

## **Dissertation littéraire programme A/L - Lyon**

### **Conception ESSEC**

**Session 2025**

#### **I) Le sujet.**

« Quelle confusion d'idées cachent des locutions comme « Roman psychologique », « Vérité de ce caractère », « Analyse », etc.

Pourquoi ne pas parler du système nerveux de la Joconde et du foie de la Vénus de Milo ? »

Que pensez-vous de ce propos de Paul Valéry (O.C. TII. *Tel Quel*. Editions Gallimard. Pléiade. P. 639). Vous appuierez vos remarques sur les œuvres du programme et d'autres de votre choix.

#### **II) Quelques mots sur le sujet.**

Souhaitant amener les candidats et candidates à réfléchir, dans le cadre du programme, sur la notion de personnages de romans, on a fait appel à cette citation de Valéry (peu indulgent à l'égard du genre romanesque) parce qu'elle associe dans sa critique des notions diverses mais solidaires et qu'elle le fait sur un mode bien particulier qui n'est pas accessoire. Le propos est ouvertement polémique ; Valéry se révèle sarcastique comme si sa posture critique impliquait une « humeur » trop longtemps contenue et qui exigerait de s'exprimer.

Valéry reproche ici au roman dit « psychologique », à l'idée de « caractère », à la pratique de l'« analyse (psychologique) » de n'être que des escroqueries verbales, des abus de langage dissimulant de pures fantaisies (ce qu'il désigne comme « confusion d'idées » et qui ne correspond à aucune véritable *idée*). Roman psychologique, caractère, analyse ? Des balivernes, des mots creux, en fait, des « superstitions », comme la littérature en suscite trop, et, donc, qu'il faut dénoncer et disqualifier. On peut, pour ce faire, démonter (on dit aussi aujourd'hui, déconstruire), mais on peut aussi bien dégonfler (les baudruches). L'esprit est souvent corrosif ; ici, il est explosif !

La citation ne comporte pas de difficulté particulière. La « thèse » est assez facile à dégager. Valéry se moque de catégories critiques appliquées au roman, catégories qui trahissent une confusion entre la fiction et la réalité. On fait comme si le roman pouvait rendre compte de la psychologie humaine, comme si les personnages étaient littéralement des personnes, alors qu'il ne donne lieu qu'à des simulacres produits par l'art du romancier. Mais, au vrai, le geste démystificateur ne touche pas qu'au « roman psychologique », il atteint le genre romanesque tout entier.

### **III) Attentes du jury.**

L'étude sérieuse des termes du sujet (citation et intitulé) s'impose. C'est la condition pour que le problème soit cerné et la problématique construite.

Le développement ne doit pas se résumer en une succession d'idées plus ou moins pesées ; Il est essentiel de donner à la dissertation un tour vraiment réflexif. C'est un cheminement de la pensée interrogative, avec ses essais de réponse. Le même mouvement est souhaitable dans l'analyse des œuvres. On apprécie vraiment les copies qui montrent une pensée en acte et qui font preuve de hardiesse dans leur démarche.

### **IV) Remarques sur les copies.**

La moyenne de l'épreuve est de 11, 06, avec un écart type de 3,55 et des notes de 0 à 20 pour 250 copies corrigées. Il faut dire que nous avons eu d'excellentes copies, qui ont bien centré la réflexion sur le problème et qui ont su s'appuyer sur de très fines analyses des œuvres. L'ensemble est de bon niveau. L'exercice de dissertation est bien maîtrisé et beaucoup de travaux font preuve de vraies qualités littéraires.

Bien sûr, il y a encore des copies qui se contentent de replacer des morceaux de cours pas toujours adaptés au sujet et qui font l'économie d'une réelle réflexion. Elles manquent de conviction et, souvent, révèlent fâcheusement que les œuvres au programme ont été lues superficiellement.

