

Le romancier et ses personnages (1)

Par Nathalie Piégay-Gros*



L'histoire du roman nous invite à considérer le personnage comme une évidence du genre : c'est souvent le héros qui identifie le roman, depuis Don Quichotte jusqu'à Harry Potter, en passant par Manon Lescaut, Madame Bovary, Mrs Dalloway et tant d'autres figures qui peuplent l'imaginaire romanesque... Pourtant, le personnage est d'abord secondaire, selon Aristote, qui considère qu'il est toujours subordonné à l'action (dramatique ou narrative) ; c'est l'intrigue qui commande le récit, celui qui agit (c'est ainsi que le personnage apparaît d'abord) n'intervenant que secondairement.

Si le roman devient le règne du personnage, c'est que celui-ci n'est plus seulement un rôle, mais une entité existentielle et psychologique de plus en plus individualisée. Henry James reverse ainsi les termes du postulat aristotélicien : « *qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ?* » Aussi le personnage est-il le pilier de l'invention et le nerf du plaisir de lecture propre au roman. Mais c'est aussi lui qui cristallisera les critiques du genre, chaque fois que le roman est remis en cause. Quelle que soit l'importance du personnage dans le roman, il ne saurait donc suffire à définir le genre.

SOMMAIRE

I. Une représentation fictionnelle

> p. 15

- 1/ L'invention du personnage par le romancier
- 2/ Le personnage et son lecteur
- 3/ Le portrait
- 4/ L'identité narrative

II. Le personnage et l'action

> p. 18

- 1/ Fonction du personnage
- 2/ Un « modèle actantiel »

III. Le personnage : un signe

> p. 20

- 1/ Typologie
- 2/ Les personnages référentiels
- 3/ La signification du nom

IV. Crise du personnage et héros problématique

> p. 21

- 1/ La remise en cause du personnage
- 2/ Le héros, une notion problématique
- 3/ L'individu et le type
- 4/ La production des valeurs

V. En guise de conclusion

> p. 23

Dans un second volet de ce dossier, nous analyserons la façon dont le roman se soustrait aux délimitations formelles et génériques : genre *lawless*, sans règle, selon le mot de Gide, le roman a une souplesse qui lui permet de se modifier et de se renouveler sans cesse. Aussi nous tenterons non pas de le définir mais de montrer comment il a pu être l'objet de conceptions très diverses. Qu'il s'agisse de l'impérialisme qu'il exerce aujourd'hui sur tous les autres genres ou de ses enjeux philosophiques (le roman est affaire de connaissance et de pensée), il reste une expression majeure de la plasticité et de la complexité littéraires.

I. Une représentation fictionnelle

1/L'invention du personnage par le romancier

L'invention du personnage est souvent conçue **comme le moment-clé** de l'écriture romanesque. Elle peut être pensée **comme un enfantement** ; la correspondance de Flaubert est pleine de notations qui développent cette image. La nature *lyrique* de cet auteur (d'aucuns diraient *hallucinée*) le conduit en effet à s'exalter et à s'exorciser dans des créatures qui paraissent l'habiter autant qu'il les enfante (Emma Bovary par excellence, mais aussi Léon, Homais, Charles) : créer un personnage, ce serait donner vie à une personne. Henry James remarque « à mon avis, l'intensité de l'effort créateur fourni pour entrer dans la peau de sa création témoigne toujours d'une passion admirable ; c'est un acte de possession d'un être par un autre poussé à son extrême¹ ».

Les romanciers sont nombreux à parler de leur personnage **comme s'il était réel**, comme si se nouait avec lui une relation de personne à personne. Ainsi, Marguerite Yourcenar, dans les *Carnets*

de notes de L'Œuvre au Noir confie, de façon très émouvante, comment, souvent dans ses insomnies, elle a eu « l'impression de tendre la main à Zénon se reposant d'exister, couché sur le même lit ». Suit une description très précise et sensuelle de cette main dont elle dit connaître « la pression », « [le] degré exact de chaleur » (Gallimard, Folio, p. 464).

C'est que le personnage est conçu **comme la transposition d'une expérience ou d'une personne réelle**. Sans vouloir simplifier cette alchimie complexe par laquelle le roman puise dans l'expérience du romancier, bien souvent l'invention s'enracine dans la réalité pour aboutir à une figure fictionnelle : non qu'elle la décalque purement et simplement, mais elle la déplace, lui impose différents procédés de grossissement, atténuation, hybridation... Ce dernier point est sans doute le plus important : jamais un personnage de roman n'est purement et simplement la transposition d'une personne réelle ; il est **le produit d'un croisement** entre différents traits de personnes distinctes et le romancier s'y trouve lui-même mêlé. Ainsi, dans la préface de son roman *Aurélien*, Aragon reconnaît que son personnage n'est ni Drieu La Rochelle ni lui-même, mais qu'il a pu chercher « dans l'un et l'autre une sorte de vérification du personnage créé ». Comme Drieu, Aurélien a fini la guerre à l'armée d'Orient en 1918, mais Aragon éloigne Aurélien de l'évolution de Drieu vers l'extrême droite, refusant, même lorsqu'il écrit contre ses personnages, de les noircir. Il s'agit toujours pour lui de comprendre Aurélien Leurtillois, même si derrière lui « se profile un paysage atroce », même s'il devient « l'instrument de tout ce qui [lui] est ennemi ».

Mauriac affirmait, lui, que seuls ses personnages secondaires pouvaient avoir été empruntés à la vie et formulait la règle selon laquelle moins un personnage a d'importance dans le récit, « plus il a de chances d'avoir été pris tel quel dans la réalité ». Pour les autres, s'il a toujours situé ses personnages dans son milieu



Frontispice pour une édition de *Madame Bovary*.

d'origine (la province bordelaise, bourgeoise et catholique), il a profondément modifié son atmosphère, déchaînant « en imagination les plus terribles drames au fond de ces honnêtes maisons provinciales » ; dans le roman, il y a de l'arsenic (*Nœud de vipères*) là où les vieilles dames dont dérive Thérèse Desqueyroux ne servaient au petit garçon qu'il fut que des « crèmes pâtisseries, des pâtes de coing et un grand verre un peu écœurant de sirop d'orgeat² ». Le personnage est fait de cette part maudite que le romancier exorcise par l'écriture.

