

de Zola) : les fonctions catalyses le montrent en train d'agir mais ne réfèrent pas l'action à une origine psychologique. C'est l'action qui dévoile l'être et vice versa.

5

Les types de personnages

I. L'identité narrative

On doit la notion d'identité narrative aux travaux, précédemment évoqués, de Paul Ricoeur portant sur le sujet dans l'action¹ à partir de questions récurrentes comme « qui agit ? » ou « qui se raconte ? ». Celle-ci repose, on le sait, sur une dualité sise au cœur du concept d'identité : Ricoeur distingue, en effet, entre l'identité permanente d'un individu, son caractère ou son tempérament en somme (qu'il nomme la *mêmeté*) et l'identité à soi qui recouvre les principes de conduite de l'individu dans le temps face à lui-même comme face à autrui (qu'il nomme l'*ipséité*). Cette distinction entre l'action qui relève de la permanence et celle qui relève de la temporalité, donc du changement, caractérise pleinement le personnage de roman. Dans un récit courtois, comme *Tristan et Iseut* (1170-1190), la durée est théologique, c'est-à-dire qu'elle est tournée vers Dieu en qui elle trouve son origine. C'est le destin qui unit les deux protagonistes – l'action provient du surnaturel sans que se crée une temporalité humaine – tandis que dans le roman moderne l'existence des personnages repose sur un enchaînement de faits constituant une durée.

1. Voir, en particulier, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990.

Dans le roman, l'identité narrative d'un personnage, c'est-à-dire son *ipséité*, repose donc sur la mise en intrigue et sur la configuration narrative qui en découle et plus précisément sur le troisième temps de la *mimésis* appelé refiguration (se reporter au chapitre I). Elle se mesure dans l'action et dans les diverses modifications que celle-ci apporte à l'être. Ainsi on opposera l'identité permanente d'un personnage, donnée par tel ou tel trait de caractère et, en premier lieu, par sa dénomination (noms, prénoms et pseudonymes qui le désignent de façon immuable) sur laquelle s'étaye l'histoire racontée, à l'identité narrative qui se construit sur le changement et la durée dans le rapport que le personnage entretient, en premier lieu, avec lui-même. En d'autres termes sur la dynamique du récit et sur la temporalité.

Comment évaluer cette identité narrative qui entretient avec l'identité nominale et tout ce qui relève de l'être du personnage en général une relation obligée ? On peut, dans un premier temps, s'intéresser à la manière dont les actions transforment les personnages. Ainsi on aura à prendre en considération :

– des caractérisations qui relèvent peu ou prou du portrait ou du portrait en action et appartiennent aux fonctions intégratives :



À l'époque de la vente Valérie avait quatorze ans, elle commençait à se maquiller ; dans la glace de la salle de bain, elle surveillait la croissance régulière de ses seins.

Michel Houellebecq, *Plateforme*, Flammarion, 2001, p. 59.

– des définitions qui appartiennent aux interventions du narrateur :



Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment. Toutefois, la peur ne venait chez lui qu'en seconde ligne ; il était surtout scandalisé de ce bruit [il s'agit du canon] qui lui faisait mal aux oreilles.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Garnier/Flammarion, p. 75.

– des énoncés qui contiennent des implications logiques permettant au récit d'avancer et qui sont à ranger au nombre des fonctions cardinales :



Lorsque je me trouvai muni de l'instrument de ma liberté [il s'agit d'un pistolet qui doit permettre à Des Grieux de fuir la prison Saint-Lazare], je ne doutai presque plus du succès de mon projet. Il était bizarre et hardi ; mais de quoi n'étais-je pas capable, avec les motifs qui m'animait ?

Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Le Livre de Poche, p. 95-96.

À travers ces trois exemples, il semble, en première approximation, que l'identité narrative s'étaye sur des vertus ou des passions comme le désir ou le courage, lesquelles renvoient à des rôles thématiques et témoignent de la façon dont l'individu est voué au monde. Vertus et passions n'existent donc pas en soi dans le roman, elles sont le signe de heurts, de rivalités, de conflits mais aussi d'adhésions des personnages à des vérités ou à des normes ; donc de certains types de relations avec les autres, déterminés par des objets qui permettent l'action et caractérisent indirectement le personnage : le miroir pour Valérie, le pistolet pour Des Grieux.



