

rougeaud et blond et le lendemain râblé, moyen, jaune et roux [...] »²³. Si Molloy (*Molloy*, 1951) et Malone (*Malone meurt*, 1952) ont encore un nom, une identité et une mémoire, celui qui n'est plus que *L'Innommable* (1953) a perdu toute consistance. Il sait que c'est lui qui a fait parler Molloy et Malone, mais, quand il s'est débarrassé de ces « souffre-douleur », il ne sait plus quel nom donner à ce qui reste, à ce moi dont il ne sait rien :

[...] c'est la faute des pronoms, il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi, tout vient de là, on dit ça, c'est une sorte de pronom, ce n'est pas ça non plus, je ne suis pas ça non plus, laissons tout ça, ce n'est pas difficile, il s'agit de quelqu'un, ou il s'agit de quelque chose, voilà enfin, qui n'est pas là, qui est loin, ou qui n'est nulle part, ou qui est là, ici, pourquoi pas [...]. (Beckett, *L'Innommable*, p. 195, © Éd. de Minuit.)

Il ne reste qu'une activité de parole-écriture, une écriture qui se présente comme activité de parole : « ce » qui parle est fait de mots, c'est une « poussière de verbe, sans fond où se poser » (*op. cit.*, p. 166). Dans les textes postérieurs, *Bing* (1966), *Sans* (1969) ou *Le Dépeupleur* (1970), un narrateur omniscient décrit avec détachement les mouvements incompréhensibles d'êtres indéfinis : « Et le voilà en effet ce dernier si c'est un homme qui lentement se redresse et au bout d'un certain temps rouvre les yeux brûlés » (*Le Dépeupleur*, p. 53-54, Paris, © Éd. de Minuit, 1970). L'odyssée qui a conduit les romanciers à la poursuite de la vérité du moi, de sa couche la plus profonde, rythme les étapes d'un effacement progressif du personnage sous les deux formes sous lesquelles il peut être abordé : au terme du voyage, il n'y a plus à l'intérieur qu'un magma de mots et d'images qui a de plus en plus de peine à s'exprimer avant d'aboutir au silence ; vu de l'extérieur, le personnage est réduit à l'état de fantôme incertain dont rien n'assure la consistance et encore moins l'existence. Pour Maurice Blanchot, le personnage est en trop dans le récit, c'est une présence excédentaire, une marque vide qui ne peut apparaître que sous la forme de sa propre disparition, symbolisée dans l'écriture par la mise entre parenthèses du pronom :

(il) n'est pas « cela », mais le neutre qui le marque (comme (il) appelle au neutre), le reconduit vers le déplacement sans place qui le destitue de tout lieu grammatical, sorte de manœuvre en devenir entre deux, plusieurs et tous les mots, grâce à quoi ceux-ci s'interrompent, sans quoi ils ne signifieraient rien, mais qui les dérange constamment jusque dans le silence où ils s'éteignent²⁴.

Pour une théorie générale du personnage

La crise du personnage a-t-elle conduit à sa mort ? C'est le constat auquel ont souvent abouti critiques et romanciers depuis un demi-siècle : « Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage ; ce qui ne peut plus être écrit, c'est le Nom Propre »²⁵. L'annonce de son trépas était cependant prématurée : le personnage n'a pas disparu de notre horizon, il se porte bien et revient en force sur la scène romanesque. D'abord parce qu'il ne l'a jamais quittée : on a continué à produire et à vendre des romans de facture traditionnelle, dans lesquels des personnages solidement campés occupent la première place. Mais il est aussi revenu dans le roman post-moderne, qui, tout en profitant des leçons de la modernité et des diverses avant-gardes, lui donne une nouvelle jeunesse.

