vergers qui l'attendaient en haut du coteau sous les sept peupliers. Il avait un sourire immuable sur ses lèvres épaisses, un de ces sourires modestes qui appellent la compassion et semblent vouloir dire : je ne demande que la paix, ne vous moquez pas de moi. Nous ne le trouvions nullement risible et s'il craignait, de son côté, que notre horde toujours prompte aux lazzis et aux sobriquets ne s'attaque à lui, nous respections à son égard la distance que créent le mystère, et le silence prolongé. Car il ne disait pas un mot, serrant longuement chaque jour la main de mon père et s'inclinant devant ma mère à qui il remettait deux paniers chargés de fruits et de légumes avant de repartir, ayant attaché sa propre récolte à l'arrière de son vélo, puisque tel était l'accord passé entre mon père et le bonhomme : il se payait sur le jardin. Il avait le droit de cultiver son lopin de terre et ce droit fut étendu aux autres hommes qui, après lui, montèrent jusqu'à la Villa pour faire des heures dans la propriété.

*Exercice.* Établissez le cadastre le ce texte : recensez les lieux et leurs particularités, les marquages de l'espace et les mots qui lui sont spécifiques.

Séance du mardi 28 avril 2020

## I. COURS.

### *L'espace et le temps du roman (II)*

#### *La notion de temps*

Comment appréhender le temps dans le roman ? Est-ce une notion suffisamment subjective ? Le temps du roman n'est pas celui de l'horloge ; ce n'est pas une donnée directement cernable et vérifiable. Ce qui semble prendre corps dans le roman c'est une conscience du temps dans lequel il se forme.

Le critique Jean Hytier disait, dans une formule toute saisissante, que le roman est « *un art du temps* », comme la peinture est « *un art de l'espace*<sup>3</sup> ». Dans ses *Essais sur le roman*<sup>4</sup>, Michel Butor estime que la notion de temps recouvre trois dimensions : *le temps de l'aventure, le temps de l'écriture et le temps de la lecture.*

a) *Le temps de l'aventure.*

Quel est le temps de l'histoire ? Se passe-t-elle dans telle période de l'Antiquité, dans le présent ou dans le futur ? Cette histoire se prolonge-t-elle sur

---

<sup>3</sup> Cf. Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1988.

<sup>4</sup> Paris, Gallimard, 1964.

une longue durée (trente-quatre ans, de 1796 à 1830, dans *La Chartreuse de Parme*), une semaine du 23 au 30 septembre 1936 dans *Le Sursis* (1945) de Jean-Paul Sartre, la seule journée du 6 octobre 1908 pour le premier volume des *Hommes de bonne volonté* (1932) de Jules Romains, une heure dans *Degrés* (1960) de Michel Butor, ou encore deux minutes, le temps de changement de feux de circulation ?

Le romancier sait la contrainte qu'il y a à rapporter dans sa narration tous les faits d'une journée. Maupassant ne reconnaissait-il pas dans sa préface de *Pierre et Jean* qu'il faudrait « *un volume par journée* » confirmant l'œuvre du Russe Alexandre Soljenitsyne *Une Journée d'Ivan Denissovitch* (1962) ? Est-ce seulement pour le romancier un problème technique d'écrire en deux cents pages une vie ou en cinq cents pages une unique heure, un instant privilégié d'une existence. Tel peut être le choix d'un romancier. L'Anglais Henry Fielding, l'auteur de *Tom Jones* (1749) estimait qu'il appartient au seul romancier de décider d'amplifier tel ou tel fait, de s'attacher à un court instant, quitte à passer sous silence plusieurs années.

Cette recherche du temps<sup>5</sup> marquant, impose au romancier un découpage ordonné du temps. Balzac proposait d'abandonner la notion de « *temps chronologique* » pour mettre au premier plan le « *temps social* », annonçant un « *temps mosaïque* ». L'auteur de « *La Comédie humaine* » demande à son lecteur d'imaginer qu'il rencontre dans un salon un homme qu'il a perdu de vue depuis dix ans : il est alors premier ministre ou capitaliste. Le lecteur l'a connu auparavant mal habillé et sans gloire. Dans un coin du salon tout proche, le lecteur entend un témoin lui conter en une demi-heure l'histoire des dix années qu'il ignore. Ces dix années révèlent une histoire scandaleuse ou honorable...

Il est impossible dans un roman de s'en tenir à un temps strictement chronologique. Toute histoire est faite d'anticipations, de retour en arrière, d'interpénétrations d'actions, de télescopages.

---

<sup>5</sup> Proust lui donne une autre figuration dans son œuvre.

b) *Le temps de l'écriture.*

C'est exactement le temps où le romancier, à sa table de travail, rédige son œuvre. Dans *Le Docteur Faustus* (1947), de l'Allemand Thomas Mann, le narrateur situe dans une digression le moment de l'écriture : les derniers chapitres du roman sont écrits en avril 1944 et le roman était en chantier depuis une année. Le projet d'écriture s'est étalé sur une année. Les événements rapportés dans le roman datent de 1912, avant la Grande Guerre (1914-1918). Il peut se passer entre le temps de l'écriture et celui de son achèvement un changement considérable dans les idées et les intentions du romancier.

