LES IMAGES DU HÉROS DANS LE ROMAN FRANÇAIS DU XIXè SIÈCLE

JAVIER SUSO LÓPEZ
Universidad de Granada

La réflexion sur les images du héros dans le roman français du XIXè siècle nous intéresse sous un double aspect: d'abord, dans le but de la constitution d'une typologie des héros, donc du point de vue de l'analyse thématique du roman, et aussi comme un élément qui doit être particulièrement pris en compte lors de l'établissement des genres du roman.

La problématique des genres dans le roman dépasse, cela soi dit en passant, de beaucoup le cadre de cette communication; cependant, nous serons en mesure de proposer un élargissement des critères sur lesquels se base la typologie établie[1] communément.

Notre description des images du héros se situe d'emblée dans le cadre d'une analyse thématique du roman, quoique la configuration des différents types de héros (héros problématique, héros aventurier et variantes, héros justicier et variantes, héros policier/détective), en opposition à la société, à la nature, à un autre héros, introduit dans le roman des figures de composition où l'analyse structurale maintient sa pertinence d'analyse. Aussi, la perception du héros par le narrataire, à travers une identification voulue par le narrateur, ou une distance «critique» envers son comportement et ses actes, peut servir de charnière dans la proposition d'une typologie nouvelle des genres.

L'image traditionnelle —ou même paradigmatique— du héros dans le roman du XIXè siècle correspond à celle du «héros problématique», à la «recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé» (Luckacs, *in* L. Goldmann, 1964: 23)[2]. C'est le héros en formation, qu'on trouve dans les romans d'apprentissage, qui mûrit dans son caractère au cours des événements. Le héros a cessé d'être considéré comme un être «héroïque» —si on peut le dire—: il est un personnage comme les autres, avec des traits positifs et négatifs.

Les variantes des ce héros problématique suivent l'évolution historique du XIXè siècle: que ce soit les héros de Balzac (nous retiendrons Raphaël, Louis Lambert, Lucien Chardon,

1 Sur cette question, voir M. Angenot (1975): *Le Roman Policier Recherches en paralittérature*. Québec, Presses Universitaires, et Yvon Allard (1979): *Paralittératures*. Montréal, Centrale des Bibliothèques.

2 Ce héros problématique a été suffisamment étudié par de nombreux critiques; nous ne référons que les points essentiels mis en relief par ceux-ci. Nous soulignons la pertinence des analyses de P. Barbéris, de J.P. Richard, de Georges Blin, de G. Luckacs, de L. Goldmann. Voir la bibliographie à la fin de la communication.

Balthasar Claës), de Stendhal (Julien Sorel), de Flaubert (Mme. Bovary), ou de Zola (Etienne),[3] tous ont conservé leur valeur littéraire précisément par leur caractère représentatif d'une génération aux prises de certains événements historiques.

Ainsi Raphael, le héros de *La Peau de Chagrin*, montre le désenchantement, après la restauration orléaniste, de toute une génération de jeunes. Au lieu d'instaurer une nouvelle époque, c'était le retour au passé. «Le monde est vieux, dans lequel la jeunesse est salie, trahie, vieillie» (*in* P. Barbéris, 1970: 1599). Raphaël lui-même dira:

> «Lorsque nous sommes jeunes, quand, à force de froissements, les hommes et les choses ne nous ont point encore enlevé cette délicate fleur de sentiment, cette verdeur de pensée, cette noble pureté de conscience qui ne nous laisse jamais transiger avec le mal, nous sentons vivement nos devoirs; notre honneur parle haut et se fait écouter, nous sommes francs et sans détour: ainsi étais-je alors» (Balzac, 1971: 134).

Le désenchantement que Louis Lambert connaît est plus profond, plus pessimiste dans sa conception: jeune anticonformiste, voué par ses qualités, sa soif de savoir, sa voracité dans l'acquisition des connaissances, vers un grand destin, prophète d'une royauté non plus du sang mais de l'esprit, Louis Lambert finit ses jours dans la solitude et la folie. Le constat social est sans appel: ce siècle fait lever des graines, mais au hasard, qu'on gaspille en pleine germination. Ou bien qu'on fait pourrir: l'environnement n'aide pas à raffermir le sens moral, la rectitude, le triomphe de l'esprit; au contraire, il ramollit la conscience, entraîne les jeunes doués vers le plaisir facile, la corruption, l'oubli des idéaux. Ce sera le cas de Lucien Chardon, qui promet beaucoup, dans *Illusions Perdues,* qui triomphe et devient Lucien de Rubempré dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, mais triomphe externe, non appuyé sur une authentique noblesse de coeur. D'autres héros balzaciens, tel Balthazar Claès, dans *La Recherche de l'absolu*, sont animés d'un zèle solitaire, d'un désir ardent de surpasser les limites de la condition humaine à travers une voie mystique, la recherche du secret de la matière, l'alchimie, qui en deviennent monomaniaques même: quoi de plus compréhensible dans une société qui voue à l'échec les êtres capables et raisonnables.