L'identité narrative selon Ricœur

Le récit déroule une intrigue dans le temps ; plus exactement il dit le temps de l'action et de la passion, le temps des événements et celui des sentiments, en construisant un temps de second niveau, le temps que l'intrigue déploie entre un commencement (celui du récit) et une fin (la conclusion ou la non-conclusion). Ces structures temporelles à leur tour donnent une assise à ce que j'ai proposé d'appeler « l'identité narrative des individus ou des communautés ». L'identité narrative se distingue de l'identité biologique, signalée par le code génétique de chacun, immuable du moment de la conception à celui de la mort, et d'autres traits individuels (empreintes digitales, signatures, traits du visage, etc.), et n'a d'autre continuité que celle d'une histoire de vie.

Extrait de la *Lectio magistralis* de Paul Ricœur, Université de Barcelone, 24 avril 2001, cité dans Domenico Jervolino, *Paul Ricœur, une herméneutique de la condition humaine*, Éditions Ellipses, 2002, p. 79.

II. Personnage et valeurs

Les valeurs d'une société et les représentations culturelles qui en découlent – c'est-à-dire tout ce qui appartient à l'éthico-politique comme la liberté, le respect d'autrui mais aussi comme la volonté de puissance ou l'ambition, valeurs qui parcourent l'œuvre balzacienne – déterminent en partie les contours du possible et du vraisemblable dans le roman. Les normes du bien, comme les vertus, ou du vrai qui ont un ancrage dans la tradition mais qui évoluent dans l'Histoire prennent leur part dans la constitution d'un personnage et s'inscrivent donc dans une morale de l'action. Toutefois, l'art romanesque a sa nature et ses lois propres qui ne sauraient s'accommoder d'un système axiologique simpliste : comme le disait Balzac à un critique qui lui reprochait l'aspect attirant et trop peu blâmable de ses personnages atteints par le vice dans *La Comédie humaine*, « les grandes œuvres subsistent par leur côté passionné. Or, la passion, c'est l'excès, c'est le mal » (Lettre à Hyppolite Castille dans *Écrits sur le roman*, p. 318).

Dans bien des romans, la représentation des passions ne peut que contrevenir aux normes d'une société – lesquelles, ne l'oublions pas, font partie du matériau romanesque dans la mesure où elles sont susceptibles d'être récusées par le héros. Notons que Zola faisait de la passion individuelle le critère de distinction entre les véritables protagonistes de ses romans et les personnages secondaires ; seule la passion pouvait être le moteur de l'action. Quant à Proust, il s'est attaché à placer ses personnages dans l'univers phénoménal sans aucune visée idéologique ou morale montrant, par là, qu'ils sont relatifs, authentiques et snobs, capables de sympathie comme de bassesses. C'est d'ailleurs dans la diversité de leurs apparitions que les personnages proustiens se révèlent, ce qui implique que les jugements portés sur eux forment une mosaïque de points de vue. Dans un roman comme *la Recherche*, les normes, ou plutôt les représentations, morales et sociales sont métamorphosées.

Prenons, enfin, l'exemple d'un genre : le roman policier. Quelle qu'en soit la tonalité – roman à énigme chez Agatha Christie, roman d'atmosphère à la Simenon ou roman noir qui entraîne le lecteur dans une vision sombre et terrible du monde comme chez Patrick

Raynal – l'intrigue policière montre un affrontement entre l'ordre et le désordre, l'humanité et la violence, la vie et la mort. Et l'on n'assiste pas toujours à la victoire du juste ou de celui que les valeurs dominantes considèrent comme tel. La justice ne se confond pas avec la vertu ni l'intégrité avec le bien : coupables et innocents sont parfois les mêmes, tel Léon dans *Le Chien jaune* (1931) de Georges Simenon dont la vie a été brisée mais qui est aussi l'auteur de diverses malversations.

Nécessairement remises en cause par le discours du roman qui en règle générale contrevient aux normes et montre que les représentations morales sont susceptibles de changer, ou du moins d'évoluer, les valeurs auxquelles renvoient les actions des personnages ont, en premier lieu, une fonction narrative et sont destinées, dans le même temps, à produire un effet de pathos. Elles relèvent autant de la *mimèsis* que de la surdétermination littéraire. Au total, dans le roman les valeurs se dialectisent avec le changement.