Il est fâcheux qu'un certain nombre de copies ignorent la question centrale du sujet, la consistance psychologique du personnage de roman et l'effet de croyance qu'elle induit. On s'en tient alors à des généralités sur le réalisme et on passe résolument à côté du problème. Quand le motif de l'illusion romanesque est examiné, c'est là encore de façon vague et sans articuler ce point avec la notion de personnage.

Si les meilleurs devoirs montrent un soin impeccable de l'expression, et sont en conséquence très agréables à lire, il reste que l'on est parfois surpris, à la lecture de pas mal de copies, par les maladresses, voire les incorrections dans l'usage de la langue.

### **V) Suggestions pour le traitement du sujet.**

#### **1) Confusion.**

##### **a) Abus de langage.**

« La philosophie est lutte contre l'ensorcellement de notre entendement par les moyens de notre langage », déclare Wittgenstein (*Investigations*, 109), et encore : Elle « lutte contre la fascination qu'exercent sur nous certaines formes d'expressions » (*Le Cahier Bleu*, p. 64) Valéry, qui ne se prétend nullement philosophe et même se défend de l'être, pourrait avoir écrit cela. Le langage, comme tout ce qui relève de la société et de la culture, obéit à un principe général de *croyance*, que Valéry désigne du mot latin *fiducia*. Nous faisons *crédit* aux mots pour désigner les choses, mais cette *confiance* permet bien des confusions qu'il faut démêler.

Là où Wittgenstein parle d'ensorcellement et de fascination, Valéry parle de « superstition » et en dénonce la présence nocive dans le champ littéraire. « Roman psychologique », « Vérité de ce caractère », « Analyse », et il y en aurait bien d'autres à évoquer, selon lui, sont autant d'expressions qui, en réalité, recouvrent des idées confuses ou mêlent des idées à distinguer.

La première expression renvoie à une sous-catégorie générique, comme le feraient « roman d'aventures », « roman de mœurs », « roman social », etc., mais ces dernières n'appellent pas au même degré la critique de Valéry. S'il est vrai que le genre romanesque n'est guère de son goût, les types « roman historique » et, surtout, « roman psychologique » reçoivent de sa part un traitement particulièrement sévère.

Qu'est-ce qu'il peut bien reprocher à ces trois expressions ? D'abord, que signifient-elles ? La première désigne, comme on l'a dit plus haut, un type de romans qui traite essentiellement de la psyché des personnages qu'il met en scène. On évoque généralement comme modèles *Paméla*, de Richardson, et, *Crime et châtiment* de Dostoïevski. En quoi consiste-t-il ? Les « agissants », comme dit Aristote, y sont représentés comme des êtres doués d'une conscience, d'une intériorité plus ou moins consciente, dont on révèle les réflexions, les mobiles, les raisons d'agir, mais aussi les affects, les passions, les conflits intérieurs qui les animent et souvent les tourmentent. Ces mouvements de la psyché sont censés éclairer les causes profondes de leur action. Mais, cette psyché n'est qu'une invention du romancier et l'on tient pour une réussite que cette invention soit crédible, qu'elle passe pour vraie, qu'elle fasse concurrence non pas tant à l'état civil qu'à la vie elle-même. On s'extasie sur la « vérité » de tel « caractère », qu'on dirait prélevé dans la vie tant il fait vrai. Le mot ne s'entend pas au sens où l'emploie La Bruyère ; il signifie, dans le contexte du roman psychologique, un ensemble de traits mentaux, de dispositions intellectuelles, affectives et morales propre à un individu. Le caractère de Julien Sorel, c'est sa « psychologie ». Quant au terme « analyse », il concerne le lecteur ou le critique qui s'efforce, en lisant, de comprendre les composantes et les lignes directrices de la mentalité du personnage. C'est que le romancier l'y invite en se livrant lui-même à une « analyse » de son personnage. Stendhal fait « voir » ce qui se passe en Julien et en Mme de Rênal lorsqu'ils se rencontrent pour la première fois.