Pour justifier la disparition du personnage, romanciers et critiques s'appuyaient sur divers arguments. Un argument circonstanciel : la société contemporaine est une société de masse, qui a sonné le glas de l'individualisme bourgeois, seul socle sur lequel pouvait se développer le personnage bien pourvu du réalisme. Un argument ontologique : le personnage du récit n'est pas fait de chair et de sang comme les êtres vivants, c'est une entité qui n'est faite que de mots. Si le langage, comme on le répète depuis Mallarmé, n'a pas de rapport direct avec le réel, le personnage n'a pas d'existence autonome en dehors du texte. On se trouve alors devant le dilemme suivant : le personnage est-il semblable à une personne réelle ou n'est-il qu'une pure illusion créée par un être de papier ? Une interprétation adéquate du personnage doit tenter de rendre compte de la justesse de ces deux intuitions trop souvent considérées comme contradictoires. Même si l'on reconnaît que le personnage du récit est une illusion, il faut au moins expliquer ce qui la rend possible. Un roman de William Golding, *Les Hommes de papier* (1984), se fonde précisément sur le renvoi incessant de la fiction au réel : le héros, écrivain célèbre, tente de se débarrasser de l'influence qu'exerce sur lui et son entourage un professeur américain. Il décide pour cela d'en faire un personnage de roman. Il sait bien qu'il ne peut introduire dans son livre la personne réelle du professeur, ce qui constitue une vérité d'évidence pour le romancier : « Il y a des choses que les romanciers inventent et qu'ils nomment des personnages, mais ce n'en sont pas. Ce sont des constructions de l'esprit, découpées dans du bois ou une matière quelconque – un plasma psychique – et semblables les unes aux autres comme des poupées russes »²⁶. Mais ces

réflexions sont le fait d'un personnage et peuvent s'appliquer aussi à lui: on voit que le personnage ne se définit que par son double rapport au réel et à la fiction. Le personnage a donc un mode original d'existence: son être de papier se fonde sur la relation analogique qu'il entretient avec les êtres de chair et de sang.

Il est vrai que le personnage est au sens strict un être de discours: il n'est connu qu'à travers les mots qu'utilise le romancier. Mais en cela il n'est pas fondamentalement différent de la plus grande partie des personnes que nous considérons comme réelles: les personnages historiques ainsi que tous ceux que nous ne connaissons que sur le rapport d'autrui. Dans un roman historique comme *Guerre et Paix* (1863-1869), la seule différence entre les personnages ayant réellement existé et les personnages fictifs réside dans la présupposition d'existence qui accompagne les premiers: nous savons que Napoléon a existé, ce qui n'est pas le cas de Pierre Bézoukhov. Mais ce savoir est variable et les visiteurs du Château d'If peuvent penser qu'Edmond Dantès a existé: rien n'a changé dans le texte du *Comte de Monte-Cristo* et pourtant le héros est devenu un personnage historique. La situation est d'autant plus compliquée qu'il a bien existé un abbé Faria. Comment le lecteur pourrait-il, sans une note en bas de page, faire la différence? C'est donc que tous les personnages, réels ou fictifs, ont une présomption d'existence: c'est la raison pour laquelle les deux catégories peuvent se mêler dans un même récit.

De façon générale, nous n'avons de la plupart des êtres qu'une connaissance verbale. Pour comprendre exactement ce qu'est un personnage de roman, il faut revenir aux problèmes posés par la connaissance de soi-même et d'autrui²⁷. Il y a des gens que nous connaissons dans les situations de face à face, où nous pouvons immédiatement interpréter les gestes et les paroles de notre interlocuteur en modifiant à chaque instant l'image que nous nous faisons de lui. Pour d'autres en revanche, nous sommes, non dans une situation de dialogue en deuxième personne, mais dans une situation distanciée en troisième personne. Cette personne qui n'est pas en face de nous et à laquelle nous pensons, que nous avons déjà rencontrée ou dont nous parle un ami, nous ne pouvons pas nous la représenter comme si elle était en face de nous: nous n'en avons qu'une schématisation qui ne conserve qu'un nombre restreint de traits. Lorsqu'il s'agit de tous les autres contemporains, que nous n'avons pas connus et que nous ne connaissons jamais personnellement, et plus encore lorsque nous sortons du monde des contemporains pour entrer dans celui de nos prédécesseurs, la situation change

complètement, car nous ne les connaissons que par des rapports oraux et/ou des témoignages écrits et nous n'avons habituellement pas l'occasion ou l'envie d'enrichir la connaissance que nous en avons. Toutes ces personnes, vivantes ou mortes, ne sont pour nous que des êtres de papier, c'est-à-dire des êtres que nous ne connaissons que par les paroles ou l'écriture d'autrui. Leur statut ontologique n'est donc pas différent de celui des personnages de fiction, et cela d'autant plus que nous entrons en relation avec les uns et les autres grâce à des récits.