En écrivant son cycle « À la recherche du temps perdu », Marcel Proust n'évite pas les problèmes spécifiques à ce que le critique américain Wayne C. Booth a appelé un « *auteur implicite*<sup>6</sup> », une *persona*, sorte de masque derrière lequel se cache l'écrivain. De ce point de vue, il distingue le « moi profond de l'écrivain » de son « moi social ». L'écrivain dans le temps de l'écriture n'est plus celui qui paraît dans les salons et dans les diners en ville. Ce sont deux moments distincts qui façonnent, comme pouvait y insister Proust dans *Contre Sainte-Beuve* (1910), l'homme et l'écrivain.

c) *Le temps de la lecture.*

Tel lecteur pourrait s'attarder une année ou plus à lire « La Recherche » de Proust et lire en une soirée un gros roman de Simenon. La vitesse de la lecture relève de données extérieures aux temps du roman et intéresse essentiellement les psychologues cliniciens et les psychanalystes.

---

<sup>6</sup> Voir sur cet aspect les définitions qu'en donne Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le »point de vue«*. *Théorie et analyse*, Paris, José Corti,

## *Variations sur l'espace-temps*

Des lectures sur les concepts d'espace et de temps (ou spécialement sur le temporalité du récit) ont été proposées par Mikhaïl Bakhtine et Harald Weinrich.

### a) *Le chronotope de Bakhtine.*

Dans son étude sur les « Formes du temps et du chronotope », reprise dans *Esthétique et théorie du roman*<sup>7</sup>, Mikhaïl Bakhtine lie les notions d'espace et de temps sous l'appellation de chronotope :

*« Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature...*

*Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture.*

*Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire<sup>8</sup>. »*

Bakhtine affirme le caractère solidaire et indissociable des deux notions. Ainsi, à titre d'exemple, dans un récit de science-fiction deux phénomènes peuvent être observés :

---

<sup>7</sup> Paris, Gallimard, 1978 ; le texte russe est paru en 1937.

<sup>8</sup> Id., p.

- d'une part, une *utopie*, en quelque sorte un hors-lieu, terre lointaine, imaginaire ;
- de l'autre, une *uchronie*, une absence de marque temporelle.

Ces deux indicateurs constituent le chronotope du récit de science-fiction. Bakhtine indique dans son étude des lieux de la littérature et de l'art qui associent solidairement espace et temps : ainsi, le chronotope du « *château* », incarnant à la fois un espace et un temps anciens, propres au roman historique ; il peut noter à propos du chronotope « *salon* » dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle :

*« Dans les romans de Stendhal et de Balzac apparaît une nouvelle et notable localisation des péripéties : le salon (au sens large). Naturellement, ils ne sont pas les premiers à en parler, mais c'est chez eux qu'il acquiert sa signification pleine et entière, comme lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles du roman<sup>9</sup>. »*

Le critique peut envisager la diversité de ces séries spatio-temporelles dans l'art et la littérature.

#### b) *La temporalité du récit selon Wenrich.*

Cette temporalité du récit telle que la construit Harald Wenrich<sup>10</sup> dans des lectures édifiantes (celle de *La Femme adultère* de Camus, par exemple) n'est pas liée à la triade passé-présent-futur. Wenrich projette les articulations morphosyntaxiques du discours sur les personnages pour en fixer la cohérence de leur position dans le récit et leur intelligibilité.

---

<sup>9</sup> Bakhtine, *oc.*, p. 387.

<sup>10</sup> Cf. *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973.

Cette démarche expurge le temps verbal commun qui n'est plus rapporté à une trame temporelle, à une inscription dans une durée, mais à des interactions discursives.

*Lectures complémentaires.*

PICARD, Michel (1991), *Lire le temps*, Paris, Minuit.

RICŒUR, Paul (1983-1985), *Temps et récit*, Paris, Seuil.

ROBBE-GRILLET, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.

## **II. TD.**

Texte 7. Patrick Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris, Gallimard, 2014.

Cette nuit-là, il ne s'était pas tout de suite aperçu de la présence de Perrin de Lara, devant lui, sur la terrasse. Seul.

Pourquoi lui avait-il adressé la parole ? Il ne l'avait pas vu depuis plus de dix ans, et cet homme ne pouvait certainement pas le reconnaître. Mais il écrivait son premier livre, et Annie Astrand occupait son esprit d'une manière lancinante. Peut-être Perrin de Lara savait-il quelque chose sur elle?

Il s'était planté devant sa table, et l'autre avait levé la tête. Non, il ne le reconnaissait pas.

« Jean Daragane.

— Ah... Jean... »

Il lui souriait, d'un faible sourire, comme s'il était gêné que quelqu'un le rencontre à cette heure-là, seul, dans un tel endroit.

« Depuis le temps, vous avez grandi... Asseyez-vous, Jean... »

Il lui désignait le siège, en face de lui. Daragane hésita une fraction de seconde. La porte vitrée de la terrasse était entrouverte. Il suffisait de dire la phrase qui lui était habituelle : « Attendez... je reviens... » Puis de

sortir à l'air libre dans la nuit, et de respirer un grand coup. Et surtout d'éviter de se retourner sur une ombre, là-bas, qui resterait pour l'éternité à attendre, seule, à la terrasse d'un café.

Il s'assit. Le visage de statue romaine de Perrin de Lara s'était empâté et les boucles de ses cheveux avaient pris une teinte grisâtre. Il portait une veste de toile bleu marine, trop légère pour la saison. Devant lui, un verre de Martini à moitié bu, que Daragane reconnut à la couleur.

« Et votre mère ? Il y a des années que je ne lui ai pas fait signe... Vous savez... nous étions comme frère et sœur... »

Il haussa les épaules, et son regard eut une expression soucieuse.

« J'ai été longtemps absent de Paris... »

*Exercice.* Relevez sous forme de tableaux dans le texte les mots et locutions en rapport avec l'*espace* et le *temps*.