Où est le péché capital des trois expressions ? Il réside dans le fait qu'elles nous trompent sur la nature de ce dont elles parlent. Elles font comme si la fiction était la vie, alors que le bon sens dit immédiatement le contraire. Ce n'est bien que par un abus de langage que nous sommes victimes de cette confusion qui porte atteinte aux droits de l'intelligence auxquels Valéry est si attaché.

Faut-il que nous soyons crédules, souligne-t-il ironiquement, pour confondre des histoires inventées à loisir avec la vie authentique ! Il s'agit donc de « mettre en évidence les problèmes et les difficultés auxquels l'existence des œuvres de l'esprit peut donner naissance, dès que l'on aperçoit ou bien de l'insuffisance de précision des notions couramment employées pour décrire la production de ces œuvres, ou de l'incohérence remarquable de ces notions [...] ». » (*Cours de Poétique*. Tome I. P. 547) Cette confusion, ajoute-t-il, tient souvent à la métaphore, « presque à la mythologie la plus primitive ».

#### **b) « Donner une impression de vie ».**

On n'est pas obligé de faire des romans, dit Valéry, mais, quand on en fait, on rencontre des problèmes particuliers qui contrastent avec les problèmes qu'on doit affronter lorsqu'on écrit de la poésie, une tragédie ou simplement de la prose littéraire non romanesque. Un de ces problèmes liés au roman, c'est son rapport avec la vie : « le roman prétend en général donner une impression de vie » (*Cours de Poétique*. II. P. 683) Mais, ce n'est qu'une impression, le roman nous offre seulement des « vies » imaginaires. Il use pour cela, il abuse même « du pouvoir immédiat et significatif de la parole », grâce auquel « il institue les personnages, fixe le temps et le lieu, énonce les incidents, qu'il enchaîne par une ombre de causalité plus ou moins suffisante ».

L'univers qu'il construit est un trompe-l'œil élaboré à partir d'éléments raccordés artificiellement à des « choses tangibles » qui peuplent notre quotidien. Ce double fictif s'appuie sur « une trame de détails véritables et arbitraires » qui vont raccorder l'existence du lecteur à l'existence

« feinte » des personnages qui, de cette façon, bien qu'ils soient de purs « simulacres », » prennent assez souvent d'étranges puissances de vie qui les rendent comparables, dans nos pensées, aux personnes authentiques. » Mais, d'où tiennent-ils ces puissances, sinon de nous, qui « leur prêtons, sans le savoir, tous les humains qui sont en nous ». (*Œuvres*. Pléiade. I. 1957. P. 770-771)

Cette « puissance de vie » est-elle également distribuée aux personnages que nous croisons dans les œuvres mise au programme ? Virginie nous paraît-elle aussi « vivante » que Mariane, la religieuse portugaise ? Et, au sein d'une même œuvre, n'y a-t-il pas des disparités flagrantes, entre personnages du premier rang et personnages dits secondaires ? Pourtant, tous contribuent à produire l'effet de vie. Le silence de son amant renforce par contraste la « présence » de la religieuse abandonnée. Peut-on parler d'une « puissance de vie » à propos d'Emma Bovary, de Charles, de Homais ? Et, surtout, de Lol ?

### **C) Hypnose. Fascination.**

Le roman n'a pour but que de tromper son lecteur, dit Valéry. Il le met dans un état proche de l'hypnose. La cible privilégiée de ce contempteur du genre, c'est tout particulièrement, comme on le voit dans la citation du sujet, le roman psychologique réaliste qui abuse de ce que Roland Barthes appelle l'« effet de réel ». La description que Valéry donne de ce lecteur aliéné montre bien le peu d'estime qu'il lui porte. « Il est absorbé par ce qu'il dévore, il ne peut se retenir car je ne sais quel démon le pousse d'avancer. [...] il est en proie à une sorte d'aliénation [...], il n'est plus lui-même [...]. » (*Œuvres*. I. P. 1374-1375) Faut-il qu'il soit « bête », ce lecteur, pour faire preuve d'une telle crédulité ! Un tel état d'aliénation est proche du rêve et répond aux attentes de « notre faculté d'être hallucinés » (*Ibidem*). Don Quichotte et Madame Bovary sont sans doute trop doués de cette faculté !