Quand nous entendons ou lisons un récit, nous sommes dans une situation originale: les personnages ont une présence immédiate qui les rapproche du fantasme et de l'hallucination. Le lecteur *voit* les personnages d'un roman, comme le montre sa fréquente déception lorsqu'à la sortie d'une adaptation cinématographique du roman il se dit: ce n'est pas comme ça que je les voyais. On se souvient par ailleurs du don de «spécialité» que Balzac a accordé à certains de ses personnages qui apparaissent comme ses «doubles»: aussi bien Louis Lambert que le héros pseudonyme auquel Balzac attribue la rédaction de la première version des *Chouans* sont capables de se transporter en imagination dans un autre monde et de reconstituer la vie des personnages évoqués.

Il n'y a donc pas d'opposition tranchée entre personnes réelles et personnages de fiction, et il faut en revenir à la conception aristotélicienne: le personnage est la représentation verbale d'un être agissant. Bien que les personnages du récit soient extrêmement variés – hommes, animaux, dieux et toutes sortes d'êtres légendaires ou inventés –, ils ont en commun d'être plus ou moins semblables à des hommes et surtout de constituer des centres d'action analogues. Il est difficile d'imaginer un récit dans lequel n'apparaissent pas, sous quelque forme que ce soit, un ou plusieurs de ces centres: «[...] les personnages (de quelque nom qu'on les appelle: *dramatis personae* ou *actants*) forment un plan de description nécessaire, hors duquel les menues "actions" rapportées cessent d'être intelligibles, en sorte qu'on peut bien dire qu'il n'existe pas un seul récit au monde sans "personnages", ou du moins sans "agent" [...]»²⁸. Dans les textes où Beckett dépouille peu à peu les personnages de tous leurs attributs traditionnels, il y a toujours la présence minimale d'un acteur, ne serait-ce que la voix d'un narrateur qui lutte pour avancer entre la parole et le silence:

[...] il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être déjà porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça

m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.

(Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 213, © Éd. de Minuit.)²⁹

Le personnage est un agent qui perçoit le monde qui l'entoure et agit sur lui; il faut prendre le terme dans une acception large qui comprend aussi bien la passion – le fait de subir – que l'action, la pensée que la parole. Outre cette caractéristique fondamentale, le personnage peut recevoir toutes sortes d'attributs et apparaître sous des formes plus ou moins complexes. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer une fable de La Fontaine au modèle ancien qui lui sert de point de départ. Voici le texte d'Ésope dont La Fontaine tire *La Mort et le Bûcheron* (I, 16) :

Un jour, un vieillard, ayant coupé du bois et le portant sur son dos, faisait une longue route. Fatigué par la marche, il déposa son fardeau et il appelait la mort. La mort parut et lui demanda pourquoi il l'appelait. Le vieillard répondit : « Pour que tu soulèves mon fardeau ». Cette fable montre que tout homme est attaché à la vie, même s'il est malheureux.

Les personnages sont définis par les seuls détails qui permettent de comprendre l'histoire, tandis que La Fontaine se livre à un exercice d'amplification, développe les circonstances et enrichit la peinture des êtres. Il est facile d'imaginer ce que Balzac aurait ajouté pour faire du bûcheron un personnage de *La Comédie humaine*.