Le roman est une « loupe » qui amplifie et simplifie les tentations et les passions, jusqu'à les rendre monstrueuses. Il est alors le **lieu où se reconfigure l'expérience personnelle**, autorisant la liberté de déplacer ce que l'on est et ce que l'on a vécu. Il y aurait donc une part de vérité plus grande dans le roman que dans l'autobiographie (c'est, par exemple, l'hypothèse que fait Thibaudet à propos de Flaubert) : il permet de dire l'expérience personnelle à travers le prisme de personnages inventés, au plus près de la complexité de l'existence. Sans doute est-ce ainsi que l'on peut comprendre pourquoi

Le romancier et ses personnages (1)

c'est dans des romans que certains écrivains ont situé la quête d'une vérité sur soi qu'ils permettaient de formuler au plus juste : c'est par excellence le cas d'À la recherche du temps perdu de Proust ou, dans un autre registre, du Premier homme de Camus. Ce dernier invente Jacques Cormery pour raconter, au plus près de ce qu'il a vécu, sa propre enfance à Alger. Pourquoi sinon ne pas avoir écrit son autobiographie ?

Cette conception du personnage comme représentation fictionnelle d'une personne explique que l'on cherche à identifier « derrière » le personnage de roman la ou les personnes qui lui auraient servi de modèle. C'est ainsi que l'on a pu voir dans madame Arnoux Élixa Schlesinger, le grand amour de Flaubert, ou, plus grave, imputer à Flaubert les propos et pensées qu'il prête à Emma Bovary. Le réquisitoire du procureur Pinard (publié en annexe de l'édition Folio de l'œuvre) montre parfaitement comment la condamnation du roman en 1857 procède de l'assimilation pure et simple du personnage fictionnel à une personne réelle, dont on juge la moralité. Une telle démarche a quelque chose de réducteur puisque aussi bien tout personnage est la **projection et la reconfiguration complexes** de moments autant que de constantes, de tendances refoulées ou fantasmées autant que de traits assumés d'une personnalité.

2/ Le personnage et son lecteur

Mais une telle conception a également pour corollaire d'autoriser tous les effets d'identification. Proust a très bien analysé dans *Du côté de chez Swann* comment le personnage, parce qu'il n'est pas réel (même Françoise le remarque), suscite une émotion et une compréhension particulièrement intenses : « *La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme [celles qui font l'opacité des personnes réelles avec lesquelles nous pouvons sympathiser] par une quantité égale de par-*

ties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut assimiler ». Alors, les aventures et les émotions des personnages nous arrivent à nous-mêmes lecteurs et « *tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard* » (*Du côté de chez Swann*, Garnier-Flammarion, 1987, p. 187). C'est que le roman a la particularité irremplaçable de nous faire pénétrer dans la « tête » des personnages et de nous les faire connaître mieux que tout autre genre – mieux même, comme le dit Proust, que la connaissance réelle ne le permet : supériorité de la fiction ! (Nous reviendrons dans le deuxième volet de cette étude sur ce type de connaissance que le roman peut délivrer).

Le chapitre V de *Bouvard et Pécuchet* met en scène **une expérience de lecture romanesque** très précieuse pour comprendre ce que Vincent Jouve a appelé « *l'effet-personnage*³ ». Les deux comparses retirés à Chavignol s'emploient à lire des romans historiques. Ils sont alors emportés dans un monde merveilleux qui les captive et voient progressivement les personnages qui au départ n'étaient pour eux que « *des noms* » devenir des « *êtres vivants, rois, princes, sorciers, valets, gardes-chasse, moines, bohémiens, marchands et soldats [...]* ». Grâce au personnage, la fiction s'anime et produit une forte illusion : Bouvard et Pécuchet suivent les aventures narrées par Walter Scott, s'identifiant aux personnages (le passage du pronom personnel au pronom indéfini le montre), pénètrent dans un monde qui n'est que mouvement et aventures : « *On suit des yeux un cavalier qui galope le long des grèves. On aspire au milieu des genêts la fraîcheur du vent, la lune éclaire des lacs où glisse un bateau [...]* ». L'effet-personnage conjugue l'animation, l'identification et la transformation (du lecteur par le personnage) : « *Il [Bouvard] s'enthousiasme pour les belles adultères [de George Sand] et les nobles amants, aurait voulu être Jacques, Simon, Béné-*

dict, Lelio et habiter Venise ! Il poussait des soupirs, ne savait ce qu'il avait, se trouvait lui-même changé ».

3/ Le portrait

■ La description

La représentation du personnage est principalement assurée par son portrait. C'est lui qui nous détaille les **caractéristiques morales et physiques** qui forment le substrat de son identité. Souvent pris en charge par le narrateur (songeons au fameux portrait de Charles Bovary à la casquette au début du roman), il peut aussi être focalisé par le regard d'un tiers : ainsi au début de *L'Éducation sentimentale*, le portrait de madame Arnoux est tout entier livré par le regard de Frédéric Moreau. La description du personnage caractérise aussi celui qui le regarde : ce qu'il voit, la manière dont il regarde nous apprend quels sont ses désirs, sa culture... Ainsi, dans *Un amour de Swann* le portrait d'Odette permet à la fois au narrateur de **décrire** celle dont Swann est éperdument amoureux et de **montrer** comment il se complait à retrouver dans les êtres qu'il côtoie les souvenirs et les images de représentations artistiques. Odette est référée à Zéphora telle qu'elle apparaît dans une fresque de Botticelli si bien qu'elle est encore plus précieuse aux yeux de Swann. D'une manière générale, dans *À la recherche du temps perdu*, les personnages sont décrits avec un luxe de détails et une passion méticuleuse et sensible (les portraits de madame Swann dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* sont à cet égard très remarquables) ; mais cette luxuriance du portrait ne permet pas toujours de saisir une identité stable : au contraire, ce qui intéresse Proust, c'est la tension vers une individualisation d'abord problématique. Qu'il s'agisse d'Odette, référée par Swann à une peinture de Botticelli, ou du narrateur découvrant à Balbec la bande des jeunes filles (« *bouquet de roses* », « *grappe de fleurs* », « *bandes de mouettes* ») d'où peu à peu des visages singuliers vont émerger, la



Zéphora, détail de « Les deux filles de Jéthro » de Botticelli. Chapelle Sixtine, Rome.

démarche est la même : le portrait est l'occasion de **mettre à l'épreuve l'individualité d'un être**, extraite d'une série ou rapportée à une généralité qui l'englobe et la dépasse.

