

Avant-propos

L'impasse des études sur le personnage

Les apports théoriques en date les plus intéressants sur le personnage sont à mettre au crédit de la narratologie. Le renouveau des études littéraires opéré par le formalisme et le structuralisme a permis de reconsidérer une notion jusque-là assez indéterminée et tombée en désuétude. Il s'agissait de donner du personnage (du moins, dans une première étape) une définition strictement fonctionnelle qui le constituât en un composant du système narratif.

Les formalistes russes avaient très tôt ouvert la voie. En 1928, Vladimir Propp relevait trente et une fonctions pour les personnages des contes merveilleux¹. Cette réduction

1. Cf. V. Propp, *Morphologie du conte*, trad. franç., Paris, Seuil, coll. « Points », 1970. Appréhender le récit comme une combinaison d'invariants narratifs était déjà un rêve ancien. En France, G. Polti avait proposé dès le début du siècle un inventaire de séquences types (*Les trente-six situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1895) ainsi qu'une intéressante analyse « morphologique » des personnages (*L'art d'inventer les personnages*, Paris, Eugène Figuière, 1912). Citons également Saussure qui, dans ses notes sur les Niebelungen, envisageait d'étudier le personnage comme une combinaison de traits différentiels soumise aux lois de la syntaxe narrative (voir le chapitre La sémiologie de la narrativité chez Saussure, in D. S. Avalle et al., *Essais de la théorie du texte*, Paris, Galilée, 1973, p. 28 sq.).

du personnage à un simple support des motifs narratifs était reprise à la même époque par des théoriciens comme Tomachevski¹ ou Chklovski, lequel écrivait du héros de Lesage dans un article sur la construction du récit : « Gil Blas n'est pas un homme, c'est le fil qui relie les épisodes du roman ; et ce fil est gris »².

Ce sont cependant les structuralistes français de la fin des années 1960 et du début des années 1970 qui ont systématisé les recherches formalistes en les intégrant à différents modèles. Des travaux comme ceux de A. J. Greimas³ et de Roland Barthes⁴ ont, en ce sens, posé les fondements de l'étude narratologique du personnage. Mais, même si le modèle greimassien est grandement simplifié par rapport à celui de Propp (les trente et une fonctions sont réduites à six actants : sujet/objet, destinataire/déterminant, opposant/adjuvant), les personnages n'en continuent pas moins à être saisis à travers leur seul rôle fonctionnel⁵. « L'analyse structurale, comme le précisait Barthes à l'époque, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un "être", mais comme un "participant" »⁶. Dès lors, la voie était ouverte à l'approche strictement linguistique que l'on trouve dans un article de Philippe Hamon de 1972 : « Pour un statut sémiologique du personnage ».

1. Cf. B. Tomachevski, *Thématique*, trad. franç. in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.
2. V. Chklovski, La construction de la nouvelle et du roman, in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, op. cit., p. 190.
3. Cf. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.
4. Cf. R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
5. La notion d'« actant » est, à l'origine, empruntée à la linguistique (cf. L. Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959). Tesnière définit les actants comme des rôles invariants permettant le jeu des fonctions syntaxiques dans l'énoncé élémentaire. Une telle approche, comme le remarque Greimas (*Sémantique structurale*, op. cit., p. 173), assimile l'énoncé à une sorte de spectacle dont la distribution est toujours identique.
6. R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, op. cit., p. 34.

L'analyse sémiotique, se fondant sur la tripartition de la linguistique en sémantique, syntaxe et pragmatique, y proposait une définition du personnage passant par trois catégories : les *personnages-référentiels* (renvoyant à des signifiés sûrs et immédiatement repérables) ; les *personnages-embrayeurs* (représentant le lecteur ou l'auteur) ; et les *personnages-anaphores* (unifiant et structurant l'œuvre par un système de renvois et d'appels). Le personnage, saisi sur le modèle du signe linguistique, était appréhendé comme « un système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte »¹.

Ce qui rapproche les recherches de Greimas, Barthes ou Hamon, c'est donc une conception immanentiste : le personnage n'est qu'un « être de papier » strictement réductible aux signes textuels. Une telle formalisation, au-delà de son intérêt méthodologique incontestable, est le produit du contexte intellectuel de la fin des années 1960. Elle a reçu une justification idéologique dans des travaux comme ceux d'Alain Robbe-Grillet² ou de Nathalie Sarraute³ : l'intention, dans ces textes de l'« ère du soupçon », était de déjouer l'illusion idéaliste du roman traditionnel en donnant le personnage pour ce qu'il est : un tissu de mots, un « vivant sans entrailles »⁴.