Si les personnages ont des caractéristiques différentes d'une œuvre à l'autre, c'est que leur représentation est soumise à deux influences déterminantes. Il y a d'un côté la « psychologie populaire » d'une époque et d'un groupe social : les contemporains de La Fontaine n'avaient pas la même idée de l'homme, de ses actions, de ses passions et de ses raisons que les écrivains de 1850 ou de 1920. Nous rencontrons ici le problème des relations entre personne et personnage. La notion moderne de personne, telle qu'elle apparaît en droit, en morale et en psychologie, est le résultat d'une longue évolution³⁰. Le mot qui désigne la personne dans la plupart des langues européennes vient du mot latin *persona*, qui désignait le masque porté par un acteur de théâtre, puis le rôle joué par l'acteur et de là la personne représentée; au lieu de renvoyer à la singularité de l'être, la personne désignait donc ce qui relevait de la société. Les sociétés traditionnelles ne connaissent pas l'individu autonome et responsable des sociétés modernes : l'être humain dépend de la communauté à laquelle il appartient. C'est sous l'influence convergente du christianisme et des nouvelles conditions politiques

et économiques de l'Europe moderne que l'on a abouti à une nouvelle conception de l'identité personnelle. Celle-ci se définit pour Descartes par la présence de la pensée et pour Locke par la continuité de la conscience et de la mémoire. Par ailleurs, les transformations économiques et politiques garantissent les droits et la responsabilité de l'individu propriétaire. Ainsi se mettent en place les conditions de l'individualisme moderne qui s'épanouira dans les héros de roman au XIX^e siècle. D'autres cultures et d'autres époques connaissent des conceptions différentes de la personne, dont il faut se garder de croire qu'elles sont inférieures à celle de l'Europe moderne. De toute façon, quelle que soit la conception de la personne, elle repose toujours sur l'idée d'un centre d'activité, qui est aussi le noyau commun des diverses figures que peut prendre le personnage.

De l'autre côté, un récit s'inscrit dans une tradition littéraire qui a élaboré un certain nombre de conventions : celles-ci définissent plus ou moins précisément les formes sous lesquelles se présente un personnage dans un genre littéraire donné. C'est ainsi qu'au XVII^e siècle les récits relevant du style bas autorisent les portraits caricaturaux riches en détails concrets, tandis que les descriptions du style élevé doivent en rester à des indications vagues et typiques. Au Moyen Âge comme dans les sociétés traditionnelles, la société s'organise en ordres qui définissent non seulement la place de l'individu mais encore sa nature et sa valeur : un homme appartenant à l'élite aristocratique est nécessairement bien né et possède donc les qualités naturelles de l'aristocratie. Cette organisation en ordres se reflète dans la théorie des trois styles. Selon le système de correspondances médiévales symbolisé par la *roue de Virgile*, le style élevé correspond aux exploits héroïques du soldat, le style médiocre aux travaux de l'agriculteur et le style bas aux occupations du berger. Les conventions littéraires se modifient, surtout dans les sociétés dynamiques qui vivent sous le régime de l'innovation, mais elles ne disparaissent jamais : aujourd'hui encore, de nombreux genres narratifs impliquent des types de personnages bien définis.

C'est dans ce cadre historique qu'il faut situer la querelle portant sur la psychologie des personnages. Depuis un siècle, critiques et romanciers s'en sont pris à la superstition de la psychologie, selon laquelle il faudrait analyser les actions des personnages comme on le fait pour celles des êtres vivants. Sous cette forme, le problème est mal posé. En effet, si les personnages sont des agents, il est naturel et inévitable de s'intéresser aux motifs de leurs actions. Tout récit suppose une analyse psychologique, aussi fruste et aussi éloignée soit-elle de celle dont nous avons l'habitude. Nous voulons savoir non seulement ce qu'a fait

un personnage mais encore pourquoi il l'a fait. Nous ne savons que peu de choses du bûcheron d'Ésope, son âge et sa lassitude, mais cela suffit pour que nous comprenions son désir de mourir, de même que nous comprenons, sans qu'elles nous soient données, les raisons de sa volte-face. Il en est de même pour les héros des mythes, des contes et des légendes: le loup du *Petit Chaperon rouge* et le sphinx du mythe d'Œdipe se conduisent, en partie du moins, comme des êtres humains. Si, depuis le début du siècle, on s'en est pris à l'analyse psychologique des personnages de roman, c'est qu'il y avait un décalage entre les outils psychologiques qu'on leur appliquait et les acquis d'une nouvelle psychologie. L'analyse des personnages en restait en effet à une psychologie dépassée d'inspiration cartésienne ou cornélienne tandis que l'on découvrait l'inconscient, le déterminisme psychologique et les maladies de la personnalité. La preuve que l'on ne rejetait pas l'analyse psychologique en elle-même est fournie par le succès des modèles d'explication psychanalytique. Il ne s'agit donc pas d'abandonner l'analyse psychologique des personnages, mais d'utiliser les instruments qui paraissent les plus adéquats en restant conscient des contraintes et des limites de toute interprétation: dans ce cas précis, elle doit à la fois tenir compte de la «psychologie populaire» de l'époque à laquelle a été écrite l'œuvre et des ressources qu'offrent les modèles d'investigation les plus récents.