Les figures modifiant les valeurs de vérité des énoncés¹ comme l'ironie qui utilise le double langage en jouant sur le signe et le sens, en mêlant les idées reçues et la provocation et, en définitive, en moquant les discours sérieux ainsi que les vérités établies modifient, par là même, les valeurs morales ou idéologiques auxquelles un roman se réfère. L'ironie a d'ailleurs une fonction récurrente dans le roman français contemporain. On le constate, entre autres, dans *Les Particules élémentaires* (1999) de Michel Houellebecq où les personnages se trouvent emprisonnés dans un monde régi par les utopies soixante-huitardes dégradées de type « meilleur des mondes » : la société des loisirs, la libération sexuelle mais aussi le culte de l'entreprise industrielle et commerciale et le moralisme satisfait, lesquelles au prétexte de libérer l'homme ne font que le manipuler par la frustration. Et le roman de proposer des solutions aux angoisses contemporaines en suggérant que le clonage pourrait être une réponse à « la comédie de l'amour physique » (*Les Particules élémentaires*, Flammarion, p. 144).

1. La dénomination d'un personnage peut, elle aussi, modifier la valeur de vérité des énoncés. Ainsi le Candide de Voltaire, personnage ingénu, traverse bien des aventures, qui lui apprennent que l'optimisme de Leibniz n'est qu'une forme d'affabulation, pour finir par jeter sur le monde un regard distant.

La prise en compte des valeurs, ou de leur dialectique, a ainsi une grande importance pour établir une typologie des personnages. En particulier dans le cas du héros qui, plus que tout autre protagoniste, relève d'une représentation socioculturelle. Étymologiquement le terme de « héros » signifie « chef » et il désignait les guerriers de *L'Illiade* comme Achille ou Ulysse ; son sens actuel date du XVII^e siècle et a été forgé via le sème spécifique d'« homme hors du commun ». C'est à la fois un individu et une personne dotés de caractères exemplaires (le courage et la volonté pour l'essentiel) qui lui permettent d'incarner, en général à travers le conflit, des valeurs sinon dominantes au moins admises dans un moment historico-esthétique, voire de s'y opposer et de les subvertir comme Julien Sorel qui choisit l'authenticité de l'être contre l'ambition sociale. C'est donc normalement lui qui occupe la place de sujet (qu'il soit agent ou patient, voire l'un et l'autre comme Pierre Roland, le personnage de *Pierre et Jean*) dans les grandes « sphères d'actions » du récit.

Selon les époques, l'héroïsme se manifeste dans l'idéal chevaleresque (Lancelot, Tristan), dans la persévérance d'une âme (Des Grieux qui ne cessera d'aimer Manon en dépit de son caractère volage), dans l'affirmation de la singularité individuelle (Julien Sorel), dans la primauté de la conscience créatrice (le héros-narrateur proustien) ou encore dans l'idéal de toute puissance (D'Artagnan, Lagardère, James Bond). Mais dans ce paradigme, où placer Emma Bovary qui est, certes, le personnage principal du roman de Flaubert mais dont l'identité narrative se trouve, en raison de ses difficultés à se départir de ses rêves et de ses illusions, dans son moi beaucoup plus que dans l'affrontement au réel et dont les actions ne sont jamais considérées sous un jour positif ? En d'autres termes, il convient de se demander à quelles conditions un personnage principal peut être considéré comme un héros et si, dans le cas d'Emma, il est permis de parler d'antihéros sans porter un jugement moral hors de propos au regard de la configuration d'un roman¹ qui démystifie les valeurs sociales.

1. On pourrait, bien sûr, poser la même question à propos de Don Quichotte qui vit, lui aussi, dans un monde de rêves, voire de simulacres. D'autre part, rappelons que Flaubert a

III. Personnages principaux et personnages secondaires

Deux paramètres essentiels permettent de distinguer entre personnage principal et personnage secondaire : la fonction dans le récit et le système des valeurs.

Un personnage principal remplit des rôles actanciels et thématiques et il est à l'origine des grandes fonctions distributionnelles qui assurent la dynamique interne du récit ; tandis qu'un personnage secondaire ne remplit en général que des rôles thématiques et son action se situe du côté des fonctions intégratives. Tant et si bien que les seconds sont soit des porte-parole¹, soit des adjuvants, soit des enjeux dans la quête, parfois conflictuelle, des premiers. Ainsi dans la sphère d'actions qui concerne la comédie mondaine dans la *Recherche*, les Guermantes, Charlus ou les Verdurin – ces derniers n'ayant de cesse de s'opposer à la noblesse afin de se singulariser – sont des personnages principaux mais Legrandin, ce petit ingénieur acharné à conquérir une situation dans le monde, est un personnage secondaire. Ajoutons que dans certains cas, le personnage secondaire est là pour créer un simple effet de réel, voire un effet de pittoresque. Dans son roman, Proust a fait un usage important de ce type de personnage, à l'instar du comte d'Argencourt, un cousin des Guermantes, qui n'a aucune fonction dans le récit mais qui confesse quelque amertume à ne pas appartenir au milieu du Faubourg Saint-Germain et qui s'évertue à en copier les ridicules et les travers².

