

# 1

## Qu'est-ce qu'un personnage ?

Longtemps le personnage de roman n'a fait l'objet que d'analyses empiriques reposant le plus souvent sur des données biographiques relatives, en particulier, à la fameuse question des « clefs » ou sur l'analyse de ses traits psychologiques afin de mettre au jour des caractères, voire de ses particularités sociologiques – on pense à la destinée de Julien Sorel considérée sous le seul angle de sa condition sociale ; tout cela dans le dessein de dégager des types correspondant à de vastes catégories anthropologiques, idéologiques ou culturelles. Puis les travaux de sémiotique narrative – en particulier ceux de Greimas qui cherchaient moins à décrire les textes qu'à inventer une « grammaire » universelle applicable à tous les récits quels que fussent leur genre et leur époque – ont eu tendance à le réduire à une fonction relevant d'un type d'action à l'intérieur d'un programme narratif, à un agent de la diégèse donc, voire à un simple support thématique-narratif privé de toute personnalité et de toute ontologie. En un mot, à une entité non empirique mais interne au texte, c'est-à-dire à une quasi-abstraction.

Or, quel que soit son degré de figuration, le personnage romanesque a toujours une fonction référentielle de première importance en raison du rôle qu'il joue dans l'univers fictionnel. Il représente des

existences en devenir dans un récit qu'il contribue à fabriquer, à infléchir, bref à structurer autour de situations et d'actions : tout comme il ne saurait exister de roman sans actions, il ne peut y avoir d'action sans personnage car qu'est-ce qu'une action sinon un être qui agit ? Sans personnage pas de langage, pas de passions, pas de temporalité, pas de vraisemblance. Pas de roman. Même dans un récit qui emprunte au conte philosophique comme *Bouvard et Pécuchet*, les deux protagonistes, pour dépersonnalisés qu'ils nous apparaissent – Flaubert les appelait des « bonhommes » – ne sont pas que les porte-parole du narrateur, c'est-à-dire des objets diégétiques, ils incarnent des situations existentielles, donc mimétiques, et sont à l'origine de la fiction.

On a souvent présenté le roman comme un genre sans règles, à l'opposé de la tragédie ou de la poésie, voire comme un non-genre dans la mesure où il ne constitue pas une *elocutio* (une forme) correspondant à une *inventio* (un sujet, en l'occurrence un type de fiction bien déterminé) et qu'il relève de techniques énonciatives et de mises en scène de situations humaines qui aboutissent à une grande diversité (pensons aux sous-genres que constituent, par exemple, le roman autobiographique ou le roman policier) mais on oublie de préciser qu'il obéit à une nécessité : raconter l'histoire de quelqu'un. *Le Rouge et le Noir* relate la vie de Julien Sorel de ses années de formation à sa mort, *À la recherche du temps perdu* est l'histoire de la vocation du héros-narrateur. Que le premier soit un individu doté d'une liberté d'action et le second un moi livré aux intermittences de la mémoire et du cœur n'y change rien. Certains titres composés de noms de personnages le disent encore plus explicitement : *Histoire de Gil Blas de Santillane*, *Paul et Virginie*, *Le Père Goriot*, *Madame Bovary*, *Thérèse Desqueyroux*...

Pourtant, il fut un temps où le personnage avait mauvaise presse. Pour certains écrivains du « nouveau roman », comme Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute, qui voulaient se démarquer d'une représentation psychologisante et humaniste de la personne et, par là, raconter non pas la vie mais les modalités de la vie, c'était une « notion périmée », « un support anonyme ». Si dans bien des romans de « l'ère du soupçon » les mises en intrigue sont réduites au profit de descriptions objectives souvent faites en focalisation externe

afin de bien marquer le refus de tout anthropocentrisme et de priver, ainsi, le personnage d'une partie de sa volonté et de sa capacité à changer, celui-ci n'en a pas moins une existence cognitive et émotive liée à un artefact fictionnel qui tend à traquer l'humain soit *dans* ou *par* le discours (la « sous-conversation » chez Nathalie Sarraute), soit dans la discontinuité et l'errance, voire, chez un écrivain comme Samuel Beckett, dans la débâcle existentielle.

Prenons l'exemple du *Voyeur* (1955) d'Alain Robbe-Grillet. Au début du roman, Mathias s'apprête à débarquer du bateau qui le ramène sur son île natale quand, soudain, il se sent traqué par les regards d'une enfant alors que défile devant lui tout en lignes et en courbes un paysage fait de plans cinématographiques : maisons alignées, surface de l'eau, parois diverses qui entraînent son attention vers la jetée et le quai. Bien que dépouillé des marques de l'apparence relevant de l'être (traits biographiques et physiques, etc.) et simplement doté de percepts, le personnage de Mathias n'en fait pas moins un effet d'illusion référentielle car il est un sujet en situation d'existence qui appréhende et se représente le monde, même s'il se refuse à l'interpréter, à la manière d'un personnage de film.

