

Corrigé du devoir à la maison n° 1

Objet d'étude : Le personnage de roman du XVII^e siècle à nos jours

Corpus

- Stendhal, Fabrice à Waterloo, *La Chartreuse de Parme*, 1839
- V. Hugo, La bataille de Waterloo dans *Les Misérables*, 1862
- Céline, Bardamu au front, *Voyage au bout de la nuit*, 1932

Ecriture

Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants :

1. Commentaire

Vous commenterez l'extrait de *La Chartreuse de Parme*, de Stendhal.

2. Dissertation

Le héros de roman doit-il nécessairement réussir ?

Vous répondrez à cette question en rédigeant un développement structuré, qui s'appuiera sur les textes du corpus, sur les romans étudiés en classe et sur vos lectures personnelles.

Corrigé du commentaire sur le texte de Stendhal

Projet de lecture / problématique

Une scène de bataille et un héros très loin de l'épopée.

Plan

- I. Une scène de bataille loin de l'épopée
 - 1) Une scène réaliste, voire très crue...
 - 2) inintelligible pour un héros naïf et inexpérimenté.

- II. La désillusion du héros.
 - 1) L'ironie du narrateur.
 - 2) La fin des illusions.

Autre projet de lecture possible

La désillusion du héros

Plan correspondant

- I. Les rêves du héros...
 - 1) La bataille tant rêvée.
 - 2) L'ironie du narrateur.

- II. ... brisés par la réalité de la guerre.
 - 1) Une scène réaliste, voire très crue.
 - 2) La fin des illusions.

Développement (rédigé et commenté pour la 1ère sous-partie de la 1ère partie)**I. Une scène de bataille loin de l'épopée****1) Une scène réaliste, voire très crue.**

Ce passage offre une représentation très réaliste de la guerre, et donc fort éloignée du tableau épique. D'une part, la scène est décrite de façon très crue ; d'autre part, elle est inintelligible pour le héros, trop naïf et expérimenté.

Il s'agit d'une scène de bataille – et pas n'importe laquelle : l'ultime bataille de Napoléon. Or, elle s'avère très éloignée du topos¹ de l'épopée. Le champ de bataille devient, sous les yeux de Fabrice, une « grande pièce de terre labourée ». Le « fond des sillons », « plein d'eau », la terre, « fort humide », le sang qui coule « dans la boue » : autant de détails prosaïques qui révèlent un champ de bataille surprenant pour le héros. C'est un « champ jonché de cadavres », des « cadavres ... vêtus de rouge ». La reprise du terme « champ », sans son complément attendu (de bataille), est porteuse d'une certaine ironie. La répétition du mot « cadavres », ainsi que le mélange entre le sang et la couleur de l'uniforme, devenus indissociables l'un de l'autre, insistent sur l'aspect bien réel, très concret, de la scène. Même effet avec le détail sur « le cheval tout sanglant » qui se débat, là encore, « sur la terre labourée », et « dans ses propres entrailles ». Avec ce cheval mourant et à terre, Stendhal renverse l'un des éléments habituels du tableau épique : le cheval au galop, emportant son cavalier vers la gloire. Cette horreur généralisée, il n'y a guère que le héros pour s'en offusquer : le narrateur suggère qu'il est normal que les soldats passent à côté des blessés (« beaucoup ... vivaient encore, ils criaient évidemment pour demander du secours, et personne ne s'arrêtait pour leur en donner »). L'emploi de l'adverbe « évidemment » emblématise cette volonté de *donner à voir* plutôt que de *peindre* la guerre, c'est-à-dire de la montrer telle qu'elle est, dans toute son horreur, sans lyrisme ni place pour la pitié. La voix du narrateur, qui se fait entendre ici, marque également l'écart entre la représentation littéraire, donc imaginaire, du combat, et la réalité très crue de la guerre. Significativement, ce n'est pas sur une vision, mais par du « bruit » que s'ouvre l'extrait, comme si le tumulte empêchait de voir. Le vacarme, « le ronflement égal et continu produit par les coups de canon », les « décharges » choquent Fabrice (« il était surtout scandalisé ») et lui font « mal aux oreilles » : l'abondance de précisions sur le volume sonore de la bataille souligne le caractère assourdissant de la scène. Ce passage est donc marqué par un net refus d'esthétiser la guerre.