Un personnage principal renvoie à des valeurs de façon complexe tandis qu'un personnage secondaire le fait de façon, en général, univoque (les portraits moraux sont les premiers indices de cette différence³). Ainsi Emma Bovary éprouve des sentiments contradic-

gagné le procès qui lui avait été intenté en plaçant que la peinture de l'immoralité d'Emma ne pouvait qu'inciter les lecteurs à pratiquer la vertu !

1. Dans ce cas, on a affaire à des personnages focalisateurs ou à des personnages qui peuvent n'avoir qu'une fonction de description. Philippe Hamon donne l'exemple de Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris* de Zola qui a pour seule fonction d'introduire le lecteur au monde des Halles (*Texte et idéologie*, p. 47).
2. Ce type de personnage est proche du personnage référentiel (voir plus bas).
3. Dans le roman dit « postmoderne », il arrive que les portraits physiques soient des signes inversés de cette distinction. Ainsi dans les romans de Jean Echenoz, les personnages principaux n'ont, en règle générale, pas de physique alors que les personnages secondaires

toires qui évoluent au gré de l'histoire mais le pharmacien Homais ne change pas : du début à la fin du roman, il règne, engoncé dans la médiocrité, le scientisme satisfait et la bêtise allègre.

Au total, seuls les personnages principaux relèvent de l'*ipséité* et sont dotés d'une véritable identité narrative qui témoigne qu'au terme du récit, ils ne sont plus les mêmes qu'au début ; les personnages secondaires relèvent, eux, de la *mêmeté* et ils évoluent peu. Legrandin – qui se fera appeler Legrandin de Méséglise – et Homais restent enfermés dans leur caractère : le snobisme pour l'un, la suffisance pour l'autre.



Le cas des personnages stéréotypés

Il s'agit de personnages qui décalquent un modèle socioculturel dominant à travers un ensemble de clichés renvoyant à un système de significations idéologiques. Ce sont des acteurs dont les actions sont souvent prévisibles car l'articulation de leur être et de leur faire renvoie à des postures ; leur identité relève donc de la *mêmeté*. Les sphères d'actions dont ils sont les sujets sont souvent répétitives.

On rangera dans cette catégorie les héros de la toute-puissance que l'on trouve souvent dans le roman policier ou le roman d'espionnage, comme James Bond (aristocrate, séducteur, le teint perpétuellement bronzé, toujours vainqueur des ennemis de la Grande-Bretagne) ou encore Hercule Poirot : le détective des romans d'Agatha Christie a, en effet, une manière d'être et de faire qui ne change guère.

IV. Évolution de la notion de héros

Dans les récits et les mythes antiques (les premiers s'alimentant à la source des seconds), le héros est un demi-dieu, issu de l'union d'un dieu et d'une mortelle ou l'inverse. Il a visage humain mais vit hors du temps historique et accomplit un destin : épique comme Ulysse ou tragique comme Œdipe selon qu'il s'agit d'une épopée ou d'une tragédie. Précisons que le héros est à la fois un demi-dieu capable d'exploits pour préserver la Cité (Thésée terrassant le Mino-

relèvent au moins de descriptions vestimentaires qui se veulent, certes, neutres mais qui témoignent que ces derniers sont, contrairement aux premiers, des individus dans le monde.

taure) et un être singulier surtout caractérisé par son courage guerrier, lequel peut le conduire à la mort (Achille dans *L'Iliade* sait que venger son ami Patrocle lui sera fatal). Il incarne donc les valeurs originelles et quasi sacrées d'une société dans lesquelles ses membres peuvent communier. Cette vision idéale du héros se retrouve dans les romans de chevalerie du Moyen Âge mais elle ne caractérise plus l'âge du roman moderne dans lequel les personnages ne sont plus des êtres exceptionnels ni des légendes vivantes mais des individus guidés par une expérience du monde. Il est vrai, cependant, qu'à la période classique, le terme de « héros » s'est appliqué aux individus vertueux sachant faire preuve de grandeur d'âme ou montre de sentiments élevés.