### **c) Le procès du roman.**

Le procès que Valéry intente au genre romanesque est relayé par certains romanciers et critiques qui viennent après lui et ont retenu sa leçon. Michel Butor (*Essais sur le roman*), Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*), Nathalie Sarraute (*L'ère du soupçon*) exemplifient l'« athéisme littéraire » qu'évoque Danièle Sallenave, dans *Le Don des Morts* et qui, pour elle, marque « toute une génération, qui du personnage et du narrateur a voulu faire de simples « figures de papier » [...]. » (P. 127) Cette dissolution de la figure du personnage sous l'assaut de la « critique de l'humanisme bourgeois » frappe en même temps l'« analyse psychologique » et la psychologie « vieillotte » et « convenue » qu'elle véhicule obstinément. La cible, en fait, serait la figure de l'homme comme « sujet libre qui réfléchit sur sa vie afin de la gouverner et qui, dans le même temps, trouve dans le roman le miroir de ses passions, le chemin obscur de sa vérité, et l'occasion d'en expérimenter les formes. » (P. 127-128) Le procès ne serait donc pas seulement une querelle littéraire, mais impliquerait des questions éthiques et métaphysiques. Pour Valéry, c'est d'abord une question épistémologique : le romancier n'a aucun titre à jouer les psychologues, la « psychologie » qu'il met en œuvre n'étant elle-même qu'un simulacre de science humaine. Sans compter les réserves qu'il nourrit à l'égard de la « connaissance » à laquelle prétend la psychologie des psychologues elle-même !

Parmi les œuvres au programme, on ne saurait prétendre que toutes relèvent du genre « roman psychologique ». Bernardin de Saint-Pierre ne se concentre pas sur l'analyse de la psychologie de ses deux personnages. Il voit en eux des images remarquables de la *sensibilité*, à quoi se résumerait leur « psychologie ». Guilleragues, recourant à la forme épistolaire permet à Mariane de donner libre cours à l'aveu de sa passion amoureuse. Le discours qu'elle tient constitue un *cas* illustrant l'emportement passionnel contre lequel les moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle mettent en garde leurs lecteurs et lectrices. Ce roman fonde en quelque sorte le « mythe de l'intériorité » et ouvre la voie à l'exploration de l'intime et du mystère de la conscience. Les personnages de Flaubert ne se livrent pas vraiment à l'introspection. S'ils le font, c'est sans conviction et avec beaucoup de mauvaise foi. Le romancier ne cherche pas non plus à disséquer la psychologie de ses créatures ; il rend leurs pensées indirectement par un usage génial du style indirect libre. La psychologie des personnages reste prise dans la chair de l'existence,

dans les signes opaques que le corps émet. Le roman de Marguerite Duras est sans doute celui qui interroge le plus frontalement la question de la psychologie, de la possibilité de comprendre autrui et de le ramener à des lois psychologiques générales. Si Lacan lui a accordé un tel intérêt, c'est qu'il y voyait une parfaite concordance avec ses propres thèses. Mais, *Le ravissement de Lol V. Stein*, loin de s'y réduire, les entraîne sans doute dans le mystère de la folie.

Valéry dénonce le caractère fallacieux de la « vie » telle que le roman la peint. Selon lui, le mot *vie* employé pour parler du roman est un peu « exagéré », car il ne s'agit toujours en fait que d'une représentation superficielle d'un phénomène particulièrement complexe dont on offre une image commune réductrice qui puisse convenir au lecteur. La psychologie dans les romans, même dans ceux qui prétendent éclairer la vie intérieure en profondeur, en reste donc toujours à un niveau d'analyse rudimentaire qui correspond en fait à « la vue ordinaire que nous avons de nous-mêmes par l'intérieur et des autres par l'extérieur ». (Leçon du 23 mars 1945). La vie nous apparaît comme quelque chose d'incohérent, comme une succession d'événements aléatoires, et malgré cela, nous voudrions faire croire que le personnage de roman pourrait être doté d'une vie plus cohérente que la nôtre ? Même s'il y a « quelques fils conducteurs (notre personnalité, nos intérêts, nos affaires) qui modulent cette succession fortuite des choses qui nous arrivent », si nous voulons feindre la vie, il nous faut rendre sa mobilité quasi anarchique. Le roman serait donc condamné à figurer ce désordre. Mais, du coup, cela entre en contradiction avec le « soin de construction » et les « procédés de réflexion » qui, selon Valéry, caractérisent les autres genres littéraires comme la poésie et la prose d'art. Le roman est par là marqué du sceau de l'infamie, mais, comment en irait-il autrement, puisque Valéry a tout fait pour qu'il en soit ainsi ?