À peu près à la même époque, les théoriciens de la littérature<sup>1</sup> influencés par les formalistes russes (la référence essentielle demeure la *Morphologie du conte* de Propp) qui ramenaient tout récit à un modèle formel élémentaire témoignant du passage d'un état à un autre (un sujet doit atteindre un but, il se heurte à des difficultés, il triomphe ou échoue)<sup>2</sup> et les personnages à une fonction à l'intérieur de cette combinatoire, préféraient parler d'*actants*, c'est-à-dire de forces agissantes représentées par des *acteurs* presque interchangeables puisqu'un même actant est susceptible de s'incarner dans des « personnages » différents. Au fond, cette grammaire du récit permet de dégager plutôt des protagonistes jouant un rôle préétabli et dotés d'une identité stable – ainsi qu'il en va dans les récits à structure minimum comme le conte et la nouvelle – que des personnages imi-

---

1. A. J. Greimas publie sa *Sémantique structurale* en 1966 et *Du sens, Essais sémiotiques* en 1970.

2. En 1974, Paul Larivaille a proposé, dans un article de la revue *Poétique* intitulé « L'analyse (morpho)logique du récit », une modélisation diégétique, claire et pratique, appelée « schéma quinaire » qui se présente de la manière suivante : État initial – Provocation/Complication – Action – Résolution – État final.

tant des personnes livrés aux hasards de la vie et dont l'identité connaît variations et changements.

Ainsi dans *La Condition humaine* (1933) de Malraux, il est possible de distinguer les personnages les uns des autres selon deux axes : les révolutionnaires ou actants « sujets » qui participent à l'insurrection communiste de 1927 à Shanghai (Kyo, Katow, Tchen) et leurs actants « opposants » (König, Ferral). Toutefois ce dualisme actancier de type immanentiste – qui tient, donc, la distinction pour une manière de système axiologique – semble par trop réducteur même s'il nous rappelle qu'une fiction romanesque repose toujours sur une tension due à des personnages antagonistes. Il tend à faire des personnages des types et ne rend pas compte de la thématique existentielle du roman – certes étayé sur l'Histoire – ayant trait à la violence, à la jalousie, au mal mais aussi à la fraternité et à la dignité : König, le chef de la Sûreté de Tchang Kai-Chek, a été torturé par les Rouges en 1917, il trouve donc dans l'exercice de la violence un exutoire à son humiliation passée ; sentiment que Kyo éprouve dans son corps et son âme lorsqu'il apprend que sa femme l'a trompé ou lorsqu'il est jeté en prison ; quant à Katow, condamné à être brûlé vif, il donnera la pilule de cyanure qu'il se réservait à ses compagnons d'infortune pour leur éviter une mort atroce. Au total, la sémiotique narrative d'inspiration greimasienne des années soixante et soixante-dix considère le texte littéraire essentiellement comme un système de signes et la lecture comme un acte de reconnaissance plutôt que de compréhension en sorte qu'elle s'intéresse beaucoup plus à l'enchaînement des actions, donc au récit, qu'à la représentation de l'humain. En ramenant les personnages à des fonctions, elle renoue implicitement avec le modèle aristotélicien selon lequel ceux-ci sont avant tout ce qu'ils font.

## I. Personnage et action

---

En effet, dans la *Poétique*, le caractère tant moral que social des personnages mimétiques vient de l'action car ils ne sont que les supports ou les agents d'une histoire qui les détermine et les façonne au gré d'une logique des causes et des effets se devant de viser au pro-

