

Sasu, Maria-Voichita

L'aventure romanesque

Études romanes de Brno. 2003, vol. 33, iss. 1, pp. [17]-24

ISBN 80-210-3117-4

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113331>

Access Date: 10. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARIA-VOICHITA SASU
Université de Cluj-Napoca

L'AVENTURE ROMANESQUE

«... l'histoire du roman c'est l'histoire d'un
changement perpétuel.»
(Jacques Laurent, *Roman du roman*)

Deux citations, que séparent trois siècles, soulignent l'importance incontestable de deux facteurs essentiels dans l'existence et dans la pérennité du roman: l'auteur (avec son conditionnement, son imagination/sa fantaisie) et le lecteur (avec son horizon d'attente, sa participation) en un rapport nécessaire, toujours présent. Les voilà:

1. «Quand un auteur fait un roman, il le regarde comme un petit monde qu'il crée lui-même; il en considère tous les personnages comme ses créatures, dont il est le maître absolu. Il peut leur donner des biens, de l'esprit, de la valeur, tant qu'il veut; les faire vivre ou mourir tant qu'il lui plaît, sans que pas un d'eux ait droit de lui demander compte de sa conduite: **les lecteurs mêmes** ne peuvent pas le faire, et tel blâme un auteur d'avoir fait mourir un héros de très bonne heure, qui ne peut pas deviner les raisons qu'il en a eues, **à quoi cette mort devait servir dans la suite** de son histoire.»¹

2. «L'écrivain transforme en paroles, idées, vers, contes, nouvelles, essais ou œuvres théâtrales les éléments externes qui constituaient son espace propre. Dans ce processus, il utilise comme catalyseur son goût, sa sensibilité, ses nécessités. Il pénètre ainsi, dans un autre espace: celui de la volonté de style.»²

Nicolae Iorga³, à son tour, affirme que l'existence du roman dépend des circonstances sociales de la vie de l'auteur, de sa condition dans la société, tandis

¹ Valincour, *Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves* (1678), Paris, 1925, in G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 94.
² Roberto Vallarino, sans titre, in *L'écrivain et l'espace*, Montréal, l'Hexagone, 1985, pp. 143-150.
³ Cf. *Pagini de tinerete*, II, 1968, pp. 24-28, repris dans *Bătălia pentru roman*, (anthologie d'A. Sasu et M. Vartic), București, ATOS, 1997, p. 27.

que Cezar Petrescu⁴ se penche surtout sur le rôle du lecteur qui trouve dans le roman, avant tout, ce que son âme y cherche.

En effet, l'auteur ne peut créer son histoire que dans l'optique que la société dans laquelle il vit lui impose, en tenant compte du rapport nécessaire entre les traditions et l'horizon d'attente du lecteur, ce que, dans la définition du vraisemblable, Genette voit comme le rapport entre un corps de maximes reçues et des cas particuliers.⁵

Indifféremment de l'accent qui tombe sur le rôle de l'auteur (omnipotent, mais conditionné) ou sur celui du lecteur (indispensable dans le pacte de la lecture et décisif, par son horizon d'attente, dans le sens que prend l'histoire), le rapport des deux assure la pérennité du roman, en est le facteur essentiel. Le roman fait preuve d'une vitalité⁶ furieuse, il ne meurt pas, se transforme, se nourrit d'autres formes (voir la disparition de l'épopée ou plutôt le changement des légendes épiques, des chansons de geste, en romans), cherche la forme la plus adéquate à l'époque questionnée.

Le roman n'impose ni ne propose aucune forme, il déploie un monde dont le lecteur est une présence qui participe à sa construction, même inconsciemment, il y introduit des aspects de la tradition qui permettent au lecteur de rendre unique tel personnage ou tel autre. Assertive ou non (v. Barthes qui soutient que toute écriture est assertive, parce qu'elle consiste à affirmer vraie ou fausse une proposition de forme positive ou négative), l'écriture du roman illustre un moment anomique, nourri de changement (de dérèglement même) et étranger donc au mythe (qui signifie répétition). En effet, Mircea Eliade fait voir qu'un peuple, par son folklore et par son histoire, crée des mythes; tandis qu'une littérature – surtout par l'écriture épique, le roman en particulier – crée des personnages – mythes. Eliade observe aussi que dans la nouvelle ce qui prédomine, ce sont les aventures, dans le drame les conflits, tandis que dans le roman, c'est le personnage (même sans aventures et sans conflits)⁷. Parfois, le titre du roman singularise ce personnage, le convertit en point d'attraction, l'immortalise. Il suffit d'en rappeler certains: **Lancelot, La Princesse de Clèves, Gatsby, Emma Bovary, Moïra, Nadja, Monsieur Godeau intime, Salammbô, Yvain, Le colonel Chabert, Paulina 1880, Le commandant Watrin**, et j'en passe.