## **2) Le roman manque de corps.**

Le procès que Valéry intente au roman relève, dirait-on, d'une affaire personnelle qui tourne autour de la question du corps. Le mot d'esprit qui tient lieu de preuve et qui prend un tour sarcastique ne peut manquer de nous interroger quant à ses raisons d'être. Il couve un mouvement d'humeur qui n'est guère dans le ton de l'homme pondéré des *Cahiers*.

### **a) Des corps sans organes.**

Comment peut-on raisonnablement croire que sont « vivants » des êtres qui n'ont pas de corps, en tout cas, qui ont des corps *incorporels* ? Prenons le cas de la Joconde et de la Vénus de Milo. La première « apparaît » dans un tableau, la seconde comme statue. Nous viendrait-il à l'idée que ces deux créatures *artificielles* puissent avoir des nerfs et un foie ? Elles n'appartiennent pas au monde réel ; elles existent dans le monde de l'art. Eh bien, pourquoi, en ce cas, ferions-nous comme si un personnage de roman était, lui, réellement un être vivant, alors qu'il a d'évidence le même statut ontologique ? Il ne saurait y avoir de physiologie des êtres fictifs. L'argument paraît bien sans appel. Mais, dans quelle mesure peut-on comparer un personnage de roman et un personnage représenté par un peintre ou un sculpteur ? A celui-ci manque le langage quand celui-là n'a d'existence que par le langage.

Mariane existe par sa parole passionnée, par son écriture emportée qui est puissamment liée à la main qui la trace. Si nous avons une image d'elle, c'est celle d'une femme assise à son écritoire et dont la main se fait l'écho de tout ce qui se passe dans son corps souffrant. L'*énergie* du discours fait signe vers ce corps et vers son délire amoureux. Sans doute nous est-il plus difficile de donner corps à Paul et à Virginie, ces modèles de sensibilité, qui ne sont pas sans faire songer à des personnages de conte et qui nous intéressent pour leur valeur *morale*. Si le lecteur partage le pathos de Mariane, il n'est pas porté vraiment à épouser celui d'Emma (il faut faire un sort particulier à la scène géniale de la mort de l'héroïne) et encore moins celui de Charles. Il ne s'identifie pas à eux ; il n'épouse pas leur point de vue mais il le partage *de biais* avec eux, en enregistrant leurs paroles, leurs gestes et en saisissant leurs perceptions les plus fines parfois. Ce qu'il ne saurait faire avec Lol, être de fuite qui attire dans le mouvement même de son effacement, objet insaisissable du désir.

## **B) Des agissants ...**

Au troisième chapitre de la *Poétique*, Aristote souligne que Homère imite « des gens qui agissent et font quelque chose ». Son œuvre peut être appelée de ce fait « drame » (*drama*) parce qu'elle imite des gens qui font quelque chose (*drôntas*). Les personnages de roman, comme ceux du conte ou théâtre, font quelque chose. Ils ne sont pas là, statiques, objets de notre contemplation. Ils se meuvent, affrontent les êtres et les choses, avec la ferme intention en général de changer ce qui constitue leur milieu. Seraient-ils muets que déjà, par leurs actions et le moindre de leurs gestes, ils nous donneraient l'impression de vivre une vie active qui ressemble à la nôtre. Il est intéressant de noter que Valéry, lorsqu'il évoque la vie feinte des personnages de roman, présente celle-ci comme une suite d'événements qui leur arrive, ce drame que nous suivons dit-il, avec une *passion* fiévreuse, cette aventure que nous *dévorons* comme des animaux avides de connaître la *fin*. Mais, cette vue des choses objective le drame et passe sous silence sa dimension d'action. Les personnages de roman ne sont pas extérieurs à ce qui arrive ; ils sont les sujets d'un *faire*. Ils sont des « agissants » comme les désigne Danièle Sallenave à la suite d'Aristote. C'est le spectacle de leur action qui nous donne le sentiment qu'ils vivent comme des vivants réels.