Au-delà de la psychologie, il y a en fait une question de morale: si nous voulons comprendre les motifs d'une action et d'abord quand il s'agit d'une de nos connaissances, c'est parce que nous en avons besoin pour porter un jugement moral sur cette action et il en est de même pour un personnage de roman. Au moment où triomphait l'esthétique moderniste dans le récit et où le personnage se voyait vidé de toute épaisseur, la romancière et philosophe anglaise Iris Murdoch avait attiré l'attention sur la signification psychologique et morale³¹. Il est vrai que le roman contemporain nous offre souvent l'image d'une humanité réduite à sa plus simple expression, mais cette image correspond à des aspects nouveaux ou ignorés de la personne humaine. Le roman ne fait en cela que rester fidèle à sa vocation: le personnage apparaît comme l'incarnation d'une conception de la personne et comme la mise en œuvre d'un exercice de morale, mais ces expérimentations narratives entrent dans une dialectique d'enrichissement mutuel avec notre expérience multiple quoique irréductible des personnes qui nous entourent.

Types et fonctions

Les personnages du récit sont d'une extraordinaire variété: peut-on organiser cette diversité en les répartissant dans des

catégories définies? Une distinction traditionnelle se situe sur le plan de l'importance dramatique et oppose les protagonistes aux personnages secondaires: les héros sont situés au centre de l'action et c'est à eux que le lecteur peut s'identifier, tandis que les personnages secondaires restent en marge de l'intrigue. On peut compliquer cette typologie en introduisant, entre les personnages de premier plan et ceux d'arrière-plan, des catégories intermédiaires: il y a les personnages que Henry James appelle «ficelles», qui sont évoqués de façon plus détaillée mais qui n'apparaissent dans le roman que pour se charger d'une fonction bien déterminée; ils correspondent à peu près aux confidents du théâtre classique. Une autre figure intermédiaire est l'original (*card*), semblable aux personnages qu'évoque La Bruyère dans *Les Caractères* ainsi qu'aux personnages de comédie; sans être les héros du récit, ils n'en jouent pas moins un rôle important, car ce sont eux qui donnent souvent une impression de vérité: c'est le cas d'un grand nombre de personnages de Dickens³².

Le romancier anglais E. M. Forster oppose les personnages «plans» (*flat*) aux personnages «en relief» (*round*)³³. Les premiers ne sont décrits que par une seule idée ou une seule propriété et ne changent pas au cours du récit, comme M. Micawber dans *David Copperfield* ou la princesse de Parme chez Proust. Emma Bovary et M. de Charlus sont en revanche des personnages «épais», puisqu'ils ont une personnalité complexe et se transforment au long du roman. La distinction de Forster est sans doute trop schématique et fait par ailleurs intervenir deux paramètres distincts, l'épaisseur et l'évolution des personnages. Au lieu de procéder par opposition, il est préférable de situer les personnages sur un continuum qui tient compte non de deux mais de trois paramètres³⁴. Un premier axe concerne la complexité. On trouve à l'un des deux pôles les personnages construits autour d'un trait dominant: le personnage allégorique porte un nom qui désigne précisément la qualité qui le définit (Danger, Honte, Jalousie, Doux Regard dans *Le Roman de la rose*); dans le cas de la caricature, il s'agit d'un trait physique, qui peut avoir une signification morale; lorsque le trait retenu a une valeur générale et correspond à un groupe plus qu'à un individu, il s'agit d'un type. À l'autre extrémité de l'axe de la complexité se situent les personnages composés d'un grand nombre de traits différents, comme le sont les protagonistes des romans de Flaubert et de Dostoïevski. Le second axe envisage le développement du personnage. À une extrémité se placent les personnages statiques, que l'on retrouve à la fin du récit tels qu'ils étaient au commencement: tels sont les personnages