■ La focalisation interne

La focalisation interne permet également d'**articuler étroitement le portrait du personnage et l'action narrative**, évitant ainsi que la description ne soit trop autonome par rapport à la narration ; à cet égard, elle s'oppose très nettement aux galeries de portraits qui font d'abord défiler les personnages avant de les faire entrer dans l'histoire (c'est le cas, par exemple, de *Modeste Mignon* de Balzac, construit sur un modèle dramatique qui fait des premiers chapitres l'équivalent d'une scène d'exposition où l'on présente les personnages). Dans *Le Hussard sur le toit*, Giono exploite très habilement les procédés de la focalisation interne. Lorsqu'Angélo voit pour la première fois celle qui sera longuement nommée « la jeune femme » (avant que son identité, Pauline de Théus, soit finalement révélée), il ne perçoit d'abord que son costume : « une jupe verte, courte et ronde sur des bottes qu'une cravache

battait ». Puis son regard s'arrête sur la main de la jeune femme, sur son chapeau : « *Tout cela appartenait à un petit feutre Louis XI jaune soufre et à une nuque très blanche* ». C'est à la fin seulement qu'un visage apparaît : « *Angélo vit un petit visage de fer de lance encadré de lourds cheveux noirs* » (Gallimard, 1951 ; Folio, 1972, p. 300). Le portrait du personnage, strictement limité à ce que voit et sait Angélo, est donc parcellaire, garde une part d'indétermination ; il est étroitement subordonné à l'histoire racontée et plus particulièrement à la relation qui se noue entre les personnages. Mais c'est là une constante du personnage de roman : il est **toujours lacunaire** et comporte nécessairement une part d'indétermination. Ainsi, dans *Manon Lescaut*, malgré le grand nombre de portraits de Manon, nous ne savons pas grand-chose de sa physionomie ; son charme, sa beauté, son caractère insaisissable, l'ambivalence de sa condition... sont mis en avant, comme s'il fallait justement laisser une marge de rêverie et d'indétermination. Pourtant, et nous reviendrons sur ce point dans la deuxième partie de ce dossier, le propre du roman est aussi de nous introduire dans la vie psychique des personnages. Mais la caractérisation est toujours partielle et il faut **s'interroger sur les choix qui président au portrait** : mettre l'accent sur le physique plutôt que sur le psychologique, sur le costume plutôt que sur la manière de parler, etc. est toujours significatif. Les romans de Balzac se caractérisent souvent par la façon dont le portrait du personnage est solidaire de son milieu : sa maison, son mobilier sont décrits aussi précisément que sa physionomie et son costume et sont présentés dans la continuité l'un de l'autre, pour suggérer que l'homme ne peut être appréhendé indépendamment des conditions matérielles dans lesquelles il vit. Ainsi, au début du *Père Goriot*, la célèbre description de la pension Vauquer aboutit au portrait de madame Vauquer, mais seulement après que le narrateur nous a fait pénétrer d'abord dans le

quartier, puis dans la rue, puis dans la maison, dont il décrit d'abord le jardin, puis la cour, puis le premier étage, puis les suivants. Dans *Les Travailleurs de la mer*, la maison où vit Gilliatt est elle aussi longuement décrite par Hugo avant que le portrait du personnage ne soit entrepris. Mais ici, c'est moins l'importance du milieu qui motive cette solidarité de la maison et du personnage que l'histoire et les rumeurs qu'elle permet de raconter. L'identité et le portrait du personnage font naturellement place à sa biographie et à sa généalogie : en narrer son histoire, le narrateur nous apprend à le connaître. L'histoire de Gilliatt est affaire de réputations, de rumeurs qui épaississent le mystère du personnage. Il faut ainsi attendre le début du chapitre VI pour que son portrait physique soit ébauché : « *Les filles le trouvaient laid*.

Il n'était pas laid. Il était beau peut-être. Il avait dans le profil quelque chose d'un barbare antique. Au repos, il ressemblait à un Dace de la colonne Trajane. Son oreille était petite [...] » (Gallimard, Folio, 1980, p. 112).

4/ L'identité narrative

Élément constitutif du personnage romanesque, le portrait, nous l'avons vu, est rarement séparé de l'histoire et de la biographie du personnage. L'identité du personnage de roman, et c'est là une spécificité essentielle, **se construit dans le temps**. Le roman, à maints égards, est un art du temps, et assurément le personnage romanesque est un élément essentiel de cette configuration temporelle : pris dans une évolution, il change, vieillit ; même lorsque la diégèse est restreinte (nombreuses sont les œuvres qui ont pour cadre diégétique une seule journée : *Ulysse*, de Joyce ; *La Mort de Virgile*, d'Hermann Broch ; *Histoire*, de Claude Simon...), le travail de la mémoire et, à de moindres égards, la projection des personnages dans l'avenir élargissent de façon considérable l'empan temporel du roman. Aussi