## **C) Qui parlent et qui pensent.**

Si nous accordons le crédit de la vie à ces « vivants sans entrailles » c'est que nous sommes poussés à le faire. Car, non contents d'être des agissants, ces créatures échangent entre elles des paroles ressemblant fort à celles que nous prononçons dans notre vie réelle. Le dialogue dans le roman est « une ruse pour nous faire croire à quelque haut degré de vie, d'émotion ou de pensée » ; les personnages parlent « par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ». (Maurice Blanchot, *Le livre à venir*. « La douleur du dialogue »). Il n'est pas surprenant alors que nous soyons enclins à faire comme s'ils avaient un corps, puisque nous semblons entendre leur *voix*. C'est encore une illusion ? Oui, mais c'est l'effet qui compte, et l'on verra plus loin ce qu'il induit.

Le roman nous rapporte les paroles des personnages de différentes manières. Directement, au style direct, comme on dit. Mais aussi indirectement, par le récit de paroles. Et encore, d'une manière mixte : le style indirect libre, qui nous donne l'impression d'entrer dans la conscience du personnage, de pénétrer un peu par effraction dans son intériorité et de bénéficier ainsi d'un privilège divin. Dorrit Cohn a remarquablement étudié les « modes de représentation de la vie psychique dans le roman » (Sous-titre de son livre, *La transparence intérieure*. Seuil. 1981) Elle distingue le psycho-récit, le monologue rapporté et le monologue narrativisé comme les moyens utilisés pour rendre compte de la façon dont le narrateur représente l'intériorité des personnages, mais aussi la façon dont les personnages cherchent à « se plonger dans leurs propres pensées, à se mettre face à eux-mêmes. » (*La transparence intérieure*. P. 9) Les œuvres sur lesquelles elle s'appuie « appartiennent à l'âge du réalisme psychologique --- en gros le siècle qui va de 1850 à 1950 », soit l'époque du « roman moderne [qui] privilégie les faits de conscience » et fait de la vie intérieure son domaine de prédilection. (*Ibidem*. P. 10) Jean-Louis Chrétien a consacré lui aussi un ouvrage très suggestif (en deux tomes), *Conscience et roman*, à ces problèmes. Le roman de Flaubert, *Madame Bovary*, retient particulièrement son attention. Jean-Louis Chrétien montre que le romancier nous fait entrer au cœur de la subjectivité, mais en nous révélant qu'au fond, elle n'a rien de bien remarquable. Henry James lui reprochera, d'ailleurs, de ne représenter que des consciences « trop prosaïques ». Mais, justement, c'est à dessein que Flaubert le fait. Il nous demande d'entrer dans la « fausse conscience » (l'expression est de Sarraute et signifie que la conscience a une vue fausse d'elle-même et du monde) des personnages mais dans les propres termes de cette fausseté. Si bien que nous « vivons » cette fausseté sans pour autant l'épouser.

### « Désir de prodige ».

Un désir qui caractériserait, aux dires de Bataille, toute grande œuvre littéraire.