L'approche immanentiste, si productive soit-elle pour tout regard technique sur le texte littéraire, ne résiste pas sitôt que l'œuvre est abordée en termes de communication. Le roman, fait pour être lu, ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale. Les formalistes russes l'avaient déjà compris. « Sachant bien le caractère inventé de l'œuvre, écrivait Tomachevski en 1925, le lecteur exige cependant une certaine correspondance avec la réalité et

1. Ph. Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, in R. Barthes et al., *Poétique du récit*, op. cit., p. 144.
2. Cf. A. Robbe-Grillet, Sur quelques notions périmées - le personnage, in *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.
3. Cf. N. Sarraute, Ce que je cherche à faire, in *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE, 1972, t. II.
4. P. Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », t. I, 1941, p. 221.

La psychanalyse, fort heureusement, a su montrer ce qu'avait d'illusoire la prétendue autonomie des personnages. Productions d'un imaginaire, les créatures fictives sont strictement déterminées. Cette idée essentielle est formulée par Freud dans « La création littéraire et le rêve éveillé » : « Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son *moi* par l'auto-observation en "*moi partiels*", ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique »¹. Cette étude génétique du personnage de roman, qui le saisit dans ses relations avec le *moi* de son auteur, reste très pratiquée aujourd'hui. Michel Ramond, dans un colloque encore récent, distingue trois types de rapport du sujet-écrivain à ses créatures². L'auteur, mû essentiellement par des pulsions inconscientes, peut procéder par *délégation* (vivant des expériences substitutives par personnage interposé) ; *identification* (se mettant lui-même en scène comme être exceptionnel) ; ou *imaginarisation* (laissant surgir dans le jeu narratif silhouettes opaques et figures régressives). De telles recherches, si elles permettent de rendre compte de la genèse des personnages, nous renseignent assez peu sur ce qui fait l'objet

1. S. Freud, La création littéraire et le rêve éveillé, in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 78. Voir également dans le même volume la célèbre étude sur *Le Marchand de Venise* : « Le thème des trois coffrets ». Freud y insiste sur l'ambiguïté de la relation de l'auteur à ses personnages : la « formation réactionnelle » (remplacement d'une chose par son contraire sous la pression du désir) brouille les cartes. Pour départager les prétendants de sa fille, le père de la belle Portia leur donne à choisir entre trois coffrets : l'un d'or, l'autre d'argent et le dernier de plomb. Le vainqueur est celui qui choisit le coffret de plomb où se trouve le portrait de la belle. Si Shakespeare a ainsi fait du plomb un objet de désir, c'est, explique Freud, parce que cette matière (fade, grise, sans éclat) représente la mort. L'auteur a rendu dans sa pièce la mort désirable pour conjurer sa hantise de la mort dans la vie réelle. On trouve la même formation réactionnelle dans *Le Roi Lear* où Cordélia, la plus aimante des trois filles, se signale également par ses traits morbides : effacement, modestie, goût pour le silence.
2. Cf. M. Ramond, Le déficit, l'excès, l'oubli, in *Le personnage en question*, Colloque de l'Université Toulouse-Le Mirail, 1983, p. 141-151.

de notre étude : le fonctionnement *en texte* des créatures littéraires. La psychanalyse, jusqu'ici, s'est principalement efforcée de répondre à la question : qu'est-ce que le personnage pour l'auteur ? Or, la vraie question, la seule qui puisse apporter quelque lumière sur l'efficace du texte romanesque est : qu'est-ce que le personnage pour le lecteur ?

L'intérêt d'une approche en termes d'effets

Les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture. Le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre. « L'intervention du lecteur, comme le remarque Michel Charles, n'est pas un épiphénomène. Dans la lecture, par la lecture, tel texte se construit comme littéraire ; pouvoir exorbitant, mais compensé par ce fait que le texte "ordonne" sa lecture »¹. Il est donc temps de remplacer le point de vue du poéticien par celui de lecteur ; une description formelle, voire fonctionnelle, du personnage n'est plus suffisante².