Le héros romanesque vit dans la société souvent selon ses propres lois et il est doté d'une intériorité, un moi, qui peut lui permettre de contester le monde, voire de s'en dégager. Par là, il s'oppose, en général, aux valeurs de la société dans laquelle il se trouve, même s'il est habité par un idéal d'héroïsme comme les héros stendhaliens, à l'exemple de Julien Sorel qui décide de braver ses juges et d'affronter la mort :



Je ne vous demande aucune grâce, continua Julien en affermissant sa voix. Je ne me fais point d'illusion, la mort m'attend : elle sera juste. J'ai pu attenter aux jours de la femme la plus digne de tous les respects, de tous les hommages. Madame de Rênal avait été pour moi comme une mère. Mon crime est atroce, et il fut *prémédité*. J'ai donc mérité la mort, messieurs les jurés.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, op. cit., p. 530.

Là se trouve la différence essentielle de fonction dans le récit avec le héros épique ou tragique. La seconde différence relève de la technique romanesque : c'est un personnage plus saillant que les autres mis en valeur à la fois par le système narratif et par la logique diégétique. Ainsi le Meursault de *L'Étranger* n'a rien d'un homme héroïque mais le fait qu'il soit le narrateur de sa propre histoire et que celle-ci implique une expérience humaine exemplaire en fait un héros de roman. On est donc passé d'un « héros prédéfini, conforme

aux normes culturelles (...) à un héros construit, dépendant des seules techniques narratives »¹.



Il arrive que le titre du roman renvoie au héros. Soit directement par éponymie : *Thérèse Desqueyroux*, soit en faisant référence au système actanciel dont il est le sujet : dans la *Recherche*, par exemple, seul le Narrateur est à l'origine du mouvement dialectique qui va du « temps perdu » au « temps retrouvé ».



Héros et valeur

De son origine guerrière le héros tient et conserve encore un caractère qui, plus qu'aucun autre, sert son prestige et enveloppe son front de sacré : il est celui qui a choisi de marcher au bord de la mort. Car tel est le propre de la morale du guerrier, en ce qui la distingue de celle du laboureur, de l'artisan ou du marchand : elle propose des biens et une grandeur qui ne s'acquièrent pas par la patience et le travail, mais par l'audace et le péril (...) Le domaine propre du héros est celui des valeurs vitales : ce qui ne veut pas dire qu'il ne peut traverser aussi le domaine des valeurs spirituelles, mais ce n'est point alors une nécessité de sa vocation qui l'y pousse.

Procès du héros, Pierre-Henri Simon, © Éditions du Seuil, 1950, p. 12-13.

Le cas du picaresque

De l'espagnol *picaresque* : l'aventurier, le gueux, le terme désigne à l'origine un héros de basse condition, à l'esprit cynique et aux manières d'intrigant qui, en général, n'arrive jamais à ses fins – son amour-propre est souvent malmené – dans le roman espagnol des XVI^e et XVII^e siècles comme le *Pablo de Ségovie* (1626) de Quevedo. Au siècle suivant, en France, Le Sage avec *Gil Blas de Santillane* (1715-1735) et surtout Diderot avec *Le Neveu de Rameau* (1761) et *Jacques le Fataliste* (1773) donnent une autre version du picaresque : celle du valet ou du marginal impertinent, ballotté entre aventures et mésaventures, et qui cherche – sans y parvenir jamais tout à fait – à être soi.

1. Vincent Jouve, *Le Héros et ses masques*, p. 252.

Le picaresque est un être qui vit en marge de la société dont il se dit, souvent avec mauvaise foi, la victime. Mais ce qui le caractérise au premier chef, c'est d'une part, qu'il parle à la première personne, d'autre part, qu'il ne place pas sa quête dans la perspective du roman d'apprentissage. C'est donc un personnage qui relève beaucoup plus de la *mêmeté* que de l'*ipséité*.