La fiction remplace le mythe, parce qu'elle débute par une entreprise fondée sur la réalité, sur des faits dignes de mémoire, aptes même à prêter leur crédibilité au mythe. Mais elle ne peut se cantonner dans le réel, périodiquement, en

4 Cf. *Roman și realitate*, «Revista cursurilor și conferințelor», an I, no. 12, février, 1937, p. 36–55, in *Bătălia pentru roman*, op.cit., p. 231.

5 «Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites.» *Figures II*, op.cit., p. 76.

6 Le terme appartient à Bourget (*Quelques témoignages*).

7 *Despre destinul romanului românesc, Da și nu*, an I, no. 4, 5 juin 1936, pp. 2–3, dans *Bătălia pentru roman*, op.cit., p. 213.

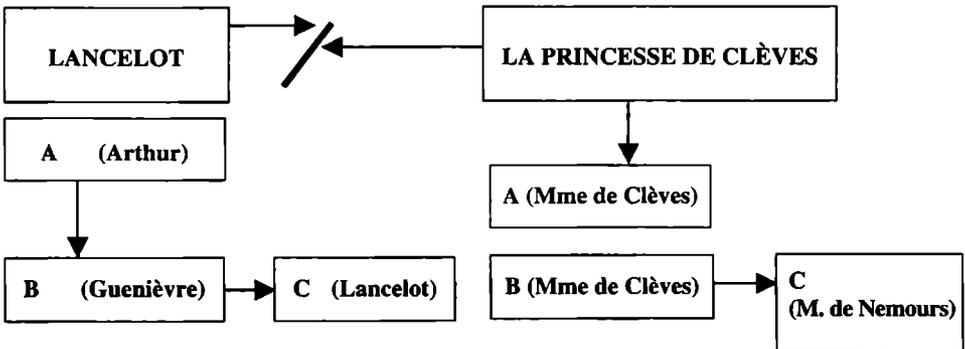
changeant de forme, la fantaisie s'y impose, accompagnant celui-ci ou le supplantant (merveilleux, fantastique, science-fiction). Comme le montre Toma Pavel⁸, le succès temporaire du conflit fantaisie – réel dépend du contexte religieux, du milieu social et du niveau de saturation du public par rapport à l'un ou l'autre type de construction.

Nous allons envisager, pour illustrer la pérennité du roman, deux œuvres que séparent plusieurs siècles: *Lancelot* de Chrétien de Troyes et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, en en mettant en relief les éléments essentiels: les personnages, l'aventure, l'espace/temps et le conflit entre le bien et le mal.

Les personnages. L'aventure

Le personnage, dans le roman, ne prend vie que s'il est **esquissé**, physiquement et psychologiquement (portrait physique et moral), en **action**. Les personnages qui entourent les protagonistes forment la toile de fond, l'espace social, la cour; en tant que tels, chevaliers de la cour d'Arthur ou princes de la cour de Henri II, sont également typés, se rattachant au monde de l'objectivité, certains fictifs, avec cette différence visible: dans *Lancelot* (protagoniste homme, auteur homme), les hommes sont plutôt valorisés, tandis que dans *La Princesse de Clèves* (protagoniste femme, auteur femme), ce sont les femmes.

Dans les deux romans, l'histoire peut être représentée par le même schéma⁹:



«Mme de Lafayette peint un amour adultère, un mari qui meurt à cause de cet amour; il est normal que la princesse et M. de Nemours soient finalement séparés. D'ailleurs, la politique, qui valorisait les héros et surtout le roi, et qui permettait de dépasser les rivalités personnelles, a disparu.»¹⁰

⁸ *Lumi fictionale*, București, Minerva, 1992.

⁹ A. Niederst, *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973, p. 132.

¹⁰ A. Niederst, *op.cit.*, p. 133.

L'amour que peint Mme de Lafayette ressemble un peu à l'amour adultère spirituel du moyen âge. La princesse se retrouve prise au piège d'un mariage sans amour, amour qu'elle découvre trop tard, dont elle souffre et qu'elle fuit par une fidélité conjugale poussée à l'extrême puisque celle-ci se nourrit du remords d'avoir causé la mort de son mari par son aveu. Ce n'est pas le cas de Guenièvre, qui aime Lancelot et ne recule pas devant l'adultère charnel: et s'il faut l'occulter, le secret, le mensonge, l'équivoque servent les deux amants qu'une morale amoureuse et non objective conduit.

