

QUINZE QUESTIONS POUR UN PERSONNAGE

Le personnage romanesque est populaire et l'on se réfère aux plus remarquables d'entre eux comme à des types humains universels : Tristan et Yseult, Gargantua, Don Quichotte, Julien Sorel¹, madame Bovary. Longtemps considéré comme l'élément essentiel du récit romanesque, le personnage a cependant fait l'objet de nombreux débats. On s'interroge sur les éléments qui sont indispensables à sa composition, sur le caractère particulier ou universel de sa valeur, sur le lien qui l'unit à la réalité, sur le rapport qu'il entretient avec l'époque qui le produit, l'auteur qui le crée et le lecteur qui le lit, sur les fonctions qu'il exerce dans le récit et sur l'influence qu'il a dans la réalité sur les lecteurs.

Cette section liminaire a pour objectif d'éclairer quelques-unes des principales questions que soulève le personnage romanesque.

❖ 1 ❖

LA PRÉSENTATION DU PERSONNAGE

La « fiche d'identité » du personnage, c'est-à-dire **son mode de présentation dans le récit, a été très controversée dans les dernières décennies** : tout ce qui contribue à donner l'illusion que le personnage est une personne réelle, c'est-à-dire son nom, sa description physique, son portrait moral, ses origines sociales, sa profession, détails qui étaient devenus au fil du temps de plus en plus abondants et avaient trouvé leur apogée dans le roman dit « réaliste » du XIX^e siècle, fut violemment critiqué et remis en cause au XX^e siècle et l'on préconisa même, avec le Nouveau roman, la disparition du personnage. C'est pourquoi il convient d'examiner tous les procédés qui concourent à la caractérisation des personnages romanesques et de voir comment ils évoluent au cours de l'histoire du roman.

1 Les textes signalés par l'* sont étudiés dans ce volume.

1.1. Quel portrait faut-il pour un personnage romanesque ?

Le moyen le plus ordinaire de présenter un personnage est de faire son portrait physique et moral.

1.1.1. À quelle sorte de portrait faut-il recourir ?

On peut d'abord s'interroger sur la mise en œuvre de ce portrait.

- Aux origines du roman, le **portrait physique est convenu et l'apparence physique est significative des qualités morales du personnage**. Yseult ou Blanche fleur joignent une beauté idéalisée à une vertu incontestée ; les demoiselles fausses sont au contraire d'une laideur qui annonce leur fourberie. Au XVII^e siècle, la princesse de Clèves elle-même, avec ses traits réguliers, sa blondeur et son teint clair, reste une héroïne de roman de chevalerie et suit le chemin de la vertu que la régularité de ses traits semble annoncer. Ce portrait s'accompagne en général d'une généalogie qui va s'étoffant avec le temps ; à la simple mention de la lignée de Tristan ou d'Yseult, on peut, pour s'en convaincre, comparer l'évocation abondante et détaillée des ascendants et parents de la princesse de Clèves.
- Pour obtenir **des portraits plus réalistes**, il faut attendre le XIX^e siècle. On connaît par exemple les longs portraits balzaciens qui n'oblitérent aucune des particularités ou disgrâces physiques du personnage : teint vérolé, loupes, cheveux jaunâtres apparaissent, sans que cette disgrâce physique exprime nécessairement la déficience morale. Goriot, sans être beau, est un brave homme, et tel dandy aux traits angéliques peut être malfaisant. C'est plutôt le vêtement et le comportement qui seront révélateurs du caractère du personnage. Dans *La Chartreuse de Parme*, l'élégance de Fabrice exprime le raffinement de sa sensibilité et de ses pensées, tandis que la mise austère de Ferrante Palla trahit ses idées révolutionnaires et égalitaires. Ces portraits s'accompagnent en général d'une longue analyse psychologique du caractère qui tient lieu de portrait moral. Ils ne rivalisent donc pas seulement avec l'état civil, mais ils font aussi preuve **d'une connaissance du personnage autrement précise que ne saurait le faire le simple état civil**. Ces portraits posent le personnage comme compréhensible et explicable d'emblée et témoignent de la confiance que l'on a de pouvoir **rendre compte de toutes les actions et de tous les comportements de façon rationnelle**.
- Au XX^e siècle, une réaction s'élève contre ces portraits qui dans leur réalisme finissent par paraître tout aussi convenus que les précédents dans leur idéalisation : Nathalie Sarraute¹, comme Alain Robbe-Grillet², ne se font pas faute de dénigrer cette « notion périmée » du personnage ainsi présenté. L'on voit alors des Wallas, des A, ou des K, devenir les personnages principaux de romans dans lesquels toute désignation un tant soit peu réaliste d'identité est refusée au lecteur : ainsi, Wallas — est-ce son prénom ou son nom ? — est-il