de la comédie, mais aussi les héros de l'épopée et du roman d'aventures ainsi que les personnages de Balzac qui, comme le père Grandet, sont entièrement soumis à une passion unique. À l'autre extrémité, il y a les personnages dont le roman nous présente l'évolution lorsqu'il met en scène les différentes phases d'une passion amoureuse ainsi que celles du roman d'apprentissage (*Bildungsroman*). Le troisième axe porte sur la représentation et l'analyse de la vie intérieure. Certains personnages sont vus en focalisation externe, ce qui exclut toute incursion dans leur vie psychique : cela se produit souvent quand il s'agit de personnages secondaires, vus à travers le regard d'une conscience privilégiée. L'évolution du roman moderne a plutôt conduit à une insistance croissante sur la vie intérieure des protagonistes : tandis que Boccace ne nous donne que des aperçus des pensées et des sentiments des personnages du *Décameron*, les récits du XIX^e et du XX^e siècle privilégient (focalisation interne), pour lequel les événements ont moins d'importance que le courant de leur conscience représenté par les techniques du style indirect libre et du monologue intérieur.

Les classifications que nous venons d'envisager sont relativement abstraites et les personnages peuvent être élaborés à partir de schématisations tirées de l'expérience courante et plus ou moins codifiées par des systèmes de conventions. Une des plus anciennes typologies de ce genre est celle que l'on trouve dans *La Rhétorique* d'Aristote et qui porte sur les caractères : Aristote énumère les traits qui définissent la personnalité des jeunes gens, des vieillards et des hommes mûrs, puis des nobles, des riches et des puissants et de leurs contraires, les pauvres, les infortunés et les impuissants. Cette tradition aboutira à la mode des « caractères » dans la littérature du XVI^e et du XVII^e siècle, genre littéraire qui exercera surtout son influence sur la comédie : les titres des comédies de Molière s'inscrivent souvent dans cette tradition de la comédie d'« humeurs » (*L'Avare*). Mais elle s'impose aussi dans la tragédie, l'épopée et le roman antique, médiéval ou classique : les héros doivent posséder le « caractère » (*ethos*) qui correspond à leur statut et lui rester fidèle au cours de l'action – ce qui définit les principes de bienséance et de constance de la poétique néoclassique.

D'autres types appartiennent à des catégories que l'on peut appeler socio-fonctionnelles. C'est ici encore la comédie qui en fournit les exemples les plus caractéristiques : dans la *commedia dell'arte*, des acteurs professionnels spécialisés chacun dans un rôle improvisent librement sur une intrigue dont seul le schéma général est déterminé. Les acteurs incarnent des personnages

typiques : des couples d'amoureux, des vieillards ridicules – un brave négociant et un pédant imbécile –, un capitaine fanfaron et deux valets bouffons, l'un rusé, l'autre stupide. On retrouve une typisation analogue dans les fabliaux du Moyen Âge, à la base desquels fonctionne un triangle érotique composé d'une femme désirable, d'un moine à la recherche d'une bonne occasion et d'un mari contraint à de longues absences. Ces personnages typiques ne sont dotés que du minimum de traits sociaux, physiques et moraux nécessaires au déroulement intelligible de l'intrigue. Il ne faut cependant pas croire que cette typisation des personnages disparaît avec l'émergence du roman réaliste aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les héros si complexes des *Liaisons dangereuses* (1782) s'inscrivent dans la tradition de types dramatiques et romanesques bien définis : Cécile Volanges et Danceny appartiennent à l'espèce des ingénus libertins, Mme de Tourvel est l'incarnation de l'honnête femme provinciale, prude, dévote et vertueuse, tandis que Valmont est l'héritier du libertin séducteur et que Mme de Merteuil représente le type du « démon femelle » peu à peu élaboré au cours du XVIII^e siècle³⁵. Le *René* de Chateaubriand (1802) crée un nouveau type de héros, dont la postérité comprend aussi bien l'Amaury de Sainte-Beuve (*Volupté*, 1834) que le des Esseintes de Huysmans (*À Rebours*, 1884), tandis que le *Wilhelm Meister* de Goethe (1795-1829) devient le modèle des romans dans lesquels un jeune héros fait l'apprentissage du monde (*Bildungsroman*). Plus près de nous, le héros étranger aux autres et à soi-même dans un monde absurde est devenu un type, aussi largement diffusé et bien caractérisé malgré les variations que les types du récit traditionnel. Les personnages types ne correspondent pas seulement à des genres littéraires particuliers ou à des époques de l'évolution littéraire mais sont la conséquence normale du caractère social de la littérature, dont les créations sont soumises aux différents processus d'institutionnalisation.