Une phrase d'introduction rappelle l'idée directrice de la 1ère partie ; les axes qui commandent les deux sous-parties sont annoncés.

La première phrase de la première sous-partie, là aussi, en rappelle l'idée essentielle.

Votre propos suivra en général l'ordre suivant : idée / citation brève / analyse (on peut aussi construire le texte de la manière suivante : idée / analyse / citation). Par « analyse », il faut entendre qu'il ne suffit pas d'interpréter le texte, mais de montrer comment il fonctionne, comme la forme (= les procédés d'écriture) sert le sens. Prenez l'habitude de construire des phrases sur le modèle : « Tel procédé révèle / met en relief / souligne / indique... telle interprétation ». Ou bien : « Telle interprétation est mise en évidence par tel procédé ».

Repérez dans le texte ci-contre les différentes manières d'insérer les citations, directement au fil du commentaire (de préférence) ou entre parenthèses. Les points de suspension signalent le texte non cité, les crochets le texte modifié (le temps des verbes doit souvent être changé, par exemple).

La dernière phrase dresse un premier bilan.

1 Un topos est un lieu commun du discours, ici, un thème récurrent en littérature.

2) ... inintelligible pour un héros naïf et inexpérimenté.

Le combat est non seulement assourdissant, mais il est de surcroît absurde : en effet, perçue par le jeune novice qu'est Fabrice, la scène semble n'avoir aucun sens.

- Choix du point de vue interne², plutôt qu'omniscient : la scène est vue par Fabrice. Impossible, donc, de l'embrasser du regard pour le lecteur ; impossible également de lui donner sens, Fabrice étant novice sur un champ de bataille.
- Ainsi s'expliquent nombre de détails qui sont incompréhensibles pour lui (« Il n'y comprenait rien du tout »), comme l'effet produit par les boulets de canon sur la terre, « remuée d'une façon singulière » (l'adjectif marque l'étonnement de Fabrice ; répété, il invite le lecteur à s'arrêter un instant pour imaginer et reconstituer la scène ; porteur d'ironie, il est marqué par l'empreinte moqueuse du narrateur). De même lorsqu'il aperçoit les soldats touchés et projetés loin de lui.
- C'est pourquoi il est « scandalisé » : la guerre ne correspond pas à la vision léguée... par la littérature.
- La métonymie « les habits rouges », le décalage constant de Fabrice (« Il entendit un cri sec... »), son incompréhension : il faudrait relever ici tous les procédés qui montrent que la scène est non seulement crue, mais aussi inintelligible.

« Scandaleusement » éloignée de la vision traditionnelle de la guerre que lui a léguée la littérature, inintelligible et assourdissante, la bataille de Waterloo conduit donc le héros à la désillusion.

II. La désillusion du héros.

L'écart entre la réalité de la guerre et les idéaux de Fabrice est mis en relief, tout au long du passage, par l'ironie de la voix narrative³. C'est pour le héros une désillusion et un désenchantement.

1) L'ironie du narrateur.

L'ensemble du passage est marqué par une ironie très sensible.

- Intrusions du narrateur (ex. : « Nous avouerons que... », « évidemment »).
- Répétitions du mot héros, avec le dét. Possessif « notre » ; antithèse héros / fort humain.
- Jeu sur le décalage entre Fabrice et les événements (connecteurs temporels qui indiquent qu'il est toujours en retard sur l'action ; verbes de perception qui le montrent en spectateur ; réactions décalées : il est horrifié... par la vue du cheval).
- « Il n'y comprenait rien du tout » ; « admiration enfantine » (noter le lexique de l'enfance, voire de l'infantilisation, avec « gourmander », « réprimande »).
- Deux descriptions antagonistes du maréchal Ney, d'abord ridicule (c'est tout de même le point de vue interne, autrement dit, la première vision de Fabrice), puis idéalisé par Fabrice (« le brave des braves » : Fabrice paraît réviser son jugement une fois identifié le personnage du maréchal). L'ironie touche ici à la fois le maréchal Ney et l'admiration béate que le héros a pour lui.
- Polysémie de « feu » (revoyez vos notes en classe sur ce point) = allégorie du combat glorieux / sens réel : feu des canons, « fumée blanche » / sens métaphorique : le feu du désir (tout ce qui reste à Fabrice).