bable et au général, alors que dans la vie les êtres réels agissent d'une manière qu'ils estiment sensée selon leur disposition d'esprit et leur condition, lesquelles relèvent du particulier, sans nécessairement s'étayer sur des conventions sociales mais, en tout état de cause, sur le raisonnable (cf. *Éthique à Nicomaque*). Aristote emploie donc le concept de *mimèsis* pour indiquer que les personnages, qu'il appelle en réalité des « agissants », imitent et représentent les êtres réels et que la perception dont ils sont l'objet repose sur une connivence culturelle entre le texte et le public ; il ne s'agit en aucun cas de copier le réel mais de le rendre vraisemblable à l'intérieur d'une configuration, ou encore une mise en intrigue, appelée *muthos*. Pour lui, ce ne sont pas les « agissants » qui sont le dénominateur de ce que nous appelons aujourd'hui la fiction car ce qui est l'objet de l'activité mimétique, c'est avant tout l'action (*Poétique*, 1451b). Rappelons, d'une part, que dans le monde grec l'intériorité n'a guère de place et, partant, que le récit est avant tout action – comme en témoigne aussi la mythologie : les dieux de l'Hellade ayant, en effet, tous leurs petites histoires – d'autre part, que les personnages épiques ou tragiques issus, pour l'essentiel, de *L'Odyssée* d'Homère et d'*Œdipe roi* de Sophocle, textes auxquels Aristote se réfère, renvoient à un univers héroïque dans lequel ils ne sont pas perçus comme des individus vivant dans le temps mais comme des êtres plus ou moins mythiques, des héros ballottés par les dieux et s'affrontant au nom de principes faisant de leur existence un destin. Si Ulysse ou Œdipe imitent les hommes, c'est parce qu'ils sont mus par une puissance tragique qui les dépasse. Alors que le roman, du moins depuis *La Princesse de Clèves* (1678), relate des aventures individuelles dans lesquelles le conflit avec le monde tout comme la liberté d'invention dessinent une grande part de la destinée humaine même si le déterminisme y prend parfois sa part (le bovarysme chez Flaubert ou l'hérédité chez Zola). La *mimèsis* aristotélicienne conçoit donc les phénomènes humains sous l'angle du mythe.



### Mimèsis, diégèse, fiction, récit

Dans *La République*, Platon nomme *mimèsis* l'imitation directe, c'est-à-dire les paroles des personnages (« se conformer à un autre, soit par la parole,

soit par le geste, n'est-ce pas imiter celui auquel on se conforme ? » *République*, livre III, 392d) et *diégésis* les énoncés qui sont le fait du narrateur. Selon lui, la tragédie et la comédie sont pleinement imitatives, le dithyrambe<sup>1</sup> est diégétique et l'épopée associe les deux modes.

Mais pour Aristote, tous les genres recourent à la *mimésis*, laquelle est représentation d'actions et correspond à ce que nous appelons aujourd'hui la fiction. La *mimésis* contient l'essence du texte poétique. Celui-ci repose sur un sujet ou *inventio* qui permet d'en définir le genre : épopée, satire, tragédie, comédie. La *Poétique* considère que l'imitation du sujet représenté ou *mimésis* se manifeste soit sur le mode du récit appelé *diégésis* dans l'épopée, soit sur celui de la représentation non médiatisée dans la tragédie.

Toutefois, en narratologie, à la suite des travaux de Gérard Genette, on considère que la diégèse désigne « l'univers spatio-temporel du récit », c'est-à-dire l'histoire narrée alors que le terme de récit renvoie, pour sa part, à l'acte narratif et à ses différents modes.

La sémiotique narrative qui s'est, entre autres, élaborée sur les principes de la grammaire générative – laquelle considère que les structures syntaxiques de surface d'une langue sont gouvernées par des structures profondes relatives au fonctionnement du cerveau humain, et cela quelles que soient les langues – part du principe qu'une grammaire du récit gouverne toutes les histoires possibles et, partant, estime qu'il est nécessaire de les schématiser. L'imaginaire narratif obéit donc à une logique : passer d'un état à un autre, et plus précisément d'un état initial à un état final, grâce à des perturbations et à des changements mis en continuité à travers l'enchaînement des différentes séquences de l'intrigue. C'est dans cette perspective que Vincent Jouve a mis au jour la logique profonde formant l'intrigue de *Germinal* (1885) en cinq étapes :

- « – Monde aliéné des mineurs ;
- Arrivée d'Étienne Lantier ;
- Mobilisation des mineurs contre la direction ;
- Défaite des mineurs ;
- Dignité retrouvée des mineurs, malgré l'échec. »<sup>2</sup>

On le voit, ce modèle heuristique ne repose pas sur le personnage mais sur la séquence narrative considérée comme une unité d'actions.

1. Il s'agit d'un poème lyrique en l'honneur de Dionysos.

2. Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, p. 47.

Pour autant, la séquence peut-elle être tenue pour une caractéristique suffisante du récit fictif ? En d'autres termes, ne pourrait-on pas appliquer cette logique à un récit historique comme une biographie de Louis XIV ou à ces ouvrages d'histoire des mentalités comme *Montaillou, village occitan* d'Emmanuel Le Roy Ladurie, récit fait de « tranches de vie » à partir de documents appartenant à l'évêque Jacques Fournier, inquisiteur – et ethnologue avant la lettre – du comté de Foix, au XIV<sup>e</sup> siècle, et en déduire qu'au plan de l'histoire ceux-ci fonctionnent comme un roman ? D'autant plus qu'il arrive à certains historiens, ainsi Michelet dans son *Histoire de la Révolution française*, de jouer ouvertement de « l'animation fictionnelle », selon l'expression de Gérard Genette, en rapportant des scènes au prétérit épique<sup>1</sup>.