Les personnages de roman à leur niveau réalisent quelque chose qui effectivement tient lieu de prodige. Tout en n'étant que des « êtres de papier », en somme, des existants liés à leur monde purement artificiel, ils acquièrent --- du moins certains d'entre eux --- comme une vie qui les en extrait et leur donne une forme de présence parmi nous. On parle d'eux souvent comme on parle de nos voisins. Ils nous permettent même de caractériser telle de nos connaissances : c'est un Rastignac, une Bovary, une Verdurin ! Par une sorte de prodige, eux qui ne sont que des mots acquièrent pourtant une consistance, sont doués d'une véritable présence.

### Visibilité.

Ce qui est étrange, c'est que cette présence ne s'accompagne pas d'une réelle visibilité, même si le romancier se donne pour but de nous les faire « voir ». Ainsi, Pierre Michon voudrait « faire voir puissamment les choses comme le fait la peinture ». Il pense que la littérature le peut ou du moins qu'elle doit essayer. (*Le roi vient quand il veut.*) Un portrait peint montre un personnage avec tant de vérité qu'on le dirait vivant. Pourquoi la littérature serait-elle incapable littéralement d'« évoquer » ? (*Ibidem.* P. 34) Il se propose de « faire apparaître comme charnellement les personnages dont [il] parle ». (*Le roi vient quand il veut.* P. 57) « Je voudrais évoquer des hommes avec cet effet presque hallucinatoire qui fait la force des grands portraits. », ajoute-t-il. (P. 64) C'est peut-être de l'ordre de la « falsification », mais qu'importe, puisqu'un peu de vérité parfois en sort. (P. 73) Voilà comme Michon parle d'Emma Bovary : « J'étais adolescent et j'ai tout de suite aimé cette femme. [...] Ce qu'il y a d'irrésistible chez Emma, c'est son énergie à aimer. Puis-je dire que je l'admire ? » (P. 347)

Mais, voit-on vraiment Emma Bovary ? Valéry dirait que c'est là employer encore exagérément un mot. Bien sûr que nous ne la voyons pas. Flaubert, il est vrai, ne fait pas grand-chose pour nous la faire voir, égrenant des détails de son corps, comme pour le fétichiser sous le regard désirant des hommes, (à dire vrai, d'ailleurs, la « psychologie » d'Emma n'est guère plus perceptible comme l'unité d'une personne). Sans doute Mme Arnoux nous est-elle davantage « visible ». Mais, qu'entendre par là ? Quand Frédéric l'aperçoit pour la première fois, il pense spontanément à une « apparition ». Flaubert, dans une lettre à Charpentier, évoque la beauté fascinante des héros de roman *parce qu'ils n'ont pas de visage*. Ils sont un peu comme des spectres, des esprits, silhouettes diaphanes évoluant dans une autre dimension, dont il serait plus juste de dire que « Ce n'est pas qu'on voit qu'on ne les voit pas. C'est qu'on les voit sans les voir. » (Pascal Quignard. *Petits traités*. II. P. 131) Les mots qui nous les donnent à imaginer ne nous en donnent pas une image, mais un désir d'image. Un être virtuel auquel nous allons offrir ce qu'il lui manque pour être vivant : notre existence charnelle. Au fond, Valéry n'a pas tort de soutenir que le lecteur de roman n'a plus de corps, c'est peut-être tout simplement parce qu'il l'a prêté aux personnages. Cependant, nous ne sommes pas prêts à ce sacrifice pour n'importe quel d'entre eux. Ils suscitent inégalement notre empathie et leur créateur n'est pas innocent dans ce partage inégal. Mariane, la religieuse portugaise, nous emporte dans sa passion, parce que le discours amoureux que lui prête Guilleragues est d'une telle intensité que notre lecture est forcément *pathétique*. Mais, peut-être n'est-ce pas seulement affaire de sympathie ; peut-être que tout roman nous conditionne à donner plus ou moins (un) corps aux personnages dès que nous lisons, comme si c'était une loi du genre.