L'amour-passion qu'éprouvent aussi bien Lancelot que M. de Nemours leur fait ignorer, outrepasser toute considération morale: celui-là arrache les barreaux de la chambre de Guenièvre et la rejoint dans son lit; celui-ci se sert de son ami, M. de Clèves, pour approcher sa femme. Cet amour impérieux fait oublier l'honneur (Lancelot monte dans la charrette infamante, se laisse vaincre lorsque sa dame le lui demande) ou l'ambition politique (M. de Nemours oublie ses aspirations au mariage avec la reine d'Angleterre). C'est un amour qui demande des sacrifices auxquels les protagonistes obéissent sans rechigner. Pour les protagonistes femmes, il y a une distinction: Guenièvre, conformément au statut que l'époque et la doctrine amoureuse lui assurent, ne doit rien sacrifier: elle est reine et amante. Madame de Clèves en échange, acculée au mur d'une morale chrétienne qui lui impose «une vertu dépouillée de toute illusion»¹¹, fait le sacrifice du bonheur de l'amour en faveur du repos, de la paix. Même après la mort de son mari, causée par l'aveu de son amour pour M. de Nemours, la princesse en refuse l'accomplissement. A la fidélité conjugale s'ajoute le remords, le tout en conformité avec un ordre social qui valorise l'apparence au détriment de l'essence. Mais je n'irais pas jusqu'à affirmer que *La Princesse de Clèves* suggère «que les mots, les récits, les idées, les morales sont toujours inadéquats, et qu'il n'y a pas d'autre solution que la mort»¹².

Les qualités des protagonistes (hommes) sont extérieures, en effet, c'est ce qui frappe les yeux et l'imagination et qui justifie la naissance de l'amour. Ainsi Lancelot, «... criature si aperte, / Si bele, si preuz, si serie» (v. 6370–6372)¹³ se révèle surtout dans les rencontres guerrières, en action. Monsieur de Nemours bénéficie d'un portrait détaillé: «Mais ce prince était un chef-d'œuvre de la nature; ce qu'il avait de moins admirable, c'était d'être l'homme du monde le mieux fait et le plus beau. Ce qui le mettait au-dessus des autres était une valeur incomparable, et un agrément dans son esprit, dans son visage et dans ses actions que l'on n'a jamais vu qu'à lui seul; il avait un enjouement qui plaisait également aux hommes et aux femmes, une adresse extraordinaire dans tous ses exercices, une manière de s'habiller qui était toujours suivie de tout le monde sans pouvoir être imitée, et enfin, un air dans toute sa personne qui faisait qu'on ne pouvait regarder que lui dans tous les lieux où il paraissait. [...] Il avait tant de

11 Idem, p. 189.

12 Ibidem, p. 192.

13 Chrétien de Troyes, *Le chevalier à la charrette*, Paris, Livre de poche, 1992, p. 475.

douceur et tant de disposition à la galanterie qu'il ne pouvait refuser quelques soins à celles qui tâchaient de lui plaire [...]»¹⁴.

Nos deux protagonistes, véritables portraits à suspendre aux murs du château, ont en commun la beauté, la prouesse, la valeur, la grâce, avec en plus pour M. de Nemours, la galanterie qui le rapproche plutôt de Gauvain que de Lancelot.

Guenièvre, comme Mme de Clèves est soucieuse de préserver les convenances devant les autres. Guenièvre cache le désir de toucher Lancelot devant la cour: «Li rois, li autre que la sont, / Qui lor ialz espanduz i ont, / Aparceussent tost l'afeire, / S'ainsi veant toz volsist feire / Tot si con li cuers le volsist. / Et se Reisons ne li tolsist / Ce fol panser et cele rage, / Si veïssent tot son corage, / Lors si fust trop grant la folie.» (v. 6837–6845)¹⁵

La princesse de Clèves doit fréquenter la cour après la mort de sa mère et y rencontrer M. de Nemours : «[...] il fallait qu'elle commençât à paraître dans le monde et à faire sa cour comme elle avait accoutumé. Elle voyait M. de Nemours chez Mme la Dauphine ; elle le voyait chez M. de Clèves, où il venait souvent avec d'autres personnes de qualité de son âge, afin de ne se pas faire remarquer ; mais elle ne le voyait plus qu'avec un trouble dont il s'apercevait aisément»¹⁶.