Le romancier et ses personnages (1)

l'identité du personnage ne saurait résulter de son seul portrait. Comme l'a montré le philosophe Paul Ricœur, l'identité ne peut être pensée seulement comme permanence dans le temps. Mais il n'est pas pour autant réductible à la « mêmété » (c'est ce que signifie le latin *idem*) ; elle est aussi affaire d'« ipséité » (du latin *ipse*) qui met l'accent sur le maintien de soi dans le temps. C'est justement le propre de l'identité narrative que de montrer la dialectique entre l'identité comme *mêmété* et l'identité comme *ipséité* ; en outre, le récit, et plus particulièrement le roman, est **un laboratoire qui montre les variations de l'identité** et s'emploie à les explorer (Ricœur considère le récit non seulement comme un espace de représentation, mais surtout comme celui où ont lieu des expériences de pensée). Si le récit le plus simple (le conte, par exemple) met en scène surtout le personnage comme caractère stable et identifiable par ses traits (*mêmété*), le roman classique (de *La Princesse de Clèves* à Flaubert) montre comment l'identification du *même* devient problématique : le personnage ne peut être appréhendé qu'au terme d'une dialectique qui croise le sujet comme *idem* et comme *ipse* (égal à lui-même dans le temps). Le propre du roman d'apprentissage est justement de faire passer notre appréhension du personnage de la *mêmété* à l'*ipséité*. C'est le cas du Wilhelm Meister de Goethe, de Rastignac dans *Le Père Goriot* ou de Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*. « *Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage* » (Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points Essais, p. 175). Mais **dans le roman moderne et contemporain**, l'identité du personnage est beaucoup plus problématique, et le pôle du *idem* s'affaiblit considérablement : le pôle de l'*ipséité* est dominant, l'identité, à la limite, est appréhendée au défaut

de la *mêmété* ; **le personnage ne peut plus s'égaliser à son caractère**. C'est ce que l'on nomme *crise d'identité du personnage* avec, par exemple, *L'Homme sans qualité* (*ohne Eigenschaft* : sans propriété plus exactement) de Musil. Une telle évolution du personnage repose bien sûr sur une modification profonde du roman lui-même : **l'intrigue ne tend plus à la clôture**, le récit peine à configurer une totalité qui fasse sens. Le roman tend alors à se défaire et à être gagné par l'essai, la méditation philosophique.

Cette importance de la clôture et de l'achèvement avait bien été notée par Albert Camus dans *L'Homme révolté*. Pour lui, le propre du roman est de **représenter un monde imaginaire qui corrige le nôtre** : c'est un monde plus absolu « où les passions ne sont jamais distraites, où les êtres sont livrés à l'idée fixe et toujours présents les uns aux autres ». La correction opérée sur le roman n'est ni d'ordre moral ni d'ordre formel (il ne s'agit ni d'idéaliser ni d'enjoliver) : elle est métaphysique. Elle transforme les aléas de la vie en destin : elle tend à contrecarrer tout ce qui relève du hasard. Le roman concourt toujours à **produire du sens** : il « *fabrique du destin sur mesure* ». C'est pourquoi ses personnages sont à la fois comme nous et fondamentalement différents :

« *La souffrance est la même, le mensonge et l'amour. Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin et il n'est même jamais de si bouleversants héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leur passion, Kirilov et Stavroguine, Mme Graslin, Julien Sorel ou le prince de Clèves. C'est ici que nous perdons leur mesure, car ils finissent alors ce que nous n'achevons jamais* » (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 666).

Façon de dire que le roman s'achève avec le destin du personnage : avec sa mort. Le cours du roman est si bien cal-

qué sur celui de la vie du personnage que nous savons (et redoutons) que l'avancée vers la mort va bientôt nous contraindre à fermer le livre (comme le note Pierre Michon, « *le vieux Goriot, le beau Rubempré, la chaude Esther, la gentille Henriette Rastignac [...] à la fin, ils sont tous morts et [...] c'est pour cela que nous les aimons* », *Mythologies, Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 12). Un des plaisirs les plus forts de la lecture du roman, comme l'a noté justement le philosophe allemand Walter Benjamin, est donc non pas de nous faire partager des expériences de la vie, mais plus fondamentalement de nous **faire apprivoiser la mort** qui aime l'histoire que nous lisons comme le destin des personnages auquel nous nous attachons.

II. Le personnage et l'action

1/ Fonction du personnage

Nous avons jusqu'à présent considéré le personnage romanesque comme une représentation fictionnelle. Mais le personnage est aussi un élément essentiel de l'action narrative (c'est pourquoi, nous l'avons rappelé, Aristote pouvait considérer qu'il est toujours second par rapport à l'intrigue). Il n'est plus alors perçu à l'instar de la personne (avec son identité, ses signes caractéristiques...), mais comme **un rôle** dans un système d'actions. La fonction principale du personnage ne serait donc pas de représenter tel ou tel aspect de la psyché ou de la condition humaine mais de concourir à la progression de la narration et au développement de l'intrigue. Ainsi, Chklovski, représentatif de tout un courant théorique, le formalisme russe, dont l'influence est considérable sur le structuralisme et plus largement les théories poétiques du récit, pouvait-il dire à propos de *Gil Blas* de Lesage : « *Gil Blas n'est pas un homme, c'est le fil qui relie les épisodes du roman* » (« La construction de la nouvelle et du roman », *Théo-*

rie de la littérature, textes réunis par T. Todorov, Le Seuil, 1965, p. 193).

Le personnage n'est donc plus conçu comme une entité anthropomorphe mais comme **une fonction dans le développement de l'intrigue et de l'action narrative**.

Ces approches en termes d'action ont profondément contribué à modifier notre conception du personnage romanesque ; en évitant la perspective psychologique et anthropomorphe, on a ainsi pu considérer que le personnage d'un roman pouvait être la ville, la foule... toute entité non humaine. De plus, ce sont les tensions, les rapports de force, les systèmes de relations entre les personnages qui ont pu être pris en compte, plutôt que tel personnage isolé.

2/ Un « modèle actantiel »

Le formaliste russe Vladimir Propp a d'abord tenté de classer les différentes structures du personnage à partir du corpus spécifique du conte folklorique russe. Analysant la « *morphologie des contes* », il dégage trente et une fonctions des personnages. Elles sont définies comme « *l'action du personnage* », envisagée du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (*Morphologie du conte*, Le Seuil, p. 31). Elles visent, par-delà la diversité des contes, à **dégager**, indépendamment de tout critère psychologique, **des constantes** et permettent d'analyser la succession des épisodes du récit : ainsi, le conte nous conduirait toujours d'un éloignement (fonction première) à un mariage (fonction ultime), au cours d'un cheminement qui fait se succéder un interdit, sa transgression, une épreuve, un combat... À la suite de cette tentative de formulation, le sémioticien Greimas a essayé de simplifier un schéma jugé trop peu économique et a proposé d'**analyser le système des personnages par le biais d'un « modèle actantiel »** ; il s'articule selon trois axes (la communication, le désir, l'épreuve) et une matrice de six actants, répartis selon les fameux couples :

- sujet / objet ;
- donateur / destinataire ;
- adjuvant / opposant.