2 Associé au réalisme de la scène, le choix de ce point de vue participe du « réalisme subjectif » cher à Stendhal. Ce réalisme est différent de celui des romans de Balzac, par exemple, qui privilégie une narration avec le « point de vue » omniscient.

3 Voix narrative est synonyme de narrateur.

2) La fin des illusions.

Pour Fabrice, c'est la fin des illusions. Mais ce désenchantement fonctionne aussi comme une initiation à la réalité – ou du moins, à une certaine réalité.

- Descriptions peu valorisantes du maréchal et des soldats (qui, par contrepoint, rendent le héros sympathique, et surtout, lui offrent d'abord une image éloignée de ses rêves de communion sur le champ de bataille).
- Prise de conscience de l'horreur de la guerre (attention à ne pas se répéter ici dans l'analyse du texte par rapport à la 1ère sous-partie)
- Décalage entre la conception du héros selon Fabrice (portrait du maréchal, des soldats) et sa perception de lui-même, le tout vécu sur le mode du stéréotype (le héros a d'abord un physique : cf. lexique du portrait physique).
- Fin de l'extrait, où la conclusion de Fabrice (« Jamais je ne serai un héros ») fait écho à la remarque ironique du narrateur (« Notre héros était fort peu héros en ce moment ») au début de l'extrait. Finalement, héros et narrateur se rejoignent, d'une certaine manière. Stendhal n'épargne pas son personnage, mais ne le blâme pas non plus. La richesse de ce héros, c'est ce mélange étonnant entre une certaine lucidité à la fin du passage, et un décalage persistant (s'il estime ne jamais pouvoir être un héros, c'est uniquement par rapport à une représentation physique et stéréotypée du héros).

Introduction

Repérez bien les étapes de l'introduction.

Présentation de l'auteur...

de son œuvre,

de l'œuvre d'où est tiré l'extrait à commenter,

de l'extrait,

de la perspective de lecture adoptée (on dit aussi projet de lecture, problématique...),

annonce du plan.

Stendhal, romancier et essayiste français, né en 1783 et mort en 1842, est l'un des plus grands écrivains français. Après *Le Rouge et le Noir*, il publie son autre chef-d'œuvre et dernier roman, *La Chartreuse de Parme*, en 1839. Fabrice del Dongo, en qui on reconnaît nombre des traits du jeune Henri Beyle, est le principal protagoniste de *La Chartreuse*. Ce personnage est né des amours d'un lieutenant français et de la marquise del Dongo ; il grandit dans la période glorieuse des conquêtes napoléoniennes, et fait de l'empereur son héros. En 1815, il s'enfuit du château familial pour combattre sous sa bannière et arrive à Waterloo l'après-midi même de la bataille. En réalité, cette scène se révèle très éloignée de l'épopée imaginée par le héros, qui voit dès lors ses rêves de gloire littéralement partir en fumée. D'une part, Stendhal offre ici une représentation très réaliste de la guerre ; d'autre part, pour Fabrice, objet d'une ironie constante, la désillusion l'emporte sur l'élan héroïque.

L'annonce du plan, ci-dessus, se veut concise. Vous pouvez opter pour une formulation plus claire, quitte à alourdir quelque peu votre texte. Mieux vaut manquer de légèreté que de clarté. Cela pourrait donner :

Nous verrons en premier lieu que Stendhal offre ici une représentation très réaliste de la guerre. Puis, nous examinerons la façon dont Fabrice, objet d'une ironie constante, passe de la fougue à la désillusion.

Conclusion

Bilan

Ouverture : la fin de la conclusion, rappelons-le, est l'occasion de montrer au correcteur que vous avez acquis une culture. Vous savez repérer des échos entre les œuvres et tisser des liens entre elles.

Choisissez donc une œuvre (littéraire, cinématographique, photographique, picturale...) qui d'après vous fait écho au texte étudié ; mentionnez-la et justifiez votre rapprochement en énonçant un ou plusieurs points communs aux deux œuvres.