L'image du héros stendhalien est de son côté plus homogène, et à la fois plus représentative de la globalité d'une génération de jeunes. Le héros stendhalien ne diffère qu'en cela par rapport au héros balzacien: c'est encore le héros en formation, qui passe par des épreuves initiatiques, qui est doté de grandes qualités, d'énergie, d'ambition, qui touche du doigt le triomphe social, mais qui échoue. Échec plus retentissant que chez Balzac, puisque certains héros de celui-ci semblent triompher, au niveau externe; échec total ici, signifié par le suicide ou la mort. Échec parce que, principalement, ces héros sont incapables d'adopter le degré de perversité, de méchanceté, de froideur ou de cruauté qu'il n'est nécessaire pour triompher. La contamination à laquelle ces héros se laissent entraîner n'est pas absolue: ils gardent un fonds d'authenticité qui les fait réagir, qui les condamne à l'échec, mais qui les

3 Nous avons procédé à cette sélection selon un critère assez traditionnel; la variété d'images des héros chez les auteurs cités est énorme, quoique les types les plus représentatifs de l'évolution du siècle sont là.

sauve à nos yeux de lecteurs. Leur défaite montre clairement l'impossibilité de la réussite sociale, de la «révolution dans le destin personnel» promise.

Madame Bovary, malgré les différences de première vue —la principale étant qu'il s'agit d'une femme, fait totalement inhabituel pour un héros destiné à représenter une génération—, est une héroïne de la même espèce. Son éducation la vouait à une existence différente de celle qu'elle connaissait; son inadaptation ne vient pas du fait qu'elle ne se corrompt pas assez, mais au contraire, qu'elle garde ses rêves d'enfance, qu'elle continue de vivre de ses illusions. L'opposition entre le «moi» et «la société» est encore ici le grand axe de structuration du récit, mais celui-ci n'adopte pas un déroulement linéaire, comme dans les romans de Balzac et de Stendhal, au contraire il est fait de coupures temporelles brusques, suivies d'énormes pauses. C'est la société (l'éducation qu'elle a reçue, la vie prosaïque auprès de mari, dans les villages) qui provoque l'infidélité d'Emma, non sa perversion morale (l'infidélité est pour elle le moyen d'accéder à la vie rêvée), et son suicide: elle maintient sans tache son innocence et sa candeur. Son rapprochement avec Don Quichotte est ainsi totalement juste.[4]

Etienne, le héros de *Germinal*, incarne une variante du même type de héros: l'histoire sociale a évolué, bien sûr; Zola en fait un héros positif où le «moi» n'est plus seul face au monde (Etienne est appuyé par (presque) la totalité des mineurs). La lutte du héros n'est plus personnelle ou individuelle donc, mais orientée dans un sens collectif, lutte contre l'oppression, pour l'espérance, pour l'édification d'un autre type de société... Sa rivalité avec Chaval pour obtenir Catherine, ses pulsions biologiques en font un être humain, et non plus un sauveur surnaturel. Le roman n'en finit pas moins par une défaite non-avouée: son départ laisse la porte ouverte à l'espérance, mais espérance future, lointaine.

Dans tous ces cas, le héros est perçu par le lecteur de façon critique, grâce à l'établissement d'une distance de la part du narrateur. Chez Balzac, la focalisation externe générale s'accompagne de fréquentes interventions du narrateur, qui soulignent l'ignorance de son héros, ou bien par le biais d'un apport d'information au lecteur que le héros ne reçoit pas: de là son comportement erroné.[5] Stendhal accompagne sa focalisation externe de fréquentes focalisations internes, sur plusieurs personnages, ce qui se traduit par un rétrécissement du champ narratif et la mise en évidence des ignorances de chaque personnage. Aussi, il pratique de fréquentes «intrusions d'auteur» qui ont pour but de juger son héros.[6] Chez Flaubert, la technique de focalisation interne dépouillée d'interventions d'auteur produit par la seule juxtaposition de la réalité externe et du monde subjectif d'Emma un tel fossé que le

---

4 Parallélisme mis en relief par René Girard, dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, qui fait voir comment la caractéristique principale du personnage de Emma Bovary consiste à désirer, non pas d'une manière spontanée, mais en fonction d'un modèle d'imitation qu'elle s'est donnée. Elle se comporte comme se seraient comportées les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie.

