

COURS

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle

2^{de}

Programme de seconde générale et technologique — BO spécial n°1 du 22 janvier 2019

Neuf siècles séparent le premier roman français du dernier paru, et pourtant la forme a peu changé : quelqu'un raconte, quelqu'un agit. Ce qui a changé, c'est **qui** peut être un héros. Un chevalier chez Chrétien de Troyes, une princesse chez M^{lle} de Lafayette, un mineur chez Zola, un homme sans qualités chez Camus. Suivre cette pente, c'est comprendre l'objet d'étude — et c'est ce qu'aucune liste de dates ne donne.

1 Neuf siècles, cinq étapes

le roman change de héros bien plus que de forme

XII^e s.

chevalerie

Chrétien de Troyes

le héros exemplaire

1678

analyse

M^{lle} de Lafayette

le héros intérieur

XIX^e s.

réalisme

Balzac, Zola

le héros social

XX^e s.

rupture

Camus, Nouveau Roman

le héros sans qualités

XXI^e s.

réécits du réel

Ernaux, Carrère

le héros réel

de l'exemplaire à l'ordinaire : c'est cette pente qu'il faut savoir raconter.

Cinq moments, et un héros qui descend de son cheval.

Le mot **roman** désigne d'abord une langue, non un genre : au XII^e siècle, écrire *en roman*, c'est écrire en langue vulgaire plutôt qu'en latin. Le genre héritera de ce nom, et de cette liberté — le roman est, dès l'origine, la forme qui n'obéit à aucune règle fixe. C'est ce qui lui permettra d'absorber la lettre, le journal intime, l'enquête et le document.

DÉFINITION

Le **réalisme** (Balzac, Flaubert, milieu du XIX^e siècle) veut donner du monde social une image exacte : milieux, métiers, argent, ascension et chute. Le **naturalisme** de Zola y ajoute une ambition scientifique — le romancier observe comme un savant, et fait de l'hérédité et du milieu les causes des destins. *Germinal* (1885) applique le programme à une communauté minière entière.

Le XX^e siècle rompt sur deux fronts. Camus, avec *L'Étranger* (1942), donne un narrateur qui ne commente rien, dans une langue plate qui refuse l'émotion. Le **Nouveau Roman** (Robbe-Grillet, Sarraute, années 1950) va plus loin : il conteste le personnage lui-même, son nom, sa psychologie, son histoire. Le XXI^e siècle, lui, revient au réel par un autre chemin — le récit de soi et l'enquête documentaire.

DÉFINITION

On appelle **roman moderne** l'ensemble des romans qui, au XX^e siècle, cessent de tenir pour acquis ce que le XIX^e siècle avait fixé : un narrateur qui sait, une intrigue qui progresse, un personnage cohérent muni d'un nom, d'un passé et d'un caractère. Proust y substitue la mémoire, Céline la langue parlée, Camus l'absence de commentaire, le Nouveau Roman la description pure. Le point commun n'est pas une technique : c'est un **doute** sur la possibilité de raconter.

2 Qui raconte, et que sait-il

DÉFINITION

Le **narrateur** est celui qui raconte : à ne jamais confondre avec l'auteur, qui écrit. Il peut être **externe** à l'histoire — il dit *il* — ou **interne**, personnage parmi les autres — il dit *je*. Le **point de vue** (ou focalisation) est une autre question : quelle quantité d'information le récit s'autorise-t-il ? Un narrateur qui dit *il* peut tout savoir, ou ne savoir que ce qu'un seul personnage perçoit.

le point de vue décide de ce que le lecteur a le droit de savoir

omniscient

le narrateur sait tout
pensées de tous, passé,
avenir, plusieurs lieux

Balzac, Zola

interne

il ne sait que d'un
le lecteur ignore ce que
le personnage ignore

Camus, L'Étranger

externe

il ne voit que le dehors
gestes et paroles, jamais
l'intérieur

le récit behavioriste

un même roman peut en changer d'un chapitre à l'autre : le repérer, c'est repérer une intention.

Trois régimes de savoir, trois effets sur le lecteur.

LE PIÈGE QUI COÛTE LE PLUS DE POINTS

Écrire « l'auteur pense que la société est injuste » à propos d'un roman. — rien n'autorise à prêter à Zola les pensées d'Étienne Lantier. Entre l'auteur et le lecteur se tiennent un narrateur et des personnages, et le roman existe précisément pour maintenir cette distance.

Le réflexe : écrire *le narrateur, le récit, le texte*. Le nom de l'auteur ne s'emploie que pour des faits établis — une date, un choix de composition, une déclaration hors du roman.

Trois formes reviennent à l'examen et méritent d'être nommées. Le **récit-cadre** enchâsse une histoire dans une autre, un personnage se mettant à raconter. Le **roman épistolaire** — *Les Liaisons dangereuses*, 1782 — n'a pas de narrateur du tout : seulement des lettres, donc autant de points de vue que d'épistoliers, et aucune vérité surplombante. Le **roman polyphonique** fait alterner plusieurs consciences sans que l'une domine.

3 Le personnage

RÈGLE

Un personnage n'est pas une personne : c'est un **effet de texte**, construit par un nom, un portrait, des paroles, des actes, et le regard des autres personnages. L'analyser, c'est démonter cette construction — repérer ce que le texte montre, ce qu'il tait, et à quel moment il choisit de le révéler. Un personnage dont on apprend tout dès la première page n'a plus rien à devenir.