A la question de savoir ce qu'est un personnage de roman doit succéder cette autre : qu'advient-il de lui dans la lecture ? Ou encore : comment et à quelle fin le lecteur l'appréhende-t-il ? Ce n'est pas comme construction que l'œuvre va nous intéresser, mais comme communication. Pour reprendre la terminologie de W. Iser, nous allons nous attacher au pôle *esthétique* du roman, non à son pôle

1. M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 9.
2. « Si la littérature est activité, comment ne considérer que celle de l'écrivain, pour privilégiée qu'elle soit, et oublier celle de milliers ou de millions de lecteurs, sans lesquels le texte n'a pas d'existence : il y a des écrits sans lecteurs, mais non de littérature, sans lecture. » (M. Picard, *Littérature/lecture/jeu*, in *La lecture littéraire*, Colloque de Reims, Paris, Clancier-Guénéau, 1987, p. 163).

propices à la *captatio benevolentiae* dont l'efficacité n'est plus à démontrer, mais à démonter, une des questions essentielles étant de savoir comment le textuel parvient à l'emporter sur l'idéologique.

L'effet-personnage est analysable : il s'agit simplement de construire un appareil capable d'en rendre compte.

Un tel travail obligera à manipuler des notions théoriques au contenu souvent flottant en critique littéraire. Il importe donc de les définir dès maintenant.

Mise au point des concepts de base

Personnage, narrateur, auteur. — Nous entendrons la notion de « personnage » avec d'importantes restrictions par rapport aux définitions usuelles. L'extension du concept à des acteurs abstraits (l'Esprit hégélien, la grâce dans les œuvres de Mauriac ou Bernanos), voire à des objets ou des plantes (le basilic et l'ail, adjuvants éventuels du programme narratif « recette de cuisine »)¹, légitime dans la mise en place d'une grammaire textuelle, se justifie moins dans une optique comme la nôtre centrée sur les réactions affectives du lecteur. Nous ne retiendrons donc comme personnages que les figures anthropomorphes, étant entendu qu'un extra-terrestre ou un animal « humanisés » (Micro-mégas chez Voltaire, Cadichon dans *Les Mémoires d'un âne*) participent de cette catégorie.

De telles restrictions ne nous paraissent pas abusives dans la mesure où le type de personnage que nous étudions, le personnage *de roman*, est lié à un système sémiotique particulier. Le roman est en effet, plus que tout autre récit, axé sur la représentation de la vie intérieure. On peut d'ailleurs

1. Voir, sur ce point, la brillante analyse de A. J. Greimas, La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur, in *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 157-169.

penser que c'est en passant de l'analyse du conte à celle de discours plus complexes, comme la nouvelle ou le roman, qu'un sémioticien tel que Greimas s'est aperçu de l'importance de la dimension cognitive dans le fonctionnement narratif : « alors que, en lisant Propp, on n'avait affaire qu'à des êtres et des objets fortement iconisés situés sur la dimension pragmatique du récit, il s'agit maintenant de compétitions et d'interactions cognitives où des sujets modalement compétents briguent des objets modalisés, alors que la dimension événementielle, référentielle de leurs agissements, n'est tout au plus qu'un prétexte à des joutes autrement plus importantes »¹. Un tel constat justifie, selon nous, le parti pris méthodologique consistant à restreindre la notion de personnage à celle de sujet cognitif, c'est-à-dire doté d'une conscience.

L'instance narratrice a longtemps souffert de la confusion avec la notion d'« auteur ». Sans entrer dans les détails, rappelons la distinction désormais établie entre celui qui participe à l'histoire (le personnage), celui qui la raconte (le narrateur) et celui qui l'écrit (l'auteur). Il est donc clair que « le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur »². Le problème, c'est que, selon les récits, le narrateur peut soit se faire le plus discret possible jusqu'à se confondre avec la figure de l'auteur, soit se manifester comme instance autonome jusqu'à devenir un personnage à part entière.

Quoi qu'il en soit, l'instance narratrice a pour fonction principale de servir de relais entre le lecteur et les personnages : « le lecteur et le narrateur sont, l'un et l'autre, éléments de l'univers poétique et indissolublement corrélatifs »³.

La distinction entre le narrateur *qui raconte* et l'auteur *qui écrit* nous semble suffisamment pertinente pour éviter

1. A. J. Greimas, *Du sens II*, op. cit., p. 11.

2. W. Kayser, Qui raconte le roman ?, trad. franç., in R. Barthes et al. *Poétique du récit*, op. cit., p. 71.

3. *Ibid.*, p. 70.

situation du lecteur virtuel (supposé par l'œuvre) et celle du lecteur réel.