5 Ainsi, on trouve par exemple des phrases telles que: «Joseph ne savait pas encore, le pauvre enfant que.. ou «Malheureusement, Joseph ignorait entièrement la situation» (*La Rabouilleuse*, Librairie Générale française, 1944, pp. 58, 120); ou encore quand Raphaël, après avoir effectué son pacte, déclare le désir d'«être aimé par Pauline», alors qu'il l'était déjà: «Elle ne pouvait sans doute pas accomplir un désir déjà accompli» (*La Peau de Chagrin*, Garnier-Flammarion, 1971, p. 242).

6 Ainsi, dans *Le Rouge et le Noir*, par exemple, Stendhal dit: «J'avoue que les faiblesses dont Julien fait preuve dans ce monologue me donnent une pauvre image de lui», ou: «C'est, selon moi, l'un des plus beaux traits de son caractère» (Garnier-Flammarion, 1964, pp. 100, 423).

lecteur perçoit son ingénuité et sa candeur sans que Flaubert soit obligé de le dire. Dans les trois cas, le lecteur perçoit de façon critique le héros, il surplombe ses actes, et les juge; son identification à lui ne peut être totale par de fait.

Ce prototype du héros problématique, solitaire, qui est en proie à une lutte contre la société, est proche d'un autre type de héros, le héros aventurier. Cette similitude se réduit cependant à une analyse de type structurel (le roman est construit sur l'axe linéaire qui représente leur vie). Du point de vue thématique, l'opposition face à la société est remplacée par une opposition contre quelque chose de beaucoup plus vaste et flou: la nature, les destin, l'imprévu.

Le héros des premiers romans, en Grèce ou au Moyen Age français, était ainsi fait; la recherche de l'aventure était le point de départ du héros et la marque essentielle de son caractère et de son existence: le héros cesse d'exister (et avec lui le récit) quand l'aventure finit. Cette «irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne..» que représente l'aventure (J.Y. Tadié, 1982: 6) est voulue, et dépend d'une décision préalable du héros qui part à la recherche du nouveau. Ce sera le moyen de se connaître, de se mesurer au destin (forces de la nature, dangers multiples, parfois fantastiques ou surnaturels, ou encore pour surpasser les limites de l'homme), donc le moyen de se forger, d'apprendre.

On peut ainsi considérer ce héros[7] comme proche du héros en formation. Et même, parfois, il s'agit d'un héros problématique quand sa soif d'aventures acquiert des connotations neurotiques: ce serait le cas du Capitaine Nemo, ou du Capitaine Hattéras.[8]

M. Bakhtine distingue cependant un «roman d'aventures et de moeurs» où le héros se métamorphose: «Ses aventures aboutissent... à la construction d'une image nouvelle: celle d'un héros purifié et régénéré» (M. Bakhtine, *in* J.Y. Tadié, 1982: 20), et un «roman d'aventures et d'épreuves» où les aventures se succèdent en une série infinie, à caractère cyclique: le roman se ferme sur son point de départ. Ce héros aventurier connaîtra une série énorme de variantes, selon le type d'aventure qu'il affronte, prenant des teintes historiques (le héros sera le grand homme de l'histoire), fantastiques (d'où naîtra le roman de science-fiction), politiques (l'espion) ou scientifiques (il mettra en place un type de héros très concret: le héros-savant).

Le héros aventurier jouit d'une attraction particulière chez le lecteur, ce qui explique sa survivance et à la fois son succès parmi les enfants ou les adolescents (et les adultes si nous oublions certains préjugés): l'identification au héros est totale, sans failles. Nous découvrons à travers ses yeux, à travers ses explorations, des mondes ignorés; nous bravons la nature, les dangers; nous nous substituons à lui. Aucun trait de son caractère ne peut faire violence à ces moments d'assimilation au héros, base de la lecture: le caractère maniaque ou neurotique de certains de ces héros est pardonné car il est au service d'une grande cause, c'est la marque de la fermeté d'une volonté, non un dérèglement des facultés. La lecture devient une école du savoir, du caractère, à la fois qu'un plaisir de l'imagination. C'est ainsi que J.Y. Tadié affirme:

---

7 Pour J.Y. Tadié c'est la frontière entre un bon roman d'aventures (*Le Comte de Monte-Christo*, par exemple), où le roman est axé sur une seule grande aventure qui intègre les autres, et les romans où l'aventure se réduit à une série d'épisodes accumulables à l'infini.