EXEMPLE

Pourquoi la première phrase de *L'Étranger* — « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. » — est-elle un portrait ?

- 1 **Le relevé** : deux phrases brèves, au **passé composé** et non au passé simple ; un mot d'enfant, *maman* ; une incertitude posée aussitôt, *je ne sais pas*.
- 2 **Les procédés** : la parataxe — des phrases juxtaposées, sans lien logique — et le refus de tout commentaire. Le narrateur ne dit ni sa peine ni son absence de peine.
- 3 **L'effet** : le lecteur reçoit un fait sans le sentiment qui devrait l'accompagner. Ce vide n'est pas une froideur affirmée par le texte : c'est un vide que le lecteur ressent, et qu'il devra interpréter tout au long du roman.
- 4 Le mot *maman*, seul mot affectif de l'ouverture, empêche la lecture simple : ce narrateur n'est pas indifférent, il est **inapte au discours** que la société attend de lui.
quatre observations, et pas une ligne de résumé : c'est ce que l'objet d'étude demande.

en deux phrases, un personnage entier — sans qu'aucun adjectif ne le décrive

ANALYSER UN INCIPIT

- 1 **Repérer ce qui est donné** : le lieu, l'époque, les noms, le milieu social. Ce que l'incipit donne d'emblée dit ce que le roman tiendra pour important.
- 2 **Repérer ce qui est refusé** : un incipit qui ne nomme personne, ne date rien, ne situe rien, refuse quelque chose — et ce refus est le premier fait à interpréter.
Balzac situe tout, Camus ne situe rien. Ce n'est pas une différence de soin, c'est une différence de projet.
- 3 **Identifier le narrateur et le point de vue** dès la première phrase : ils ne changeront presque jamais ensuite.
- 4 **Nommer le contrat de lecture** : que promet cette ouverture — une enquête, une mémoire, une chute, une éducation ? Un incipit engage le lecteur, et le roman tiendra ou trahira cette promesse.

LE PIÈGE QUI COÛTE LE PLUS DE POINTS

Commencer un commentaire de roman par le résumé de l'intrigue. — le correcteur connaît l'œuvre ; le résumé ne prouve donc qu'une chose, c'est qu'on l'a lue. Il consomme un tiers du devoir sans rapporter le moindre point d'analyse.

Le réflexe : situer l'extrait en **deux phrases** — ce qui précède, ce qui suit —, puis entrer immédiatement dans le texte.

4 Lire une œuvre intégrale

DÉFINITION

La **lecture cursive** est la lecture suivie d'une œuvre entière : on cherche la construction d'ensemble, l'évolution des personnages, les retours de motifs. La **lecture linéaire** porte sur un extrait et l'examine ligne à ligne. Les deux se nourrissent : un extrait ne s'interprète bien que si l'on sait d'où il vient dans le livre.

TENIR UN CARNET DE LECTURE QUI SERVE VRAIMENT

- ① **Noter les seuils** : première page, dernière page, et le moment exact où l'intrigue bascule. Ce sont les trois passages qu'un sujet demandera presque toujours.
- ② **Relever cinq citations**, pas cinquante — une par grand thème, avec le numéro de page. Un carnet trop plein ne se relit pas.
- ③ **Écrire deux lignes après chaque partie** : ce que le personnage a compris, et ce qu'il ignore encore. c'est cette différence, accumulée, qui donnera la matière d'une dissertation ou d'un oral.
- ④ **Noter une question sans réponse** par œuvre. C'est souvent d'elle que sortira la meilleure problématique.

L'**intertextualité** — les échos d'une œuvre à l'autre — n'est pas une érudition de spécialiste : c'est un fait de lecture ordinaire. Un roman qui met en scène un jeune provincial montant à Paris se souvient de Balzac, qu'il le veuille ou non. Repérer l'écho vaut mieux que l'ignorer ; encore faut-il dire ce qu'il apporte, et non se contenter de le signaler.

À VÉRIFIER

- Ai-je distingué l'**auteur** du **narrateur** dans chacune de mes phrases ?
- Ai-je nommé le **point de vue**, et dit ce qu'il autorise ou interdit au lecteur ?
- Mes analyses citent-elles le texte, ou racontent-elles l'histoire ?
- Puis-je situer l'extrait dans l'œuvre entière — avant quoi, après quoi ?
- Ai-je une date et un mouvement pour chaque œuvre que je cite ?
- Mon devoir dit-il ce que le roman **fait**, et non seulement ce qu'il raconte ?

À RETENIR

- Le roman est la forme sans règles : il absorbe la lettre, le journal, l'enquête.
- Cinq étapes : chevalerie · analyse (1678) · réalisme-naturalisme (XIX^e) · rupture (XX^e) · récits du réel.
- **Narrateur ≠ auteur**. Écrire « le narrateur », « le texte », jamais « l'auteur pense ».
- Trois points de vue : **omniscient, interne, externe** — trois régimes de savoir.
- Formes à connaître : récit-cadre, roman **épistolaire**, roman polyphonique.
- Un personnage est un **effet de texte** : un nom, des actes, un silence.
- Une première phrase de roman contient presque toujours le régime de lecture du livre.