Il s'agit de combiner les paradigmes de l'action et le déroulement diachronique du récit, déroulement pensé selon un modèle linguistique (le récit obéit à une syntaxe et enchaîne des éléments selon un ordre à la fois motivé et prospectif). Une telle approche permet de **penser le récit** non plus comme un arbitraire (les épisodes s'enchaîneraient sans véritable nécessité, les actions des personnages étant parfois hasardeuses) mais **comme un engendrement motivé**. Toute situation romanesque évolue en combinant des événements dans un devenir à la fois imprévisible (de multiples combinaisons sont possibles) et néanmoins en nombre défini et codifiables (les paradigmes de l'action sont limités et les actants engagés dans des relations répertoriées). Ainsi, se dessinent les linéaments d'une logique du récit pensée selon des modèles aussi bien linguistiques qu'anthropologiques.

Lorsque Todorov analyse le statut des personnages dans *Les Liaisons dangereuses*, il définit le récit comme la « *projection syntagmatique d'un réseau de rapports paradigmatiques* » (le modèle linguistique fonctionne à plein) et en vient à déterminer trois « *rapports de base* » : le désir, la communication et la participation. Toutes les autres relations peuvent leur être référées, selon une loi de dérivation qui elle-même peut se subdiviser en règle d'opposition et règle de passif. La première, par exemple, permet de montrer comment le rapport de confiance entre deux personnages a pour corrélat le fait de rendre public un secret ; la seconde permet de mettre en évidence les homologues entre les relations de désir entre Valmont et Tourvel et les rapports de haine entre Valmont et Volanges, Valmont et Danceny... La relation entre les personnages est alors pensée selon le modèle linguistique (sujet/verbe/objet : Valmont hait Volanges et est haï par Danceny ; Valmont désire Tourvel et est désiré par elle, etc.), indé-

pendamment de toute considération psychologique.

Ce qui est visé n'est ni l'explication ni l'interprétation des comportements des personnages, mais une logique du récit qui permette de formaliser sa progression et l'enchaînement de ses actions. On est à l'exact opposé des critiques qui commentent le portrait de Valmont ou de la Merteuil et déduisent de leurs actions des caractéristiques psychologiques et morales : c'est un des aspects de la lecture que propose Baudelaire (*Notes sur Les Liaisons dangereuses*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976) ou Léon Blum qui voit dans Valmont un « *roué imaginaire, et fanfaron qui n'attendait pour aimer qu'une femme capable de sentir l'amour !* » (cité par Caroline Jacot-Grapa, *Les Liaisons dangereuses*, Gallimard, Foliothèque, 1997, p. 201-202).

Penser le personnage comme un « actant » aboutit donc à **établir une corrélation radicale entre l'intrigue et le personnage**, indépendamment, ou peut-être antérieurement à toute figuration sensible ; car celle-ci peut retrouver sa place, dès lors que l'on considère ces structures comme constitutives d'un imaginaire (et non seulement d'un programme narratif). C'est ce que fait Jean-Pierre Richard lorsqu'il met en évidence, dans les romans de Balzac, les jeux de doubles, qu'il relie à la conception du personnage balzacien comme puissance et au « cousinage » de tous les personnages « *taillés dans la même étoffe substantielle, mus par les mêmes pulsions, porteurs, dépositaires de la même essence énergétique*⁴ ». Cette unité première est reliée par J.-P. Richard à l'analyse de la « **grammaire situationnelle** » de Balzac, selon laquelle l'action implique la réaction, l'élan, le contre-élan. L'étude du personnage est alors désenclavée et l'analyse porte sur la manière dont un rôle peut se fractionner selon différents personnages (deux personnages – Vautrin et Rastignac – occupent deux fonctions antagoniques), ou, réciproquement, sur la façon dont un

Le romancier et ses personnages

même personnage peut être tantôt bourreau, tantôt victime (Lucien de Rubempré dans *Un grand homme de province à Paris*) ; le personnage n'est plus isolé par l'analyse, qui prend en compte le faisceau des relations engagées par un thème (la paternité concerne Goriot, mais aussi Vautrin, mentor de Rastignac, dont le père n'est pas mentionné dans le roman). De plus, en analysant, par exemple, la manière dont Vautrin se démasque à mesure que Rastignac se masque, on observe comment **l'identité du personnage se construit au fil de la construction de l'intrigue**.

III. Le personnage : un signe

1/Typologie

Le même souci de ne pas céder à l'évidence trompeuse qui consiste à croire que le personnage est une personne a conduit certains critiques à rappeler que **dans le roman il n'y a que des signes** : point d'être de chair et de sang, mais un assemblage de lettres. C'est, en particulier, le point de vue qu'a développé Philippe Hamon dans un article qui a fait date, « Pour un statut sémiologique du personnage⁵ ». Hamon distingue, en homologie avec les signes linguistiques, **trois types de personnages** :

– les personnages **référentiels** (comme les signes référentiels renvoient au monde extérieur, ils renvoient à un sens plein et bien fixé dans la culture ou dans l'histoire : Napoléon, l'ouvrier...);

– les personnages **embrayeurs** (personnages qui, à l'instar des signes qui renvoient à une instance d'énonciation, indiquent la présence dans le texte de l'auteur ou du lecteur : conteur, écrivain, etc.);

– les personnages **anaphoriques** (ils font référence au système de l'œuvre, comme les pronoms, par exemple, sont les signes qui renvoient à des énoncés déjà formulés) : ils permettent de construire la cohérence, voire la redon-



Vautrin, gravure de Daumier.