8 Ces héros transforment leur désir d'aventure en monomanie où leur existence acquiert son sens et sa finalité; ils entraînent dans leur «folle» aventure leurs compagnons. C'est aussi le cas d'autres romans non français comme *Mobby-Dick*.

«La phénoménologie de la lecture est donc au coeur de l'étude du genre. Tout, dans la narration, est organisé en fonction du lecteur» (1982: 6).

Le héros justicier est à cheval entre les deux: d'un côté, il manifeste une opposition constitutive avec la société de son époque, mais de l'autre cette opposition ne se joue pas dans son destin personnel (et le roman n'acquiert donc pas une structure biographique ou longitudinale), mais dans des épisodes secondaires. C'est ainsi que Marc Angenot le définit très correctement comme «redresseur de torts». C'est donc un héros apparenté au héros chevaleresque. Les multiples variantes de ses incarnations se réduisent à un cadre commun: c'est le protecteur, l'homme providence qui remet ici-bas chaque chose à sa place, qui redresse la société dans toutes ses erreurs, dans toutes ses faiblesses, dans toutes ses fautes, et qui châtie —s'il oriente trop ses coups dans cette direction, il devient un héros-vengeur— et qui récompense à la place de la providence divine, souvent indolente ou absente.[9]

Ce héros qui se dédouble au personnage —et au lecteur lui-même— qui a été objet d'une injustice ou d'un malheur est ainsi une sorte de magicien omniprésent et intemporel. La technique du romancier consiste donc à savoir doser ses interventions: le roman acquiert ainsi une structure «progressive-régressive» (il intervient après chaque injustice ou malheur, puis ça recommence), ou bien à courbe constante: tension, apaisement, nouvelle tension, nouvel apaisement (U. Eco, 1976: 68). L'évolution du genre comprendra une multiplication des variations, des lieux, des coordonnées temporelles, etc., au point de parler du roman populaire comme «d'un roman centrifuge» (Jean-Louis Bory, *in* U. Eco, 1976: 66) ou d'un genre aux «trois multiplicités» (d'espace, de temps, d'action) selon S. de Sacy (*in* J. Goimard, 1974: 22).

Le héros justicier n'intervient pas par lui-même, comme le héros aventurier, mais à la demande des autres. Jean-Yves Tadié signale qu'avec les aventures —innombrables, insolites— ce n'est pas tant la reproduction des événements qui intéresse (au moins dans le roman d'aventures et de moeurs), mais la reproduction des passions humaines élémentaires: la peur, le courage, la volonté de pouvoir, l'amour, l'abnégation. (J. Y. Tadié, 1982: 9). On pourrait en dire autant du héros justicier:[10] ce sont les malheurs des autres ou les injustices qui le forcent à intervenir en faveur des pauvres gens contre les puissants, mais le détail de ces malheurs et les moyens de restitution intéresssent en tant que supports des passions: le récit est basé sur l'exercice de la commisération, le désir d'une justice rétablie, le plaisir de voir les puissants châtiés et le bonheur retrouvé. Une tirade de malheurs et d'injustices n'aurait aucun intérêt, hors du contexte du roman.

---

9 Nous comprenons le phenomène de société que représentait ce héros en référant cette anecdote: on écrivait à Eugène Sue lui-même en demande de secours: les misères, les injustices, les souffrances étaient telles que l'identification au héros était un besoin vital, pour continuer de vivre; ainsi dans une lettre adressée à E. Sue, un lecteur lance un appel à l'aide:

> «Monsieur, dans votre livre, il y a tant de paroles consolantes, votre Rodolphe est si bon, si compatissant, si généreux, il aime tant à faire le bien que j'ai espéré en vous. Soyez, Mr., aussi bon que votre Rodolphe» (in *Europe*, 1982: 40).

10 Au moins dans une première étape de ce héros et du roman populaire: Rodolphe dans *Les Mystères de Paris; Le Juif Errant*;...