En conclusion, tous les motifs du tableau épique sont ici renversés : feu, champ de bataille, bravoure... C'est une scène de guerre montrée dans sa réalité crue, perçue par les yeux du personnage. Ainsi le jeune Fabrice découvre-t-il, en spectateur bien plus qu'en héros, « le feu » bien réel du combat : c'est pour lui l'occasion de remiser ses rêves d'âme « enfantine » dans les livres, encore que la scène soit si inintelligible qu'il en revient toujours à sa rêverie. L'ironie qui caractérise l'ensemble du passage est toutefois mâtinée de bienveillance de la part du narrateur, d'une part parce que les autres soldats ne sont pas non plus épargnés, d'autre part parce que le désenchantement est aussi une forme d'initiation pour le héros : il n'y a plus d'exploit à accomplir, et le feu du désir qui l'anime ne rencontre que du vide et de la déception. Fabrice gagne ici en humanité ce qu'il perd en illusions. Au beau milieu de ce champ de bataille assourdissant, qui préfigure la guerre absurde dénoncée par Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, le héros stendhalien suscite la sympathie du lecteur, en ne se départissant pas de cet enthousiasme mélancolique qui fait toute sa singularité.

Rappels méthodologiques et corrigé de la dissertation

Rappel du sujet

Le héros de roman doit-il nécessairement réussir ?

Analyse du sujet

- La difficulté d'un tel sujet tient à sa concision et donc à la part importante que revêt l'implicite dans le libellé. Il faut donc bien examiner les termes clés et leurs relations sous tous les angles.
- Le sujet invite à s'interroger sur le lien qui unit les notions de « héros » et de « réussite », comme si elles étaient, d'évidence, indissociables l'une de l'autre (c'est ce qu'exprime le verbe « devoir », renforcé par l'adverbe « nécessairement »). D'emblée, on a en effet tendance à les associer : le nom « héros », par définition, est synonyme de succès. Cependant, on le sait, certains héros échouent, parfois même du début à la fin du roman (songeons aux nombreux personnages de *La Comédie humaine* de Balzac), et nous continuons pourtant de les appeler héros – même quand ils appartiennent à la famille des « antihéros » ; personne ne dit : « Meursault est l'antihéros du roman *L'Étranger* ».
- En fait, le « héros de roman » n'est pas le héros tout court, et c'est pourquoi la question se pose de savoir s'il doit « réussir » ou non. La réflexion va donc nous conduire à interroger la notion de « héros de roman », notion sans doute plus complexe que celle de héros.
- S'agit-il de l'héritier du héros de l'épopée, qu'on retrouve dans le roman sous la forme d'un personnage exceptionnel ?
- Ou faut-il simplement entendre, par « héros de roman », le personnage principal, moteur de l'action (ce serait non plus une perspective symbolique, comme ci-dessus, mais uniquement fonctionnelle du héros) ? Une telle définition permettrait aisément d'inclure des héros qui ne sont pas héroïques.
- Cela nous amène à réfléchir au sens du verbe « réussir », et à l'ensemble verbal « devoir nécessairement réussir ». De quelle réussite s'agit-il ? Parle-t-on d'exploits analogues à ceux réalisés par les héros épiques ? De réussite sociale ?
- Pour aller plus loin, faisons comme s'il devait y avoir un complément, manquant dans le libellé : « le héros de roman doit-il nécessairement réussir » *pour quoi* ? Au nom de quoi ? Pour être, justement, un héros ? Pour exister aux yeux du lecteur ?

Résumons : héros et réussite paraissent aller de pair ; cependant, le roman est riche d'antihéros et autres personnages paradoxaux, qui ont leur intérêt, voire, qui réussissent d'une certaine façon : il faudra examiner en quoi on peut les appeler héros. Cela nous amènera à situer la réussite, et son caractère obligatoire, sur un autre plan que celui de l'exploit que se doit d'accomplir le héros traditionnel.

Attention, en termes de méthode, un piège apparaît : il ne s'agit pas de refaire l'histoire du roman des héros épiques aux antihéros, autrement dit de faire visiter le musée du roman au lecteur d'une copie *descriptive* proche du catalogue. Une dissertation doit demeurer *réflexive*. En outre, ce serait donner une idée fautive : même si le héros de roman a pour ascendant le héros épique, l'histoire du roman n'est pas celle d'une longue dégradation du personnage. Frère Jean des Entommeures et Don Quichotte sont des héros de roman des XVI^e et XVII^e siècles, et ce sont déjà des personnages pour le moins paradoxaux.