Si l'on peut considérer qu'il y a du picaresque dans tout héros de roman moderne – l'ambitieux Julien Sorel ne pourrait-il pas être, toute chose égale, tenu pour tel ? – il semble que ce soit dans l'autofiction, genre que Serge Doubrovsky définissait ainsi dans *Fils* (1977) : « fiction d'événements et de faits strictement réels », que le roman réinvente le picaresque. En effet, alors que dans l'autobiographie, comme *Les Confessions* de Rousseau, le « je » énonciateur ne peut pas être considéré comme le héros d'une histoire, dans l'autofiction, le narrateur autodiégétique relate des expériences qui sont arrivées à un personnage portant, en l'occurrence, le même nom que l'auteur. Or fictionnaliser le vécu amène, en règle générale, à construire une histoire éclatée comme il en va des intrigues picaresques d'où se dégage un personnage plus ou moins marginal. Au caractère définitivement hâbleur de Gil Blas correspondent le caractère narcissique et ses divers avatars (la mise en scène de soi dans la détestation, l'aveu de ses fautes, etc.) du « je » doubrovskien qui n'est guère susceptible d'évoluer :



Un homme indigne, qui ne se souvient pas des instants qui l'ont fait homme. N'importe qui, à ma place, pourrait le dire aussitôt. N'importe quelle personne normale. Je suis un cas pathologique. Du ressort de la psychiatrie.

Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Grasset, 1989, p. 42.

Le personnage allégorique

Tout personnage de roman peut faire l'objet d'une lecture symbolique. Ainsi dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu qui fait l'expérience de la guerre, gagne l'Afrique qu'il quitte ensuite pour l'Amé-

rique avant de se retrouver médecin à la Garenne-Colombes, emprunte au modèle picaresque et symbolise l'errance.

Toutefois, l'identité narrative d'un personnage peut prendre une valeur allégorique à l'intérieur du récit. Selon les cas, cette configuration est plus ou moins réaliste puisqu'une allégorie relève d'une lecture à la fois littérale et symbolique : Don Quichotte ne se meut pas dans le monde de l'existant, par là il symbolise la fin d'un univers chevaleresque et de ses valeurs. Autre exemple : les personnages du *Procès* de Kafka se situent du côté de l'insolite (K est un être de culpabilité, sentiment qui peut se révéler dans le moi social de chaque lecteur !) et le récit met en avant leurs rôles actanciels plutôt que leurs rôles thématiques. À l'inverse, ceux de *La Peste* de Camus sont enracinés dans une réalité concrète.

Aussi, dans ce dernier roman, le caractère vraisemblable des actions des personnages est-il respecté alors que la prévisibilité de celles-ci se soutient du symbolique car c'est avant tout l'histoire qui a une valeur allégorique. La peste vient de se déclarer à Oran, les habitants se retrouvent plongés dans l'expérience du mal. Dans ce contexte, le docteur Rieux symbolise la vertu camusienne qui veut que l'on ne se résigne pas au malheur et que l'on fasse « son métier d'homme » tandis que le personnage de Cottard incarne, certes de façon relative, la défaite de l'humain dans la manière dont il s'accommode du mal et de la souffrance.

V. Le héros dans le roman moderne

Dans le langage courant d'aujourd'hui, personnage principal et héros se confondent. S'il est possible d'établir une distinction entre les deux notions, celle-ci repose sur le fait que le héros est un personnage principal occupant, en général, soit la position du focalisateur qui impose son point de vue sur le narré, soit celle du focalisé en étant le sujet essentiel de l'histoire narrée.

Le héros fait donc l'objet de procédés de focalisation divers de la part du narrateur¹ et, partant, de projections de la part du lecteur qui peut s'identifier à lui car il est l'actant-sujet des grandes fonctions distributionnelles du récit, donc des transformations narratives². Pour le dire autrement avec Philippe Hamon, le héros est au sommet de la hiérarchie des personnages, il suscite l'identification du lecteur et il porte les valeurs dominantes³. S'il n'est plus le vecteur des valeurs admises, il les interroge, les problématise, les complexifie en faisant le récit d'une existence : Emma Bovary est donc bien l'héroïne du roman de Flaubert car elle est médiatrice vers une question qui touche l'homme moderne confronté aux « insuffisances de la vie » et à cette insatisfaction propre à l'être humain que l'on trouve déjà représentée dans *La Princesse de Clèves*. En cela, elle relève essentiellement pour être comprise d'un effet de lecture, donc du modèle pragmatique de l'agir (se reporter au chapitre précédent).