1 Cf. extrait de *L'Ère du soupçon*, p. 202.

2 Cf. extrait de *Pour un Nouveau roman*, p. 206.

« un grand homme jeune, tranquille au visage régulier. Les vêtements qu'il porte et son apparence de flâneur sont au passage un vague sujet d'étonnement pour les derniers ouvriers qui se hâtent vers le port ». C'est un personnage en quête d'identité, et il ne conviendrait pas de le définir au préalable. Cette réaction contre le portrait traditionnel du personnage semble donc venir du fait que le personnage est d'emblée supposé connu par le narrateur dans le roman traditionnel, au lieu qu'il semble insondable et indéfinissable dans un Nouveau roman. **Ainsi la fonction d'exposition que jouait le portrait du personnage dans le roman traditionnel perd son sens dans le roman moderne qui se lance à l'étude et à la recherche d'une intériorité difficile à saisir dans sa complexité et sa mobilité.**

1.1.2. À qui faut-il confier le soin de ce portrait ?

Il ne suffit pas de s'interroger sur la nécessité d'un portrait précis ou vague, il faut aussi se demander à qui, du narrateur ou des autres personnages, il faut confier la présentation du portrait.

- Dans le roman traditionnel, c'est très souvent **un narrateur absent de la fiction**, qui fait le portrait du personnage ; le jugement qu'il porte sur celui-ci ne se lit qu'au travers des qualificatifs et des métaphores : ainsi, les yeux du père Grandet¹ ont-ils « l'expression calme et dévoratrice que le peuple prête au basilic », aux dires d'un narrateur absent. Ce narrateur s'affirme comme omniscient, c'est-à-dire comme capable d'expliquer intégralement le fonctionnement de cet avaré. Au contraire le narrateur des *Gommes* de Robbe-Grillet, en traçant un vague portrait quasiment anonyme de Wallas, s'affirme comme incapable de connaître la nature et le fonctionnement de son personnage qui est lui-même en quête de son père et de sa mère, tel un nouvel Œdipe. Mais, tout absent qu'il soit, **ce type de narrateur intervient de façon autoritaire dans la description et oriente l'interprétation du lecteur.**
- Le narrateur auquel revient la conduite du portrait peut aussi être l'un des personnages de la fiction ; dès lors le portrait nous renseigne davantage sur l'intérêt du narrateur pour le personnage que sur la véritable nature du personnage. Il se peut en effet que tel personnage qui est décrit comme sympathique et attirant par un autre personnage, soit présenté tout autrement par un troisième comparse. Madame de Rênal voit dans Julien Sorel² un pauvre enfant plus apeuré qu'elle-même, quand Mathilde se le figure comme une sorte de *condottiere*. **Confier la conduite du portrait à un personnage de la fiction permet ainsi de jouer sur la multiplicité des facettes d'une personnalité que la relativité des perceptions individuelles brouille** et de renoncer à la rendre tout à fait compréhensible : c'est ainsi que l'Albertine d'*À la recherche du temps perdu* de Proust a autant de visages qu'elle a d'amants et de spectateurs dans le roman.

1 Cf. extrait, p. 72.

2 Cf. extrait, p. 48.

- Enfin, dans le roman contemporain, c'est souvent le personnage lui-même qui tente de se présenter et de faire son portrait. Ces témoignages à la première personne du singulier renversent la perspective du roman réaliste, dans lequel un narrateur omniscient cautionnait une vérité unique ; ils ont apparemment plus d'authenticité et de sincérité, mais ils correspondent aussi à l'éclatement d'une vérité qui ne se construit plus que subjectivement et à l'intersection d'un afflux de visions particulières. Le lecteur moderne semble ainsi tout particulièrement sensible à l'expérience et à la confession intime et personnelle d'un personnage, même anonyme.