Déjà une idée de la réponse

Pour que votre devoir suive un fil directeur clair, il faut avoir d'emblée une idée de votre réponse finale, qui formera la conclusion : cette idée oriente le plan puis la rédaction du devoir.

Voici trois réponses possibles, donc trois devoirs légèrement différents.

- Le héros ne doit pas nécessairement réussir : il existe des antihéros qui ont leur intérêt, et peut-être même plus d'intérêt que les héros traditionnels. Plan en deux parties : I / Héros et réussite vont a priori de pair ; II / Mais les antihéros et autres personnages paradoxaux, pas moins fréquents que les héros, ont leur intérêt, et réussissent d'une certaine façon.
- Le héros doit nécessairement réussir, mais cette « réussite » prend des formes très variées. Plan en deux ou trois parties : I / Héros et réussite vont a priori de pair ; II / Mais les antihéros et autres personnages paradoxaux ont leur intérêt ; III / Ces antihéros réussissent aussi, mais à leur manière propre.
- Le héros s'accomplit toujours nécessairement, plus qu'il ne réussit, et cet accomplissement est celui d'un être de papier qui réussit en définitive surtout aux yeux de son lecteur. Plan en trois parties : I / Héros et réussite vont de pair ; II / Mais les antihéros et autres personnages paradoxaux, pas moins fréquents que les héros, ont leur intérêt ; III / Le héros et l'antihéros réussissent surtout en s'accomplissant aux yeux du lecteur.

Le troisième devoir est détaillé ci-dessous.

Les exemples

Comment insérer les exemples ? Comment construire les sous-parties ?

Vous avez trouvé et noté des exemples et des idées, idéalement dès l'étape de l'analyse du sujet. Souvent, les idées sont déduites des livres auxquels vous avez pensé. Mais dans votre développement, chaque sous-partie s'ouvre d'abord sur une idée, avant que vous n'étayiez cette même idée d'un exemple. La démarche de rédaction fonctionne donc dans l'ordre inverse du travail de réflexion initial. Chaque sous-partie, formant un paragraphe, sera constituée d'une phrase d'introduction consacrée à votre idée, puis d'un exemple développé, et enfin d'une brève phrase de conclusion et/ou de transition vers la sous-partie suivante.

Combien d'exemples insérer ?

Il vous faut au moins deux parties, comprenant deux sous-parties chacune, soit quatre exemples au total (une sous-partie = un exemple). Mais cela sera assez maigre au Bac, d'autant que le corpus vous fournit déjà potentiellement trois à cinq exemples.

Le plan proposé ci-dessous s'articule en trois parties comprenant chacune trois sous-parties. Toutefois, pour vous donner du grain à moudre, plusieurs exemples vous sont proposés ; en rédigeant, il faudrait d'en retenir qu'un par sous-partie (ou bien, on construit un devoir à trois étages : parties, sous-parties, sous-sous-parties).

Seules les idées clés de la première sous-partie ont été rédigées à titre indicatif.

Plan détaillé (devoir 3)

Rappel de la réponse envisagée :

Le héros s'accomplit toujours nécessairement, plus qu'il ne réussit, et cet accomplissement est celui d'un être de papier qui réussit en définitive surtout aux yeux de son lecteur.

- I. Héros et réussite semblent liés, par définition (le héros est d'abord un personnage héroïque, qui doit nécessairement réussir).
- II. Échecs et réussites des héros paradoxaux et des antihéros (certains personnages ne réussissent pas au sens ordinaire du terme : ces héros paradoxaux et antihéros réussissent *autrement*).
- III. Peut-on donc parler d'une nécessaire réussite pour tous les héros de roman ? De quelle nature serait un tel impératif ? (héros, antihéros, personnages paradoxaux doivent surtout s'accomplir aux yeux du lecteur).

I. Héros et réussite semblent liés, par définition.

Phrase d'introduction, avec *éventuellement* annonce des axes de la 1ère partie (l'essentiel, c'est déjà de faire l'intro.) :

Le roman étant issu de l'épopée, il convient de s'interroger sur l'héritage dont le héros de roman est porteur. Le chevalier du roman médiéval fait preuve d'un certain nombre des qualités héroïques ; au-delà de lui, noblesse d'âme et intelligence de cœur caractérisent les héritiers modernes des héros épiques ; enfin, le dépassement de soi et la capacité à transformer son destin continuent de distinguer certains héros jusque dans le roman contemporain.