La prouesse, source d'admiration de nos héroïnes, se manifeste dans des actions violentes, plus précisément dans les tournois. Au moment où, lors de la troisième rencontre, Guenièvre lui enjoint de faire du mieux qu'il peut, Lancelot renverse chevaux et chevaliers ensemble, les vainc et les surpasse tous, illustrant sa valeur guerrière et justifiant son titre du meilleur chevalier du monde (v. 5879–6035).

Le tournoi de Paris n'est qu'un prétexte pour Madame de Lafayette pour faire voir l'amour de la princesse de Clèves qui se manifeste impulsivement lorsque, pour éviter de blesser le roi, M. de Nemours se heurte à un pilier du manège¹⁷.

Le rendez-vous nocturne est un moment très important dans ces deux romans (même si le mot «rendez-vous» convient mal au moment décrit par Mme de Lafayette).

Dans le cas de Lancelot et Guenièvre, le rendez-vous est pris pour la nuit ; les forces décuplées par la passion (la sienne et celle de la reine consentante), Lancelot arrache les barreaux de la fenêtre du château qui leur font obstacle, rejoint la reine dans sa couche et trouve un bonheur extrême entre ses bras : «Tant li est ses jeux dolz et buens / Et del beisier et del santir / Que il lor avint sanz mantir / Une joie et une mervoille / Tel c'onques ancor sa paroille / Ne fu oïe ne seüe.» (v. 4674–4679)

14 *La Princesse de Clèves*, Paris, Livre de Poche, 1958, p. 20–21.

15 Chr. de Troyes, op.cit., p. 506.

16 Mme de Lafayette, op. cit., p. 100.

17 Idem, pp. 110–114.

Dans *La Princesse de Clèves*, M. de Nemours se sert du vidame de Chartres, après la mort de M. de Clèves, pour obtenir un rendez-vous avec celle qu'il aimait outre mesure :

« Mme de Clèves fut extrêmement surprise de le voir ; elle rougit et essaya de cacher sa rougeur. [...] L'on ne peut exprimer ce que sentirent M. de Nemours et Mme de Clèves de se trouver seuls et en état de se parler pour la première fois. Ils demeurèrent quelque temps sans rien dire ; enfin, M. de Nemours rompant le silence :

« Pardonnez-vous à M. de Chartres, Madame, lui dit-il, de m'avoir donné l'occasion de vous voir et de vous entretenir, que vous m'avez toujours si cruellement ôtée ? »

« Je ne lui dois pas pardonner, répondit-elle, d'avoir oublié l'état où je suis et à quoi il expose ma réputation.

En prononçant ces paroles, elle voulut s'en aller [...] ». ¹⁸

L'amour de Lancelot et de Guenièvre est un amour comblé, envers et contre tous, malgré les obstacles et les dangers, et assurant le bonheur (même si l'issue en est incertaine et n'est pas abordée).

L'amour de M. de Nemours et de la princesse de Clèves est un amour malheureux, l'obstacle qui s'y oppose est plus fort qu'un obstacle concret, puisqu'il s'agit de celui que la princesse elle-même s'impose, un obstacle intérieur, le remords qui se vêt des habits du devoir : on sent bien que Madame de Lafayette est sensible au combat classique amour/devoir, qu'elle répond à l'horizon d'attente de ses lecteurs en faisant triompher la vertu et le devoir ; tout comme Chrétien de Troyes a compris celui de ses auditeurs/lecteurs, pour qui l'amour devait triompher, étant ce qui fait perpétuer le monde, ce qui ennoblit, fait naître des vertus, ce qui marque d'un sceau indélébile les êtres élus.

Préférant au rite l'aventure (à la répétition le changement, l'évolution), le roman choisit la distance et la mise en relief ; le voyage devient essentiel, qu'il soit dans le monde réel, imaginaire (concret ou fantastique), ou intérieur (par le rêve, la transe ou l'incantation poétique) et occasionne la confrontation avec l'extraordinaire ou le mémorable¹⁹.

Lancelot en est un exemple, typique, la **quête** de l'aventure – indispensable, l'extraordinaire et le mémorable surgissant à chaque pas comme obstacle dont il faut triompher, la récompense finale étant, dans notre cas, la reconnaissance par la gloire et par l'amour (même si celui-ci doit être caché). Dans *La Princesse de Clèves*, l'aventure consiste en un voyage intérieur, rien de l'extérieur n'influant sur cet amour qui prend naissance, s'accroît, mais mourra avec le temps, l'oubli, la séparation. L'extraordinaire intervient (et se constitue en obstacle), lorsque la princesse choisit d'avouer à son mari l'amour profond qu'elle éprouve pour un autre. Vu par beaucoup de critiques littéraires comme un artifice permettant à l'auteur de transformer un amour banal et fréquent à la cour (voir les épisodes)

¹⁸ Ibidem, p. 224–225.