L'évolution se fait, semble-t-il, vers **une narration moins affirmée et moins dominatrice**, favorable à la fois à **une diversification et à une intériorisation de la recherche romanesque** : le roman n'explore plus seulement le champ social, il parcourt désormais l'espace des consciences, qui est, lui, infini.

1.2. Comment donner la parole au personnage ?

Le personnage n'est pas seulement peint, il prend aussi la parole. La parole du personnage peut contribuer à la caractérisation du personnage et révéler sa psychologie et son idéologie ; elle peut aussi avoir une fonction dramatique et être efficiente.

1.2.1. À quel style faut-il faire parler un personnage ?

Le personnage peut s'exprimer au style direct, indirect ou indirect libre. Le choix d'un de ces différents modes de reproduction de la parole du personnage romanesque retentit sur la signification du propos et sur la vision du monde que donne le roman.

- **Au style direct, la parole du personnage est présentée sans intermédiaire et apparemment sans modification opérée par le narrateur** ; le personnage en acquiert du relief, de la réalité et de l'indépendance tout à la fois. Tout se passe comme au théâtre ou comme dans un témoignage direct. Dans *Le Père Goriot*, le discours de Vautrin prend ainsi toute sa force de dénonciation, sans que ni le narrateur absent ni Balzac la cautionnent : cette délégation de la parole à un personnage apparemment autonome permet cependant d'orienter le jugement du lecteur à son insu. Le discours de Julien Sorel devant ses juges a la même force autonome.
- **Au style indirect, le personnage s'efface au profit d'un narrateur qui résume**, transpose ou même interprète et juge les paroles de son personnage ; ce dernier y perd beaucoup de son autonomie et la régie du narrateur s'en trouve considérablement accrue. Le narrateur cautionne cette fois l'exactitude des paroles rapportées et s'engage par le jugement qu'il porte sur son personnage. Ainsi, dans *Jacques le fataliste*, un narrateur facétieux rapporte au style indirect la parole de ses personnages pour rappeler qu'elle

est de toute façon inefficace : « Jacques disait, ce qui est écrit là-haut ; son maître ce qu'il voulut, et ils avaient tous deux raison. »

- **Au style indirect libre, la parole du personnage jaillit sans signe typographique particulier ni verbe introducteur** ; elle trahit une émotion ou une exigence soudaine et impérieuse. L'émotion ou la conviction exprimées prennent alors le pas sur la fiction ; la force expressive de ce procédé est très grande. Dans *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert insère sans transition les conclusions tirées par Pécuchet : « Il perdit même tout respect pour Walter Scott à cause des bévues de son *Quentin Durward*. Le meurtre de l'évêque de Liège est avancé de quinze ans. La femme de Robert de Lamarck était Jeanne d'Arschel et non Hameline de Croy... » Ce procédé met en valeur l'exigence d'exactitude selon laquelle Pécuchet juge le roman historique, ce qui souligne la bêtise d'une telle lecture.

Le choix de l'un de ces trois styles ou de leur imbrication est déterminant pour la signification du roman et influence différemment le lecteur.

1.2.2. Avec qui doit-il parler ?

Le personnage parle en général avec ses comparses ; il peut, dans un dialogue, tenter de les convaincre ou de les séduire, voire les invectiver. La parole est alors efficace dans la mesure où elle tente d'influer sur le cours des événements et de l'action ; elle est dramatique. Ainsi Rodolphe tente de séduire Emma Bovary, pendant que le narrateur reproduit et entrecroise ce discours de séduction avec la lecture des résultats d'un concours de comices agricoles : la double énonciation est manifeste et, plus avisés qu'Emma, nous comprenons la duplicité de Rodolphe pour qui les femmes ne sont au fond qu'un bétail. Dans *La Peste* de Camus, les dialogues de Roux et de Tarrou permettent la confrontation de deux visions de l'humanisme, l'une athée et l'autre chrétienne, dont l'action se rejoint cependant dans un même dévouement. Ces dialogues entre personnages permettent de jouer sur la multiplicité des points de vue et sur les conduites qu'elles déterminent.