Dans le roman à la première personne, comme *L'Étranger*, le narrateur autodiégétique est le centre, ou la conscience, à partir de laquelle nous percevons le monde de la diégèse. Meursault est bien un héros car c'est lui et non pas sa fiancée, Marie, ou son ami, Raymond, qui nous donne accès au monde de l'absurde :

1. Il peut s'agir de procédés relatifs à la perspective narrative (le héros est en général focalisé de façon privilégiée) ou au métadiscours du narrateur (il fait l'objet de commentaires récurrents) mais aussi de procédés morphosyntaxiques de mise en emphase grâce à des présentatifs (« c'est untel qui... ») ou encore à des déictiques à valeur métadiscursive (« notre héros... »).
2. Cela dit un roman peut comporter plusieurs actants-sujets qui occupent tour à tour le centre du récit. C'est le cas dans *La Condition humaine* : Kyo, Tchen, Gisors... Pour autant sont-ils tous des héros ? C'est indiscutablement le cas de Kyo qui est le chef de l'insurrection communiste mais est-ce celui de son père Gisors ? Certes, tous les personnages du roman viennent à un moment ou à un autre consulter cet intellectuel à l'intelligence lumineuse ; il est donc au cœur de leur méditation sur la condition humaine mais il ne participe pas à l'action (sauf en tentant d'intervenir indirectement auprès du chef de la police afin de faire libérer son fils). Au regard de la diégèse, l'identification du lecteur au fils ou au père ne relève pas de la même manière de lire le récit, elle n'est donc pas du même ordre. Enfin, il est parfaitement admissible de considérer que, selon les époques, les codes de lecture varient en fonction de critères philosophiques ou idéologiques : en l'espèce, il peut donc arriver que la figure du sage l'emporte sur celle de l'homme d'action.
3. *Texte et idéologie*, p. 56-58.



L'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouverts d'un voile tiède et épais (...) C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé.

Albert Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 94-95.

Il en va de même de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline qui relève d'une narration proche du monologue intérieur en étant le personnage qui livre au lecteur sa vision du monde et se fait le juge des autres personnages :



Lui, Princhart, je ne le revis jamais. Il avait le vice des intellectuels, il était futile. Il savait trop de choses ce garçon-là et ces choses l'embrouillaient. Il avait besoin de tas de trucs pour s'exciter, se décider.

Céline, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 71.

Dans le roman moderne, un héros est donc un être individuel et particulier qui a une destinée et qui est l'objet des identifications du lecteur – ce qui n'est pas nécessairement le cas de tout personnage principal. D'autre part, il est avant tout présenté comme une personne et un moi.

■ L'antihéros

Cette configuration peut aller jusqu'à faire du héros un être disqualifié par ses actions, c'est le fameux antihéros qui tend à caractériser certaines époques du roman. Il en va ainsi de Pierre Mercadier, le personnage principal des *Voyageurs de l'impériale* d'Aragon. Le roman raconte différents épisodes de sa vie qui se terminent tous par une fuite et le refus d'affronter le monde comme la douleur de

vivre ; d'autre part, il insiste sur sa manière d'envisager l'existence telle un spectacle à travers des rêves de grandeur aristocratique qui culminent dans sa déchéance (il deviendra clochard). En définitive, *Les Voyageurs de l'impériale* constitue la critique du déclin d'une époque, celle des années 1889-1914, et Mercadier apparaît comme un personnage anti-balzacien par excellence, dépourvu qu'il est de toute trace de *virtù*.

Remarquons que dans le roman à la première personne, un anti-héros revendique souvent la désillusion :



Poursuivant ma méditation, j'aurais pu faire mienne la remarque d'Hermann Hesse : la vie humaine ne devient une insupportable souffrance que là où se chevauchent deux époques, deux cultures, deux religions (...) Il y a des périodes historiques où toute une génération est coincée entre deux temps, entre deux genres de vie, tant et si bien qu'elle en perd toute spontanéité, toute moralité, toute fraîcheur d'âme...

Jean-Edern Hallier, *Fin de siècle*, Albin Michel, 1980, p. 223-224.

ou la dépréciation de soi :



Au point où nous en sommes de mon histoire, vous me considérez probablement comme un individu parfaitement déplaisant. Vous me jugez sans doute immoral, malhonnête, vaniteux et sot. C'est le résultat de mon absolue franchise beaucoup plus que la preuve de votre discernement.