Les sous-parties ne sont pas rédigées ici.

- Historiquement, le héros est celui qui réussit. Des premiers héros de roman à nos jours, on note une certaine permanence du héros épique. Dans le roman médiéval, le héros est un héritier du héros épique de la mythologie antique. Exemples possibles (en choisir un) : cycle des romans arthuriens, héros chevaleresques. *Tristan et Iseut* ; Lancelot, Perceval... Ces héros comptent des héritiers dans des romans bien plus récents : citer ici un héros de roman de cape et d'épée : d'Artagnan, *Les Trois Mousquetaires*.
- Certains romans, de par leur genre, exigent la présence d'un héros qui réussit. Que serait un détective qui ne résout aucune énigme ? Cf *Sherlock Holmes* de Conan Doyle. Les lecteurs ont réclamé à cor et à cri la « résurrection » de leur personnage favori alors que le romancier l'avait tué : voilà un héros qui ne *devait pas mourir*. Le héros, en réussissant, s'attire la sympathie du lecteur, et doit donc continuer à réussir.
- C'est que joue plus profondément, au cœur du roman, un processus d'identification du lecteur au héros. S'il *doit* réussir, c'est peut-être d'abord pour cela : le héros de roman est un personnage idéalisé. Dans le sillage du héros épique originel, nombreux sont ceux qui accèdent à ce statut en faisant preuve de qualités exceptionnelles, et/ou en transformant leur destin, suscitant ainsi l'admiration du lecteur. Exemples possibles (en choisir un) :

La Princesse de Clèves : la scène de l'aveu et le renoncement à l'amour à la fin du roman font de ce personnage une héroïne.

Le chevalier des Grieux et le dévouement qui est le sien dans *Manon Lescaut*.

Jean Valjean dans *Les Misérables*. Ce dernier fait preuve, par exemple, de certaines qualités morales, d'une force physique impressionnante, et connaît une réussite sociale qui lui permet d'échapper (longtemps) à sa vie d'ancien forçat, de transformer son destin.

Phrase de conclusion et de transition vers la seconde partie :

Un certain nombre de héros de roman se distinguent comme donc tels en accomplissant des exploits qui rappellent ceux des héros de l'épopée : par définition, ils *doivent* réussir : c'est le fil du roman dont ils sont le centre. Pourtant, tous n'y parviennent pas.

II. Mais l'antihéros et le héros paradoxal réussissent à leur manière propre.

Phrase d'intro (et éventuelle annonce des axes) :

Certains « héros de roman » sont marqués du sceau de l'échec : peut-on encore parler de réussite, nécessaire qui plus est, s'agissant de ces antihéros et autres héros paradoxaux ? Échec et succès coïncident parfois sur le chemin de l'ascension sociale ; certains héros, perdent tout, mais leur échec leur donne de l'envergure ; enfin, les plus misérables réussissent peut-être encore en ceci qu'ils portent jusqu'au bout les valeurs qui sont les leurs.

- La réussite sociale, une épopée paradoxale

Georges Duoy dans *Bel-Ami* : ascension sociale aux dépens de toute morale.

Nana de Zola : comment une « comédienne » prostituée réussit grâce aux charmes de son corps et règne par le pouvoir du sexe sur un Tout-Paris subjugué.

Le voleur de Georges Darien : héros de ce roman, Randal devient, pour survivre puis réussir, un voleur professionnel.

- Un héros en échec, mais qui demeure un héros par son envergure.

Gavroche dans *Les Misérables*, « petite grande âme » qui refait le combat de David et Goliath et s'attire la sympathie du lecteur. Ce n'est pas un antihéros, mais un personnage presque surnaturel qui meurt en héros.

Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* : échec social, mais réussite en amour et acceptation de la mort ; révolte devant ses juges, représentants d'une société fermée, colère et dignité qui peuvent susciter l'admiration du lecteur. Stendhal pensait que le temps était venu des héros venus des classes sociales inférieures (et non plus de l'aristocratie), qui s'élèveraient dans la société par leur énergie et leur mérite. *Le Rouge* est la chronique de cet espoir avorté. Julien Sorel n'en est peut-être que plus grand.