Les personnages sont étroitement liés aux actions : « Qu'est-ce que le personnage sinon la détermination de l'acte ? Qu'est-ce que l'acte sinon l'illustration du personnage ? »³⁶. Le moine sensuel du fabliau n'est là que pour conquérir la femme d'un paysan naïf. Il en est de même dans *L'Île au trésor* de Stevenson (1883), où les personnages sont définis par quelques traits physiques et moraux qui ne changent pas durant le récit : tout est subordonné aux aventures et aux dangers auxquels est exposé le héros. Cette corrélation entre personnages types et actions déterminées a conduit à définir les personnages par les fonctions qu'ils exercent. En reprenant les suggestions du dramaturge italien du XVIII^e siècle Carlo Gozzi, qui s'inscrivait dans la tradition

de la *commedia dell'arte*, Étienne Souriau a proposé une liste de six «fonctions dramaturgiques» dont la combinatoire permet d'engendrer à la fois les personnages et le schème de l'intrigue de «200 000 situations dramatiques»³⁷:

1. la Force thématique orientée;
2. la Force opposante;
3. le Représentant de la Valeur, du bien souhaité;
4. l'Arbitre de la situation;
5. l'Obteneur virtuel du bien souhaité;
6. la Rescousse, qui vient à l'aide d'une des forces précédentes.

Les fonctions ne correspondent pas directement à des personnages, dans lesquels peuvent se combiner plusieurs d'entre elles. Elles ont une valeur très générale et déterminent une intrigue abstraite que l'on peut résumer de la façon suivante: un héros (la Force thématique orientée) cherche à obtenir, pour lui ou pour un autre (l'Obteneur virtuel), un bien (le Représentant de la Valeur) – une femme, un royaume ou un trésor –, mais quelqu'un (la Force opposante) lui fait obstacle; chaque protagoniste peut être accompagné d'un auxiliaire (la Rescousse), qui le seconde dans son entreprise, et l'action se termine lorsqu'un arbitre tranche entre les prétentions opposées. On retrouve facilement cette structure dans le roman comme au théâtre: dans *Les Fiancés* de Manzoni (1825-1827), le jeune Renzo, qui est à la fois la Force orientée et l'Obteneur du bien souhaité, aime la jeune Lucia, qui est en même temps le bien souhaité et l'auxiliaire de la Force orientée. Les deux jeunes gens sont contraints de s'enfuir pour échapper à l'Opposant, don Rodrigue, noble tyrannique et jaloux. On ne peut manquer de noter la distance qui sépare ce schème banal des personnages que nous voyons dans le roman.