### Connaissance absolue

Comment appréhende-t-on les personnages de fiction ? Par une connaissance *relative*, dit Bergson. C'est-à-dire en additionnant tous les signes que le romancier propose à leur sujet. C'est une saisie progressive qui exige l'épuisement de ces données pour être complète. Le lecteur n'aurait accès

qu'à ce mode de connaissance, quand, au contraire, le romancier aurait, lui, une connaissance *absolue*, selon une visée intérieure, conçue à partir des multiples *Mois* possibles qui le *hantent*. Le lecteur n'a qu'une vision d'après-coup qui lui donne l'illusion d'accéder à une connaissance absolue. Il croit connaître les personnages, non pas comme il connaît les autres êtres humains (de l'extérieur), mais comme il se connaît lui-même (de l'intérieur). Là est, l'illusion ; là est le « prodige !

### ***Le vouloir être un autre***

Qu'entend-on au juste par « connaissance » et que connaît-on des personnages ? Leur psychologie, bien sûr, mais que vaut ce savoir, si la psyché de ces êtres est comme eux totalement fictive ? On dira qu'elle vaut comme *modèle*, construction *vraisemblable*. Le romancier explore des *cas* singuliers et met en évidence des *lois*. Le lecteur découvre des cas et des lois, où il se découvre. C'est généralement ce qu'on soutient à propos de l'entreprise psychologique menée par le roman. On peut voir les choses un peu autrement : le romancier fait des expériences *avec* la conscience (il invente des consciences singulières fictives) ; le lecteur fait des expériences *de* la conscience (il vit des expériences *vicaires* de conscience) dit en substance Jean-Louis Chrétien.

Valéry évoque dans un article repris dans *Vues*, le « Vouloir être un autre ». En somme, le désir de sortir de soi, de s'échapper et de voir, de vivre autre chose. C'est, dit-il, le moteur de la création des hommes que l'imagination porte toujours au-delà de leur présent, de la réalité qui est leur site. Les personnages de roman nous permettent de devenir autre, d'explorer des existences autres (comme le montre bien Kundera avec son idée des « égos expérimentaux »). A la différence d'Emma, ce n'est pas pour fuir la réalité, c'est pour sortir de nous-mêmes et nous ouvrir au monde, nous ouvrir des mondes.

Le roman contemporain se montre réticent à l'égard de l'« égo », du *sujet* psychologique, de la personne. Il propose des personnages qui n'ont pas la consistance requise pour ceux du roman réaliste. Les quatre œuvres mises au programme dessinent une trajectoire du roman dans ses rapports à la « psychologie » et plus particulièrement à l'égard de l'intériorité. Le roman de Marguerite Duras correspond au moment où cette notion est devenue suspecte. La conscience creusée d'un inconscient qui la rend insondable ne trouve plus de figure pour se représenter. Liée aux notions d'individu et de personne, elle pâtit de leur mise en question. Là où était le sujet, on évoque des *singularités pré-individuelles* et des *individuations non-personnelles*. (Deleuze). Ces états instables, Flaubert les avait déjà évoqués en pointant les moindres sensations de la vie quotidienne et aussi celles qui suscitent un état quasi extatique. Proust illuminera *La Recherche* grâce à eux, mais il prendra soin de les *développer*. Flaubert semble les appeler comme pour mieux les refermer sur eux-mêmes.

« [...] c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix. Surpris d'étonnement à cette suavité nouvelle, ils ne songeaient pas à s'en raconter la sensation ou à en découvrir la cause. Les bonheurs futurs, comme les rivages des tropiques, projettent sur l'immensité qui les précède leurs mollesse natales, une brise parfumée, et l'on s'assoupit dans cet enivrement, sans même s'inquiéter de l'horizon que l'on n'aperçoit pas. » (II, ch. 3)

Nathalie Sarraute parle de « tropismes ».

Duras choisit d'approcher des moments. Moments au cours desquels cette *non-personne* comme la désigne Duras se sentirait exister. Mais, la folie de Lol tient peut-être au fait que ces moments, comme tout le reste, ne peuvent jamais que lui être dérobés. Comme si l'on ne pouvait plus se les raconter dans leur immédiateté, ni de les rendre intelligibles en découvrant leur cause. Juste les approcher à mots hésitants, comme pour ne pas leur faire violence.