- Des antihéros qui nous touchent et qui portent efficacement la vision d'un monde qui va à vau-l'eau. Comme les précédents, ces antihéros, *nécessairement, doivent ne pas réussir* s'il leur faut parvenir à nous toucher.

Bouvard et Pécuchet dans le roman du même nom, dernière œuvre de Flaubert : deux personnages qui provoquent le rire du lecteur ; un « livre sur rien », sans action ; des héros qui nous amusent et prennent une certaine consistance au fur et à mesure de leurs échecs.

Gohar, le rire subversif de Cossery dans *Mendiants et orgueilleux*. Gohar demeure mendiant et orgueilleux à la fin du roman (et telle est sa réussite en tant que personnage dans l'histoire, en plus d'être parvenu à convertir le policier à sa conception de l'existence). Surtout, ce héros change le regard du lecteur sur le monde.

Fama, héros des *Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma. Personnage dont le ridicule, le pathétique et la folie révèlent au lecteur le naufrage d'un monde, pour lequel l'indépendance n'est pas plus synonyme de liberté ou de bonheur que la colonisation.

Phrase de conclusion et de transition vers la dernière partie :

Il n'y a donc pas *un* héros de roman, mais *des* héros, des antihéros, des personnages paradoxaux. Chacun « réussit » à sa manière propre. Peut-on dès lors leur assigner à tous un même impératif de « réussite » ?

III. C'est peut-être aux yeux du lecteur que le héros de roman, quel qu'il soit, doit réussir.

Phrase d'intro :

Au fond, la seule « réussite » exigible du héros n'est-elle pas à situer dans le rapport de ce dernier avec le lecteur ? Certains antihéros, plus proches de nous que le héros épique, favorisent paradoxalement l'identification du lecteur. D'autres bouleversent et donc reconfigurent nos habitudes de lecture. Enfin, peut-être existe-t-il pour certains d'entre eux un au-delà du roman.

- L'antihéros, un personnage ordinaire dans lequel il est aisé de se reconnaître : à rebours du héros traditionnel, l'identification marche aussi quand (et parce que) le héros n'est pas idéalisé, *et demeure ainsi*.

Fabrice à Waterloo : naïveté ridicule (il faut lire le *Journal* de Stendhal, marqué par une autodérision certaine) qui évoque notre propre ridicule. Frédéric Moreau, le héros velléitaire de *L'Éducation sentimentale*. Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* : un personnage dont la gouaille, associée à l'emploi de la première personne, restitue toute la complexité de la nature humaine.

- Des personnages qui nous sont étrangers et qui résistent à nos habitudes de lecture : vers et au-delà du procès du héros.

Meursault dans *L'Étranger* : le lecteur en position de juge lira d'autant mieux qu'il ne jugera pas le personnage.

Les héros du Nouveau Roman, nés du refus de l'illusion réaliste, nous obligent à lire le roman autrement. C'est la quasi mort du héros, et sa « quête » se vide de sens : ainsi de Wallas dans *Les Gommages*, qui enquête sur un crime qui n'a pas encore été commis. Peut-être ces êtres de papiers, revendiqués par tels par leurs auteurs, qui mettent en cause la confusion entre personnages et personnes réelles (cf. Balzac et son ambition de « faire concurrence à l'état civil ») nous permettent-ils en réalité de mieux approcher la complexité de la vie humaine que leurs prédécesseurs. L'aventure est peut-être désormais celle de notre lecture...

Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Italo Calvino s'amuse d'ailleurs à faire du lecteur le héros du roman, rendant ainsi l'identification au personnage à la fois totalement impossible et tout à fait complète.

- Ces antihéros qui, devenant modèles d'une attitude humaine, accèdent au rang de mythes.

Meursault, incarnation de l'homme absurde, accède au statut de héros à la veille de mourir, en acceptant l'absurdité de la vie et se trouve ainsi réconcilié avec « la tendre indifférence du monde ». Il incarne la condition de l'homme moderne face à un monde dans lequel aucune signification (sur le sens de la vie) n'a valeur de certitude absolue.