¹⁹ Cf. Pavel Toma, op. cit., p. 229–238.

en un amour mémorable, le refus de son accomplissement moral (le mariage après la mort du mari) le hissant à une hauteur raréfiée, celle de l'**exemplum**, devenu tel qu'il **devrait** être et non tel qu'il pouvait être.

L'aventure a besoin du cadre spatial et temporel pour se manifester. Comme le montre Pavel Toma²⁰, le besoin de l'espace, la création de mondes fictionnels (proches ou éloignés suivant l'imagination ou le besoin de se retrouver), plus ou moins incohérents, mais destinés à susciter le vertige et le plaisir de la transgression permettent à l'auteur de donner une saveur particulière à telle ou telle autre période historique.

L'espace imaginaire, dans *Lancelot*, distance parsemée d'obstacles et de transgressions mémorables, est un espace extra-ordinaire, tandis que, dans *La Princesse de Clèves*, l'espace de l'aventure en est un intérieur, sans aucun rapport avec le réel (la cour, le jardin, le pavillon), espace où l'amour est contenu sans possibilité d'accomplissement.

Quant au temps, il est sans commencement ni fin ; dans les deux romans que nous envisageons, l'aventure de l'amour est extérieure, indifférente au temps ; les épisodes, cette composition de fictions, «[...] font durer le temps. Il créent une extension un peu timide et toujours contestée. Ils «irréaliment» le roman»²¹.

Une autre constante essentielle du roman est le combat du bien et du mal, de Dieu et du diable, et l'éthique humaine, établie dans des temps immémoriaux, veut que le bien triomphe du mal, et cela depuis la Genèse.

Symboliquement, le mal est incarné par Méléagant (dans *Lancelot*), le bien – par le meilleur chevalier de la Chrétienté ; la victoire de celui-ci est concrète, répond au besoin empirique d'un monde adolescent. C'est le contenu du «bien» qui change à chaque époque. Pour la princesse, le bien équivaut au devoir et au nom de celui-ci le mal est commis plus d'une fois.

«Ce roman maladroit et pessimiste, avec son bel ordre que rongent les hasards, son «Dieu caché», son héroïne, qui cherche en pleurant, et veut le bien, et fait souvent le mal, est bien plus janséniste que les tragédies raciniennes.²²»

On peut se demander si la princesse n'aurait pas mieux fait de cacher au mari sa passion et empêcher sa mort (comme Guenièvre), et donc accepter, en conséquence, le bien pour autrui même si cela pouvait contrevenir à une éthique trop exigeante. Mais cela signifie ne pas tenir compte de cet élément contraignant qu'est le goût ; le changement de celui-ci occasionne la diversification des procédés envisagés par les auteurs. Si l'amour chevaleresque ou courtois cède la place à l'amour galant (XVII^e), à l'amour libertin (XVIII^e), à l'amour romantique (XIX^e) ou réaliste (XX^e), c'est toujours en fonction du goût, le roman se trouvant par là «daté». Les traditions sont un lourd héritage, mais le roman, genre dont les règles ont pour caractéristique essentielle la flexibilité (à l'encontre de l'épopée, de la tragédie), suit l'évolution sociale et s'y adapte

20 Cf. op. cit., p. 242–243.

21 A. Niderst, op. cit., p. 142.

22 Idem, p. 137.

admirablement, ne pouvant donc mourir. La vulnérabilité du roman est évidente, soumis comme il est au goût changeant et au besoin de renouvellement. Mais «[...] après la religion qui s'était chargée de la mort, après le mythe qui avait imagé le définitif, la tragédie qui fabriquait la catharsis, le roman continuera de remplir sa fonction, qui est de nous faire les éternels apprentis du changement»²³. Et, ajouterais-je, les éternels témoins de quelques constantes (humaines, sociales, existentielles) que le changement du goût ne peut affecter que très peu : la naissance, l'amour et la mort, le succès et l'échec, le pouvoir et sa perte, la guerre, le statut social et la moralité, le sacré et le profane, les thèmes comiques, burlesques ou tragiques, l'inadéquation et l'isolement, les fantaisies compensatoires, etc.²⁴.

23 Jacques Laurent, *op. cit.*, p. 211.

24 Cf. Pavel Toma, *op.cit.*, p. 241–243.