Certes, un récit historique réfère à une réalité, soit à une époque connue, grâce à des sources qui ont fait l'objet de confrontations et de vérifications, alors qu'un roman intuitionne et construit son propre univers de référence. D'autre part, un tel récit fait l'objet de métadiscours spécifiques (modalisateurs et scientifiques) de la part de l'auteur tandis que dans le roman les métadiscours sont le fait du narrateur<sup>2</sup>. Mais, en définitive, c'est bien le personnage, cet « ego imaginaire », comme l'appelle Milan Kundera, issu de la médiation du narrateur, qui permet de tracer la frontière entre le récit factuel ou historique, qui a pour dessein de relater des événements du monde réel, et le récit fictionnel qui, lui, a pour dessein de transposer le monde réel<sup>3</sup>. Le premier tente de dire le vrai, le second veut dévoiler une vérité. Si bien que l'on est en droit de se demander si le critère de l'unité de l'action qui, au plan narratif, correspond nécessairement à une séquence, n'est pas insuffisant à créer la *mimèsis*, et donc le personnage. Ainsi Mme de Clèves souffre de la passion, indigne à

---

1. Gérard Genette, *Métalepse*, p. 89-90.

2. Dans le roman, les métadiscours sont des énoncés qui évaluent ou commentent ce qui est rapporté en s'adressant implicitement au lecteur. Leur usage est une des caractéristiques de l'esthétique réaliste qui éprouve le besoin de justifier les actions des personnages par des considérations psychologiques, politiques, voire métaphysiques. Ainsi Balzac multiplie les explications et les commentaires comme pour imposer au lecteur une vérité générale qu'il ne connaîtrait pas (cf. Gérard Genette, *Figures II*, p. 79 sq.).

3. La poéticienne Käte Hamburger pense que « ce sont les personnages qui font de la littérature narrative une fiction » et elle voit dans la représentation de la vie intérieure d'un personnage le critère essentiel qui permet de distinguer entre récit de fiction et récit non fictionnel (*Logique des genres littéraires*, p. 127 sq.).

ses yeux, qu'elle éprouve pour M. de Nemours ; les personnages de *La Condition humaine* sont mus par un besoin de révolte et traversés par une quête de l'absolu ; ceux de Proust sont voués à l'angoisse, parfois au plaisir, jamais au bonheur. Qu'est-ce à dire ? Que les personnages sont des sujets qui font « comme si » et non pas seulement les produits d'une logique narrative. Leur humanité repose sur une manière d'agir mais aussi sur une manière de vivre leur désir et d'exercer leur volonté.

## II. L'effet de présence

---

En fait, il semble qu'à l'origine de tout projet romanesque, il soit d'abord question du personnage et qu'on puisse, en première approximation, le considérer comme une extension imaginaire dense et complexe du moi du romancier ; une manière de dédoublement que permet la fiction romanesque et qu'Aragon appelait le « mentir-vrai ». À ce propos, Jean Starobinski croisant la correspondance de Flaubert et le texte de *Madame Bovary* a relevé tout ce que l'auteur « a pris de sa propre expérience (du désir, de l'illusion, du corps), pour l'attribuer à Emma : "globules de feu", tête battante, vertiges, étouffements, aspiration vers les lointains chimériques »<sup>1</sup>. Par ailleurs, l'exemple de Freud, qui accorda dans l'élaboration de la théorie psychanalytique une place non négligeable à la littérature dans la mesure où il considérait que celle-ci était une forme construite du psychisme humain est à retenir : il voyait, en effet, dans les personnages de tout roman psychologique « la tendance du créateur littéraire à scinder son *moi* en *moi* partiels, par l'observation de soi ; et, par voie de conséquence, à personnifier les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros »<sup>2</sup>.

Illustrons les conséquences de ce clivage du moi du romancier par quelques exemples qui témoignent que les personnages romanesques correspondent à des projections psychiques différentes, voire antagonistes. Maupassant ne disait pas autre chose que Freud quand il prétendait que le romancier ne diversifie ses personnages « qu'en

---

1. Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, p. 179.

2. « La création littéraire et l'activité imaginative » in *L'Inquiétante Étrangeté*, p. 255.