James Hadley Chase, *Eva*, trad. fr., Gallimard, 1947, p. 38

En général, un antihéros est plongé dans le flux de la vie mais il se heurte aux autres et ne pèse guère sur les événements comme s'il considérait l'existence à partir de l'absence et avait peine à s'inscrire dans le temps. Le roman français contemporain comporte nombre de ces personnages « sans qualités », livrés à leur ego et plus ou moins coupés du monde (c'est-à-dire que leur qualité d'individu est en cause) si bien que leur identité narrative reste confuse. « À l'inverse de l'épiphanie proustienne qui inclut le sentiment de l'éphémère comme celui de la dégradation mais permet au passé de continuer

d'être parce que ce qui a été vécu existe dans la conscience et dans l'écriture, le temps dans certains romans contemporains se présente plutôt sous les espèces de la séparation et de la fuite, c'est-à-dire de l'impuissance de la mémoire et, partant, de l'impossibilité de l'être historique. Pensons aux derniers mots de *Plateforme* (2001) de Michel Houellebecq : *On m'oubliera, on m'oubliera vite* »¹. On peut également citer les personnages de Patrick Modiano sans cesse en quête de leur passé mais pour qui il n'y a pas de temps retrouvé.

La frontière entre héros et antihéros est bien souvent indécidable : à leur manière Bardamu et Meursault ne sont-ils pas des antihéros dans la mesure où le premier manifeste une profonde peur de la mort et où le second semble dépris de la vie ? Certes, tout dépend des valeurs philosophiques ou idéologiques avancées par les lecteurs. Toutefois, du point de vue anthropologique, un antihéros porte le même poids d'humanité, de passions, de vertus qu'un héros ; il n'en représente pas le contraire mais simplement la figure inversée.

VI. Les personnages collectifs

On désigne ainsi des entités composées d'individus confondus en une unité collective. En termes sémiotiques, on a affaire à des *acteurs* qui ont la particularité de remplir deux rôles actanciels dans le même temps. On cite souvent le peuple dans *Les Rougon-Macquart* que Zola peint comme un groupe social tant dans sa vie quotidienne que lors de mouvements de foule. Dans l'exemple suivant, les ouvriers grévistes conduits par Lantier déferlent sur le site minier de Montsou :



Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, dépeignés par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femmes lasses d'enfanter des meurt-de-faim (...) Et les hommes déboulèrent ensuite, deux mille furieux, des galibots, des haveurs, des raccommodeurs, une masse compacte qui roulait d'un seul bloc, serrée,

1. Michel Erman, « Polyphonies contemporaines », p. 124.

confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes, ni les tricots de laine en loques, effacés dans la même uniformité terreuse (...) Au-dessus des têtes, parmi le hérissément des barres de fer, une hache passa, portée toute droite ; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande, avait dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine.

Émile Zola, *Germinal*, Le Livre de Poche, p. 333.

Dans la situation de grève, la foule, misérable et exaltée, est à la fois le sujet et l'objet de la quête sociale ; c'est cette dualité actancielle qui en fait un personnage collectif. Autre exemple : l'Église ou la franc-maçonnerie dans *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains.

VII. Les personnages référentiels

Il s'agit de personnages historiques comme Richelieu dans *Les Trois Mousquetaires* ou le capitaine Dreyfus dans *À la recherche du temps perdu* ou encore de personnages qui renvoient aux grands récits de l'humanité comme Dieu dans *Journal d'un curé de campagne* (1936) de Georges Bernanos. Ils n'ont, en général, aucun statut ontologique dans la diégèse fictionnelle¹ – donc pas d'identité narrative – et sont d'abord là pour créer un effet de réel. Toutefois leur rôle n'est pas que descriptif, ils peuvent être, par exemple, les agents d'une modification des états de conscience d'un personnage :



Le maréchal [Ney] s'arrêta, et regarda de nouveau avec sa lorgnette. Fabrice, cette fois, put le voir tout à son aise ; il le trouva très blond, avec une grosse tête rouge. Nous n'avons point des figures comme celle-là en Italie, se dit-il. Jamais moi qui suis si pâle et qui ai des cheveux châtain, je ne serai comme ça, ajoutait-il avec tristesse. Pour lui ces paroles voulaient dire : Jamais je ne serai un héros.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 77.

1. En réalité, il s'agit plus d'une tendance forte que d'une règle absolue. Ainsi dans *Guerre et paix* (1865-1869), Tolstoï entre, au cours de la bataille de Borodino, dans la conscience de Napoléon : « une terreur le saisissait, pareille à celle qu'on éprouve en rêve » puis il le fait dialoguer avec le personnage, fictif, du prince André. Napoléon est donc traité comme un personnage de fiction (exemple donné par Dorrit Cohn dans *Le Propre de la fiction*, p. 232 sq.).