L'identification du lecteur au héros aventurier et justicier est totale: le narrateur, omniscient, maître absolu de son récit, au point de pratiquer une exhibition de ses procédés de composition ou un interventionnisme déclaré dans l'agencement de l'histoire, présente le héros de façon positive, celui-ci n'étant sujet à aucune faiblesse ou doute sur le bien-fondé de son comportement (à l'exception de ces héros aventuriers monomaniaques).

Le héros policier constitue une image du héros particulière qui surgit et se développe au XIXè siècle aussi. Il adopte des traits du héros justicier: l'agent de police, le détective intervient à la demande des autres (quoiqu'il existe aussi l'enquêteur privé, qui agit pour son compte ou bien sous commande), mais il devient un individu humble, parfois même repoussant, mais néanmoins il est le gardien rassurant et tutélaire de la société. Ce bras justicier exerce son action aux antipodes du héros justicier: il est là pour protégér la société (c'est-à-dire ceux qui ont besoin de protection face à la montée des misérables), la propriété privée, assurer la justice (de classe) et châtier les criminels. Le succès du roman policier consiste cependant à enlever ces connotations sociales à l'affabulation: le discours policier est une action logique rendue étrange, passionnante, par l'ignorance d'un fait dont la révélation ou la découverte sera précisément le dénouement. Le lecteur ne s'identifie nullement au héros policier: il participe à son entreprise de recherche (indices, témoins, hypothèses, reconstructions..) à travers ses facultés de logique, de raisonnement et de déduction.[11]

Curieusement, le héros policier ne connaît au XIXè siècle que rarement une identification du lecteur: il peut même être repoussant (normalement incarné par un policier). Même quand le policier est un détective amateur, certains de ses traits de caractère peuvent être exécrables sans que l'attraction de la lecture s'en trouve affectée. Et cela, parce que l'activité de lecture est originale: le lecteur lui-même joue un rôle actif dans la recherche de la solution de l'énigme, il doit dépister les indices que le narrateur place çà et là, doit former des hyphotèses qui sont vérifiées ou rejetées, etc.

Le héros du roman du XIXè siècle est multiple, comme la société elle-même: prétendre le réduire à un seul type, c'est appauvrir à la fois l'image de ce siècle, et la fonction de la littérature. Par contre, à travers les images différentes des héros, nous constatons des activités de lecture qui ont des ressemblances au-delà des genres communément établis. La typologie des genres du roman doit être ainsi basée sur un ensemble de critères (analyse thématique, structurelle, mais aussi narratologique: technique du récit et perception par le lecteur).

Références bibliographiques

ANGENOT, M. (1976): *Le roman populaire. Recherches en paralittérature.* Québec: Presses de l'Université de Québec.

BALZAC, H. de (1971): *La Peau de chagrin.* París: Garnier-Flammarion.

11 Même s'il existe des précédents en France, comme *L'espion de Vienne*, en 1820, ou des oeuvres d'E. Sue, comme *Les secrets de l'oreiller* ou *Jouffroy*, on doit considérer Gaboriau comme le créateur du genre du roman policier avec *Le Double assassinat de la rue Morgue*, en 1841, *L'affaire Lerouge*, en 1866, et *Le crime d'Orcival*, en 1868, tout autant que E. A. Poe.

BARBÉRIS, P. (1970): *Balzac et le mal du siècle, II*. París: Gallimard.
ECO, U. (1976): *Il superuomo de massa*. Milano: Cooperativa stritori.
GOIMARD, J. (1974): «Quelques structures formelles du roman populaire», *in Europe*. Juin 1974.
GOLDMANN, L. (1964): *Pour une sociologie du roman*. París: Gallimard.
HANI, J. (1981): «Le roman d'aventures et le roman fantastique en Grèce ancienne», in *Le genre du roman, les genres ru roman*. Actes du Colloque d'Amiens. París: PUF.
LACASSIN, F., TORTEL, J. y otros (1971): *Entretiens sur la paralittérature*. París: Plon.
MORIN, E. (1962): *L'Esprit du Temps, essai sur la culture de masse*. París: B. Grasset.
RIBARD, J. (1971): «Aux origines du roman français: le roman au XIIè siècle», *in Le genre du roman, les genres du roman*. Colloque d'Amiens. París: PUF.
RICHARD, J. P. (1954): *Stendhal, Flaubert. Littérature et sensation*. París: Seuil.
TADIÉ, J. Y. (1982): *Le roman d'aventures*. París: PUF, 1982.