- **La technique de la sous-conversation**, définie par Nathalie Sarraute, **ajoute au dialogue reproduit toutes les pensées tuées qui le sous-tendent**. Le dialogue apparaît alors comme la partie émergée d'un discours que rend ambigu le non-dit qui le nourrit. Voué à l'incomplétude, le dialogue ne peut être qu'un dialogue de sourds, très partiel : *L'Ère du soupçon* est née, et avec elle la conviction que la parole est impropre à tout dire, et surtout à le dire sincèrement.
- **Le personnage peut aussi se parler à lui-même et monologuer**. Le monologue intérieur n'a pas cessé de se développer depuis le XVIII^e siècle et il connaît au XX^e siècle une très grande vogue. Les journaux et les pseudo-mémoires à la première personne du singulier sont tous de vastes monologues qui, cependant, n'excluent pas les dialogues rapportés à des styles différents. L'effet réaliste du témoignage reste cependant une convention, au même titre que celle du dialogue rapporté. Ce type de monologue oriente

le roman vers une recherche qui ne vise plus essentiellement la connaissance du monde extérieur, mais plutôt celle de l'intériorité d'une conscience qui seule perçoit le monde et dont nous sommes en quelque sorte prisonniers. L'individualisme croissant se complait à la confidentialité de ces écrits. Mais ces confidences s'épuisent à dire une vie intérieure complexe et infinie. Si Julien monologue avec lui-même pour tenter d'analyser les contradictions qu'il doit résoudre, les voix de Beckett, elles, s'amenuisent sans avoir jamais réussi à tout dire, tandis que James Joyce tente vainement de rendre compte dans son roman *Ulysse* de l'abondance du flux de conscience de son personnage.

L'évolution des techniques de reproduction de la parole des personnages montre que cette parole est de plus en plus mise en procès, dans la mesure où elle semble incapable de rendre compte de façon exhaustive de la richesse du monde extérieur et surtout de la richesse de la perception que notre conscience en a.

1.3. L'action contestée

Le personnage romanesque agit dans le monde qui l'entoure avec l'intention de le transformer en fonction de ses désirs et de ses convictions. Le personnage épique, lui, faisait dans son univers clos ce que celui-ci attendait de lui ; le personnage romanesque refuse au contraire d'agir conformément à l'attente de la société dans laquelle il se trouve et ouvre le monde à d'autres possibilités. Ainsi Frère Jean, dans *Gargantua* de Rabelais, refuse de prier pendant que les ennemis envahissent le clos de son abbaye et tue avec la croix du cloître les soldats de Picrochole afin de protéger sa récolte de vin ; dans *La Condition humaine* de Malraux, Tchen tue pour défendre la cause de la révolution communiste en Chine.

1.3.1. Quelles sortes d'actions le personnage romanesque accomplit-il ?

Les actions accomplies par les personnages romanesques sont celles de la vie réelle ; le docteur Rieux soigne, les mineurs de *Germinal* travaillent dans les galeries du Voreux. L'action contribue à l'illusion réaliste du roman et, même dans le Nouveau roman, Wallas, dans *Les Gommés*, enquête sur un crime, pendant que dans *Le Voyeur*, un représentant de commerce fait sa tournée dans l'île, non sans avoir, semble-t-il, tué et violé une jeune fille.

- **Le personnage a aussi un rôle d'« actant »** pour reprendre la terminologie du schéma actantiel de Greimas, ce qui lui confère principalement une fonction dramatique. Le sujet convoite un objet, et se trouve aidé ou contrarié dans sa quête par des adjuvants ou des opposants. Chaque personnage est un agent de l'action principale et s'inscrit dans un réseau de rapports de forces qui le lie aux autres. Dans *Germinal*, Étienne parvient à convaincre

les mineurs de faire une grève qui se solde par un échec ; dans *Le Père Goriot*, Vautrin convainc Rastignac à renoncer à l'honnêteté pour réussir : il deviendra ministre. Jean Valjean, dans *Les Misérables* de Victor Hugo, devient honnête grâce à l'indulgence de M^{gr} Myriel. **Les personnages romanesques agissent ainsi les uns sur les autres.**

- Les personnages agissent aussi sur les lecteurs et peuvent influencer leur comportement et leurs idées. On sait comment madame Bovary ou Don Quichotte sont captivés par les personnages romanesques et reproduisent leurs conduites, parfaitement inadaptées dans le monde réel. Ce phénomène d'identification est lui aussi une forme d'action et toutes les idéologies produisent leurs héros propres à susciter de telles manifestations. Il est souvent difficile de s'abstraire complètement de ces modèles.
- **Enfin le personnage romanesque a un rôle de révélateur** : il est réactif. Son incapacité à vivre dans le monde où il est inséré en révèle les défauts et incite à le réformer. Julien Sorel dénonce l'injustice sociale, Meursault dénonce l'absurdité du monde, Vautrin révèle l'impuissance de l'honnêteté, Goriot l'échec de l'amour paternel qui se sacrifie.