Rastignac, lithographie de Gavarni.

dance de l'œuvre ; ce sont, par exemple, ceux qui jouent le rôle de prédicateurs ou d'informateurs.

2/ Les personnages référentiels

Les personnages référentiels sont certainement les plus intéressants de cette typologie : ils posent la **question du statut du personnage référentiel et historique dans la fiction**.

Napoléon, dans *La Chartreuse de Parme*, est aux côtés de personnages purement fictifs (Fabrice del Dongo). Ce qui les distingue, dans cette perspective, n'est pas tant que les uns sont « réels », au sens où ils auraient une consistance, une épaisseur physiques, et les autres imaginaires (ils n'ont pas de réalité tangible), mais le fait que les premiers sont des signes attestés dans le dictionnaire et l'encyclopédie de notre culture. Ils renvoient à un savoir, à un ensemble de valeurs (qu'on peut appeler ici *idéologie*) dont les autres sont d'abord dépourvus. C'est pourquoi, comme l'a justement noté Barthes, la mention du nom propre du personnage référentiel est souvent suffisante : nul besoin de le faire parler comme dans la réalité, ou de le représenter comme l'Histoire nous apprend qu'il a été. Il suffit qu'il soit « *en passant* », « *peint[s] dans le décor* » (S/Z, in *Œuvres complètes*, III, Le Seuil, « Tel quel », p. 203). En un mot, il vaut mieux qu'il

apparaisse comme signe que pourvu d'une contingence historique qui le déréaliserait. En voisinant avec ses comparses inventés, ces personnages référentiels « *réintègrent le roman comme famille, et tels des aïeuls [sic] contradictoirement célèbres et dérisoires, ils donnent au romanesque le lustre de la réalité, ou celui de la gloire : ce sont des effets superlatifs de réel* ».

3/ La signification du nom

La seconde question intéressante que permet de poser le personnage conçu comme signe⁶ est la motivation du nom propre : qu'est-ce qui fonde le choix de tel ou tel nom pour le personnage de fiction ? Sans doute pendant longtemps, était-ce le respect d'un code (Barthes rappelle que Furetière, dans *Le Roman bourgeois*, nomme ses personnages Javotte ou Nicodème par souci du code mi-classique mi-bourgeois) ; puis les personnages seront nommés à l'effigie du réel : Goriot, Lescaut, Bovary, etc. **Le choix des noms est souvent motivé** : il y a déjà quelque chose de bovin dans Charles *Bovary*, un goût probable pour l'argent et la finance dans Mercadier (*Les Voyageurs de l'impériale* d'Aragon). Qu'il s'agisse de motivation **par dénotation explicite ou par connotation**, les noms des personnages ne sont pas arbitraires ; et lorsqu'ils ne le paraissent pas, ils peu-

vent jouer comme énigme que le roman pourra s'employer à éclaircir.

La quête du sens des noms propres (de personnages et de lieux) est un aspect très important de la rêverie poétique dans le roman proustien. Il n'est pas rare que la motivation du nom soit donnée par le narrateur lui-même. Ainsi au début de *Modeste Mignon*, un calembour motive d'abord le nom du jeune banquier du Havre, Gobenheim, appelé par Butscha « gobe-or » et un peu plus loin le portrait de Dumay se conclut par ces mots : « Quoique petit, trapu, grêlé, parlant tout bas, ayant l'air de s'écouter, ce Breton, ancien lieutenant de la Garde, offre la résolution, le sang-froid si bien gravés sur son visage [...]. Ses petits yeux d'un bleu calme ressemblent à deux morceaux d'acier. Ses façons, l'air de son visage, son parler, sa tenue, tout concorde à son nom bref de Dumay ». **La physionomie, le caractère et le nom sont en harmonie** : le personnage est parfaitement cohérent (c'est une caractéristique essentielle du réalisme) et tous les signes qui le constituent concourent à la redondance.

Barthes souligne très justement, dans *S/Z*, que toucher au nom propre du personnage, c'est toucher à son état civil, à son statut d'être plein, pourvu d'une identité stable, quoique souvent énigmatique ; le fait que le personnage principal d'À la recherche du temps perdu ne soit pas dénommé (« le Narrateur ») est ainsi le signe probant du statut miné du personnage romanesque. Évolution qui conduira à l'emploi d'un même nom pour plusieurs personnages (cf. *Le Bruit et la fureur*, de Faulkner), ou à la disjonction forte du nom et de l'identité (cf. *Molloy*, de Beckett), ou encore à la disparition du nom ; comme le remarque Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, le personnage « était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux ; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie,

bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce [...] ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui et souvent jusqu'à son nom ». Plus le nom est l'objet, dans le roman, de dramatisation⁷, de motivation, plus le personnage est fort ; moins il est présent et signifiant, plus l'identité du personnage est minée, voire caduque⁸.

IV. Crise du personnage et héros problématique

1/La remise en cause du personnage

La crise du nom propre est donc un indice probant de la crise du personnage, qui se développe, lentement mais sûrement, tout au long du xx^e siècle, pour aboutir à sa remise en cause essentielle par le Nouveau Roman.

Nathalie Sarraute, on vient de le rappeler, a pourfendu avec beaucoup d'intelligence l'assignation du roman au personnage et la paresse du lecteur qui s'attend toujours à pouvoir s'identifier à tel ou tel personnage. Elle s'attaque aussi bien aux ressorts de cette identification (le personnage est pour elle un « trompe-l'œil », bâti hâtivement à grands coups de psychologie) et à l'illusion qui consiste à croire non seulement que ce personnage a une consistance réelle, mais surtout qu'il est porteur d'une vérité⁹. Or, pour elle, il n'est que mensonges et approximations : il est construit à l'aide de codes et de facilités rhétoriques qui nous conduisent au plus loin de l'authentique vie psychique, faite de failles, de ruptures, d'incertitudes... Aussi voudrait-elle que les « nouveaux romans » soient chiches en indices permettant au lecteur de construire, vaille que vaille, un personnage et l'empêchent finalement de focaliser toute son attention sur lui. L'écriture des tropismes qu'elle va développer, le choix de récits brefs (*Vous les*

entendez ?), du dialogue (*Tu ne t'aimes pas*), etc. disjoignent le roman et le personnage.