Autre façon d'exploiter cet exemple (plus personnelle) : Meursault est une affirmation romanesque du caractère irréductiblement énigmatique de chaque homme. N'allons pas lire dans l'âme d'autrui : tel semble être une des « leçons » de ce roman. Avec la narration omnisciente, on savait tout sur le héros du XIXe, qui incarnait une forme d'accomplissement de l'individu (au plan social, souvent) ; avec ce croisement étrange entre première personne et point de vue quasi externe, on en sait très peu sur Meursault, qui incarne une autre forme d'aboutissement de l'individu : il est celui qui n'accepte aucun compromis avec la société, dont la vérité est tout entière dans les sensations. Il est celui qui refuse d'être « interprété », et qui donne chair, ainsi, au désir de liberté et de révolte de l'homme moderne pensé par Camus.

Emma Bovary, existence qui demeure vaine, donne naissance au *bovarysme*, cette fuite du réel dans l'imaginaire le plus stéréotypé. Le nom est passé dans le langage courant.

Don Quichotte prend conscience de sa folie, mais c'est sa folie que nous conservons pourtant (l'épisode des moulins à vent demeure le plus emblématique) et que, peut-être, nous admirons en souriant. Ce héros, l'un des tout premiers personnages romanesques, devient un modèle de lecture du monde, il incarne un appel fou – quoique lucide, à la fin du roman – à le ré-enchanter. Et, signe de sa réussite, dans le second livre de ses aventures, il rencontre des personnages qui ont lu... le premier ouvrage. Cervantès joue de la notoriété de son personnage par ce procédé de mise en abyme qui montre, dès le début du XVIIe siècle, le grand succès de son héros par-delà le texte. Son (anti)héros fait partie de la réalité, et n'appartient plus exclusivement au champ littéraire.

Repérez bien les différentes étapes de l'introduction :

Amorce

Présentation du sujet

Formulation de la problématique (ici, reprise de la question posée)

Annonce du plan.

« À nous deux, Paris ! » lance Rastignac, à la fin du *Père Goriot*, tel un héros surplombant le champ de bataille à la veille d'une conquête. Mais si conquête il y a, c'est de celle du « monde » qu'il s'agit : une épopée que Balzac appellera *La Comédie humaine*. C'est dire si les termes « héros », au sens de héros épique, et « héros de roman » ne sont pas synonymes. Que le premier, au nom de son ascendance mythologique, doive accomplir des exploits, cela va de soi ; mais le héros de roman, lui, doit-il nécessairement réussir ? Héros et réussite paraissant liés par définition, nous verrons en premier lieu de quoi est faite l'étoffe léguée au héros de roman. Puis, nous nous interrogerons sur ce qui fait le succès des anti-héros et autres personnages paradoxaux. Enfin, puisque changement de nature il y a entre héros et héros de roman, nous nous demanderons si l'exigence de réussite n'est pas elle aussi à envisager sur un autre plan.

Conclusion

Là aussi, repérez bien les différentes étapes.

Bilan de la réflexion, qui reprend l'essentiel des conclusions de chaque partie, et qui propose une réponse claire à la question posée.

Ouverture : vous prenez du champ par rapport à votre réflexion ; vous considérez le sujet sous un angle plus vaste ; vous faites le lien avec votre culture personnelle.

Du héros de l'épopée, reste... un mot : celui de héros, qui désigne des réalités littéraires diverses. Héros et héros de roman se croisent, parfois, mais ne se confondent plus. La coexistence de deux traditions romanesques – permanence et remise en question du héros épique – paraît même essentielle au développement du genre. De ce fait, l'impératif de l'exploit ne peut plus être assigné à tous les héros de roman. Mais si la réussite n'est plus une obligation, reste que le héros, quel qu'il soit, doit s'accomplir, c'est-à-dire réussir aux yeux du lecteur. Il lui faut assumer jusqu'au terme de l'œuvre les valeurs dont l'a chargé le romancier, fût-ce des contre-valeurs. Ainsi devenus des modèles d'attitudes humaines, les héros de roman accèdent au rang de nouveaux mythes. Ils devancent la réalité : on lit mieux la bêtise humaine depuis *Emma Bovary*. L'aventure est donc celle de notre lecture. La place croissante accordée à l'intériorité du personnage depuis le XXe siècle, dans le sillage d'*À la recherche du temps perdu*, en témoigne : la conscience du héros de roman s'offre aujourd'hui comme un espace qu'il revient au lecteur de conquérir.