L'action du personnage romanesque prend ainsi des formes diverses : depuis l'action au sens ordinaire du terme jusqu'à la réaction, en passant par l'interaction. L'action se produit par ailleurs aussi bien en paroles qu'en actes et en pensées.

1.3.2. Qui la raconte ?

L'action fait toujours l'objet d'une narration ; or le mode de narration influe sur le sens de l'action accomplie par le personnage romanesque.

- **L'absence apparente de narrateur donne une neutralité au récit de l'action** : on parle de « vision du dehors ». L'action est décrite de l'extérieur sans aucun commentaire sur ce qu'éprouve le personnage qui agit ; seuls les faits sont énumérés. C'est ainsi que procède Stendhal, dans *Le Rouge et le Noir*, pour raconter la tentative de meurtre de madame de Rênal par Julien Sorel. Cette anesthésie momentanée des pensées de Julien, que tait le narrateur, ne rend que plus saisissant son geste désespéré.
- Parfois la narration de l'action en cours fait l'objet d'un certain nombre de commentaires de la part du narrateur. Toujours dans *Le Rouge et le Noir*, le narrateur commente ainsi l'émotion de Julien, qui vient d'apprendre qu'on avait empêché un prisonnier de chanter dans sa prison : « [Julien] serait digne d'être le collègue de ces conspirateurs en gants jaunes, qui prétendent changer toute la manière d'un grand pays, et ne veulent pas avoir à se reprocher la moindre égratignure. » Ce commentaire nous invite à ne pas nous laisser abuser par une sensiblerie de mauvais aloi dans un monde où il faut lutter.
- **Enfin l'action peut être racontée par un des personnages, voire par celui même qui l'accomplit.** Dans *La Symphonie pastorale* de Gide, le pasteur

de La Brévine raconte sa propre action : il croit avoir recueilli et élevé une jeune aveugle par charité, mais il s'éprend d'elle. La narration peut alors être partielle et déformée. Dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, une même action, racontée par des personnages différents au hasard des correspondances, prend des tonalités et des significations très diverses.

L'action, toujours narrée dans le roman, est diversifiée et dépend beaucoup du mode de narration choisi. La narration extérieure et apparemment objective semble de plus en plus délaissée dans le roman contemporain au profit d'une narration assumée et subjective.

❖ 2 ❖

LA NATURE DU PERSONNAGE : ENTRE RÉALITÉ ET FICTION VERBALE

La question de la réalité du personnage a animé toutes sortes de débats au xx^e siècle ; la lecture naïve du personnage romanesque est combattue. On nous invite à le pressentir comme un être fictif, sans réalité, uniquement verbal ; certains ont même souhaité sa disparition.

2.1. Quelle est la réalité du personnage ?

Le personnage n'est évidemment pas une personne en chair et en os ; il est constitué de mots et n'est qu'une représentation livresque de la personne humaine. Néanmoins il acquiert par sa caractérisation, sa parole et son action une apparence de réalité qui peut tromper le lecteur le plus naïf. C'est pourquoi les romanciers du xx^e siècle sont allés parfois jusqu'à souhaiter sa disparition.

2.1.1. Le personnage doit-il être figuratif ?

- On a beaucoup contesté l'ampleur des portraits du roman réaliste du xix^e siècle, qui donnaient toute sa force à l'illusion réaliste. Ces portraits figuratifs non seulement semblaient faire concurrence à l'état civil, mais s'enrichissaient d'une présentation morale et psychologique qui dépasse de beaucoup les informations que donne l'état civil. C'est contre ces portraits que Robbe-Grillet s'insurge dans *Pour un Nouveau roman* en les qualifiant de « notions périmées ».