Comme le notait Sartre, dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, en 1947, « un homme, pour elle, ce n'est pas un caractère, ni d'abord une histoire ni même un réseau d'habitudes : c'est le va-et-vient incessant et mou entre le particulier et le général » (Gallimard, Folio, p. 14). La réflexion sur l'écriture et sur le langage, dans les romans de Nathalie Sarraute, ne rencontre que très accessoirement celle de l'invention du personnage ; ce sont sur le rythme des phrases, la palpitation des mots, la naissance lente des images « floconneuses » qui l'intéressent (*Entre la vie et la mort*, Gallimard, Folio, p. 165).

On retrouve dans *Pour un Nouveau Roman* d'A. Robbe-Grillet des attaques semblables contre le personnage, pilier du roman comme histoire que l'on raconte à un lecteur qui fait semblant d'y croire¹⁰. La désagrégation de l'intrigue, la dévalorisation du romanesque vont ainsi de pair avec la crise du personnage : certains ont pour nom une simple initiale, tel « O. » dans *La Bataille de Pharsale* ou *Les Géorgiques*. Le « personnage » de Claude Simon est d'abord un foyer perceptif et une mémoire assaillis par des sensations et des souvenirs qui se présentent à lui en désordre et qui ne composent pas, linéairement, une identité ni une histoire.

Mais, nous l'avons dit, le Nouveau Roman n'est en un sens que l'aboutissement d'une crise du personnage bien antérieure. Dès les premières années du siècle, Valéry associait la critique du roman et celle du personnage : symbole pour lui de l'arbitraire, le roman invente des personnages, ces « vivants sans entrailles », en feignant d'oublier leur statut purement verbal, c'est-à-dire littéraire (*Tel Quel*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, p. 569). Breton poussera dans ses derniers retranchements une telle critique, en interdisant purement et simplement aux surréalistes l'invention de personnages. Dans le pre-

Le romancier et ses personnages

mier *Manifeste*, il n'a que sarcasmes envers la création de figures fictionnelles : « *On ne m'épargne aucune des hésitations du personnage : sera-t-il blond, comment s'appellera-t-il, irons-nous le prendre en été ? Autant de questions résolues une fois pour toutes, au petit bonheur [...]* ».

Le personnage est la concrétion de l'arbitraire du récit ; seuls devraient avoir droit de cité les personnages que le narrateur a réellement connus, et qu'il ne doit en rien transposer dans la fiction : dans le début de *Nadja*, Breton fustige les « *empiriques du roman qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes* » et qui les « *campent physiquement, moralement* » comme cela les arrange (par exemple, en transposant une femme brune en blonde, pour éviter qu'elle ne soit trop reconnaissable). Petite manipulation minable, pour Breton, et qui doit à jamais faire rejeter aux surréalistes l'invention de personnage et l'écriture romanesque, au profit du récit authentique et poétique.

2/ Le héros, une notion problématique

Cette dissolution du personnage nous conduit exactement à l'opposé de son assimilation au héros. Mais **qu'est-ce qu'un héros de roman ?** Le personnage principal ? Ce sont alors des critères structuraux et internes à l'œuvre qui le définissent : le héros est le personnage doté d'un portrait particulièrement riche, ou qui fournit l'action la plus déterminante, ou encore qui intervient le plus souvent...

La détermination du héros revient donc à établir entre les différents personnages du roman une hiérarchie. Cette définition n'est évidemment pas suffisante ; **déterminer qui est le héros du roman**, c'est aussi poser la question en termes de valeurs : le héros est celui qui est doté de qualités positives, que le narrateur, ou les autres personnages, interprètent comme telles en fonction d'un



Caricature de Zola, parue dans *L'Éclipse*, illustration d'André Gill, 1876.

système axiologique particulier. Ici encore, le héros permet de distinguer entre les différents personnages du roman : il est plus positif que d'autres, opposant certaines valeurs à d'autres, comme le courage à la lâcheté, la beauté à la laideur, la probité à la malhonnêteté, etc. Comme l'a montré avec la plus grande clarté Philippe Hamon, le héros est donc à la fois, dans le roman, **une question de hiérarchie et une question de valeur** (*Texte et idéologie*, PUF, 1984, rééd. Quadrige).

3/ L'individu et le type

Le naturalisme impose au héros romanesque une dévalorisation certaine. Zola s'est montré particulièrement attentif à cette question, en soulignant, à de nombreuses reprises, que le personnage peut être médiocre¹¹ (comme la vie courante) et qu'il faut renoncer au « grandissement » du personnage si l'on veut qu'apparaisse pleinement la vérité du document humain. De même que l'intrigue est l'objet d'une banalisation et d'une dédramatisation, le héros est ravalé au rang d'un personnage quelconque. Zola voudrait un personnage qui sorte du général (tel Julien Sorel) mais sans tomber dans

la monstruosité ; pour lui, Thérèse Raquin représente le personnage exceptionnel, sans être pour autant un type¹². Car, sur ce point, le romancier naturaliste s'oppose à Balzac qui « grossit » ses personnages, en fait des colosses extraordinaires (Goriot, « *Christ de la Paternité* », par exemple).

Ce « grossissement », chez Balzac, répond également à un souci de généralisation et d'explication : le personnage, quelque « individualisé » qu'il soit, tend le plus souvent au « type ». Dans la préface à *Une ténébreuse affaire* (1842), Balzac définit le type comme « *un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins [...]* ». Il n'est pas un emprunt direct au réel, mais au contraire une transposition de la réalité qui tend à la généralité. Le type est donc un facteur essentiel de vraisemblance, tant il est vrai, pour Balzac, que le roman doit corriger la vérité parfois trop scandaleuse que la vie réelle place sous nos yeux. En « typant » un individu, Balzac l'arrache à sa singularité parfois invraisemblable et le leste d'un poids de vraisemblance et de généralité qui en font un principe explicatif (du fonctionnement de la société, du cœur humain, etc.). Comme il l'écrit à madame Hanska



Thérèse Raquin, gravure de Casztelli.

en commentant la succession des « études de mœurs » et des « études philosophiques », les premières mettent en scène des « individualités typées » et les secondes des « types individualisés » (lettre du 26 octobre 1834) ; c'est ainsi que le personnage est un facteur essentiel du principe d'explication de la société que Balzac poursuit avec le formidable édifice de *La Comédie humaine* ; en donnant la pensée à l'individu et en donnant la vie au type en l'individualisant, Balzac crée et explique la Création.