On saisira mieux cette interdépendance, essentielle pour notre approche, en se fondant sur la distinction établie par Jauss entre *effet* et *réception* : « Ce sont les deux composantes de la concrétisation ou élément constitutif de la tradition ; l'une — l'effet — est déterminée par le texte, et l'autre — la réception — par le destinataire »¹. Dans notre perspective (phénoménologique), nous sommes donc en droit de distinguer entre un fonctionnement *de surface* de l'œuvre (qui s'adresserait au lecteur virtuel) et un fonctionnement *profond* (qui s'adresserait au lecteur comme sujet, c'est-à-dire comme support des réactions psychologiques et pulsionnelles communes à tout individu).

Nous avons conscience des réticences que peut soulever une telle approche du lecteur. Pourtant, certains concepts de la psychanalyse freudienne, comme celui de « fantasmes originaires »², supposent l'existence de faits psychiques transhistoriques³. L'idée d'un niveau achronique de la signification, constamment défendue par la sémiotique, va d'ailleurs dans le même sens : les affinités structurelles des mythes archaïques et des romans contemporains militent

1. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 246.
2. Voir la définition donnée par J. Laplanche et J. B. Pontalis (*Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 157) : « Structures fantasmatiques typiques (vie intra-utérine, scène originaire, castration, séduction) que la psychanalyse retrouve comme organisant la vie fantasmatique, quelles que soient les expériences personnelles des sujets ».
3. Freud, bien que très hésitant sur la question, écrira sans ambiguïté : « Nous demandons : comment notre inconscient se comporte-t-il à l'égard de la mort ? La réponse s'impose : presque exactement comme l'homme des origines. De ce point de vue, comme de tant d'autres, l'homme des premiers âges survit inchangé dans notre inconscient » (Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort, in *Essais de psychanalyse*, trad. franç., Paris, Payot, 1981, p. 35).

implicitement en faveur de constantes psychologiques universelles¹.

L'analyse du « lecteur virtuel » (destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte) devrait ainsi permettre de dégager les réactions du « lecteur réel » (sujet bio-psychologique)².

Notre recours à la psychanalyse sera donc constant. Nous nous fonderons principalement sur l'école freudienne et les prolongements que lui ont donnés Mélanie Klein en Angleterre et Lacan en France.

Après avoir précisé de quel lecteur nous parlerons, il nous faut savoir de quelle lecture. Le choix théorique fondamentale est entre la lecture *avertie* (où le lecteur, disons plutôt le « relecteur », peut utiliser sa connaissance approfondie du texte pour déchiffrer les premières pages à la lumière du dénouement) et la lecture *naïve* (c'est-à-dire la première lecture, celle qui se conforme au déroulement linéaire du récit). Si la lecture avertie est le fait des critiques, spécialistes et théoriciens — disons : des lecteurs de profession —, la lecture naïve reste de loin la plus répandue. C'est d'ailleurs sur elle que sont fondés la plupart des effets de lecture que nous avons rassemblés sous la notion de « lecteur virtuel »³. C'est donc la première lecture, et non la relecture, qui fera l'objet de notre analyse. Le texte est d'abord conçu pour être lu dans sa progression temporelle, et si l'on veut savoir comment il fonctionne, force nous est d'en tenir compte.

1. Greimas, constatant une similitude entre la structure de l'univers sémantique de Bernanos et celles du mythe ou du conte populaire, conclut : « nous sommes en droit de supposer que le modèle d'organisation achronique de contenus, que nous rencontrons ainsi dans des domaines très éloignés les uns des autres, doit posséder une portée générale » (*Sémantique structurale*, op. cit., p. 223). Voir également dans *Du sens* (Paris, Seuil, 1970, p. 158) le postulat, en face d'un *niveau apparent* de la narration, d'« un *niveau immanent*, constituant une sorte de tronc structurel commun, où la narrativité se trouve située et organisée antérieurement à sa manifestation ».
2. Nous nous rapprochons ainsi de M. Picard (*La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986) qui s'intéresse au lecteur *réel*, impliqué dans la lecture avec son intelligence et son inconscient.
3. Les effets de « suspense », par exemple, exigent une lecture linéaire. Le cas typique est celui du roman policier.