4/ La production des valeurs

Plus le statut héroïque du personnage devient problématique, plus les jugements sur sa conduite, ses sentiments sont importants et multiples, voire discordants (c'est ce que Philippe Hamon appelle la « polyfocalisation générale du système des personnages »). La composition du roman peut alors s'en trouver profondément décentrée.

Le personnage n'est plus celui qui véhicule et incarne les valeurs positives mais **est marqué par son ambivalence**. La façon dont le narrateur de *La Chartrreuse de Parme* établit, par-dessus le dos du personnage, une complicité avec le lecteur pour lui signifier que son comportement manque de grandeur, est tout à fait révélatrice de cette **complexité de l'évaluation** : nommé de façon récurrente, dans le chapitre III « notre héros », Fabrice est moqué par ceux qui l'entourent (comme la cantinière, alors qu'il devient vert à la vue d'un cadavre : « Puis, levant les yeux sur notre héros, elle éclata de rire » ; ou un maréchal des logis, qui voit en lui un « blanc-bec, qui avait l'air si peu militaire », par le narrateur lui-même (« Nous avouerons que notre héros était fort peu héroïque en ce moment ») et par le personnage qui, enchanté d'abord de participer à la bataille, perd peu à peu ses illusions et se met « à pleurer à chaudes larmes » lorsqu'il se voit trahi par les hussards qui lui prennent son cheval : « Il défai-

sait un à un tous ses beaux rêves d'amitié chevaleresque et sublime, comme celle des héros de La Jérusalem délivrée ». C'est alors **le terme de « héros » lui-même qui devient ambigu**, coupé qu'il peut être d'une action franchement héroïque. On observerait la même ambiguïté dans *L'Œuvre* où Zola qualifie de « héros » Lantier, par exemple, mais montre ses échecs, son impuissance...

Les personnages concourent dans leur ensemble à l'évaluation des conduites et réactions, le roman devenant un croisement de jugements évaluatifs. Le regard, le langage, le savoir-faire et le savoir-vivre des personnages constituent ce que P. Hamon appelle des « foyers normatifs » : ce à partir de quoi un discours de valeurs peut se développer et l'évaluation, comme la hiérarchie des personnages, se fonder. Dans *Le Père Goriot*, les scènes de bal sont à cet égard particulièrement importantes : au bal, les personnages observent et sont observés, se parlent, dansent, tentent de séduire ou de conquérir. Tour à tour regard, langage, action, savoir-faire et savoir-vivre sont l'occasion de développer des jugements sur tel ou tel (Rastignac, au premier chef) ; la répétition de ces scènes marque également l'évolution des personnages (Rastignac s'habille mieux, parle mieux, etc.)¹³.

En guise de conclusion

Au terme de ce parcours, nous voyons que le personnage, notion *a priori* évidente, et « naturelle », au roman, est fondamentalement complexe :

– elle nécessite des analyses qui reposent sur des fondements différents, et parfois antinomiques ;

– elle permet aussi de saisir combien le roman est un genre indéterminé et mouvant.

C'est sur cet aspect du genre romanesque que nous mettrons l'accent dans le second volet de ce dossier.

Mais pour conclure, laissons la plume à Flaubert, qui, après avoir si souvent souligné l'emprise que ses personnages exerçaient sur son imagination, reconnaît au héros romanesque une intensité exceptionnelle : « *Quelle pauvre création que Figaro, à côté de Sancho ! Comme on se le figure sur son âne, mangeant des oignons crus et talonnant le roussin tout en causant avec son maître ! Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites ! Mais Figaro où est-il ? À la Comédie-Française*¹⁴ ».

*Maître de conférences
à l'université Paris 7-Denis Diderot.

1. Cité par D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, Le Seuil, « Poétique », 2001, p. 131.

2. *Le Romancier et ses personnages*, I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 842.

3. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, « Écriture », 1992.

4. « Balzac, de la force à la forme », *Poétique*, n° 1, 1970.

5. *Poétique*, 1972, repris dans *Poétique du récit*, Seuil, « Points », 1977.

6. Sur ce statut sémiologique du personnage, voir Christine Montalbetti, *Le Personnage*, GF-Corpus, 2003.

7. Dans *Les Travailleurs de la mer*, le nom de Gilliat apparaît inscrit sur la neige par une jolie passante au seuil du premier chapitre : façon symbolique de renforcer l'énigme du personnage, traversé par la rumeur.

8. Pour le philosophe Gilles Deleuze, ce n'est en rien le propre du roman du xx^e siècle de prendre pour personnage « un anti-héros, un être absurde, étrange et désorienté qui ne cesse d'errer, sourd et aveugle. [...] c'est la substance du roman : de Beckett à Chrétien de Troyes, de Lawrence à Lancelot, en passant par tout le roman anglais et américain. » (G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, « Champs », 1996, p. 89-90).

9. *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1957, rééd. Folio.

10. Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées : le personnage », *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.

11. « Bien peindre le médiocre », c'est une ambition sur laquelle Flaubert revient souvent dans sa *Correspondance*.

12. Voir « Notes générales sur la nature de l'œuvre », *Écrits sur le roman*, Le Livre de poche, « Références », 2004, p. 109.

13. Hamon analyse aussi la façon dont les « objets sémiotiques » (livres, œuvres d'art...) cristallisent le discours évaluatif du et sur le personnage (le livre lu par un personnage caractérise avec force sa mentalité, ses désirs, son savoir et sa culture, etc.).

14. Lettre citée par A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, « Tel », 1965, p. 91.