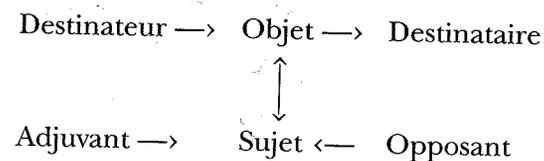
Une réduction analogue du personnage à sa fonction dramatique a été opérée par le folkloriste russe Vladimir Propp. Parallèlement à l'étude des fonctions caractéristiques des contes merveilleux, il dégage sept «sphères d'actions» correspondant à des rôles et consacre trois chapitres de son ouvrage à la façon dont ces rôles s'incarnent dans des personnages³⁸. C'est ainsi que, dans un des contes qu'il analyse, *Les Oies-cygnés*³⁹, il met en correspondance les personnages avec les sphères d'actions correspondantes:

1. la sphère d'action de l'agresseur ou du méchant est incarnée par les oies-cygnés qui enlèvent le petit frère de l'héroïne, qui avait pourtant été chargée de le garder par leurs parents;

2. la sphère d'action du donateur ou pourvoyeur est ici confondue avec la suivante;
3. la sphère d'action de l'auxiliaire est occupée par le hérisson qui permet à l'héroïne de retrouver la trace de son frère, puis par trois réalités magiques (un poêle, un arbre et une rivière) qui la protègent dans sa fuite;
4. la sphère d'action de la princesse (personnage recherché) et de son père est représentée par le petit frère enlevé et par les parents des deux enfants;
5. la sphère d'action du mandateur n'a pas de représentant dans ce conte;
6. la sphère d'action du héros s'incarne dans la sœur qui part à la recherche de son frère;
7. la sphère d'action du faux héros n'a pas de représentant.

Comme on le voit, les rôles ne coïncident pas nécessairement avec les personnages. Cette liste de rôles est plus concrète que celle proposée par Souriau parce qu'elle est tirée d'un corpus plus limité et plus spécifique: la princesse et son père, le donateur, le mandateur et le faux héros sont des personnages caractéristiques du conte merveilleux mais que l'on ne trouve généralement pas dans d'autres genres littéraires. Par ailleurs, Propp insiste sur l'importance des attributs des personnages, leur âge, leur sexe, leur situation, leur apparence et leurs particularités physiques et morales, et il ajoute: «Ces attributs donnent au conte ses couleurs, sa beauté et son charme»⁴⁰. Les sphères d'actions ne correspondent ainsi qu'au niveau le plus abstrait d'une analyse qui n'a de sens que si on le met en rapport avec les déterminations concrètes que constituent les attributs des personnages.

A.-J. Greimas a voulu généraliser les deux typologies précédentes⁴¹. Il fonde son analyse sur la notion d'actant, inspirée de la syntaxe structurale de Tesnière. Il distingue six espèces d'actants qui figurent dans le schéma suivant:



On constate facilement que ces six types correspondent à peu près aux rôles de Propp, qui sont en même temps l'objet d'un processus d'abstraction supplémentaire: le sujet de Greimas correspond au héros de Propp, l'objet à la princesse, l'opposant à l'agresseur, l'adjuvant à l'auxiliaire et au donateur.

Ces différentes typologies sont d'autant plus utiles qu'elles restent plus près de corpus définis : celle de Souriau est proche de la comédie traditionnelle et du théâtre de boulevard, celle de Propp rassemble les traits communs aux personnages des contes merveilleux, catégorie du récit populaire isolée par les folkloristes. Celle de Greimas en revanche, beaucoup plus abstraite, ne retient que des caractéristiques trop générales pour être vraiment utiles dans l'analyse. La relation entre le sujet et l'objet par exemple correspond à la structure la plus générale de l'action et de la pensée humaines, l'intentionnalité. Dans un corpus d'œuvres homogènes, on pourra définir des fonctions associées à des personnages typiques, mais ces fonctions, quel que soit le nom général qu'on leur donne, n'ont de sens que par rapport au corpus dont on cherche à rendre compte : il s'agit d'une espèce de langage documentaire qui n'a pas de valeur ontologique. Par ailleurs les fonctions, sous quelque forme qu'elles se présentent, ne suffisent pas à définir un personnage : non seulement un personnage peut correspondre à plusieurs fonctions, mais encore il peut recevoir bien d'autres qualifications que celles qui se déduisent de ses fonctions dramatiques. Dans le triangle érotique des fabliaux, qui est déjà une spécification imprévisible d'un schéma actantiel général, le personnage de la femme, « objet » du moine ou du prêtre, peut recevoir toutes sortes de déterminations, d'ordre social, physique, moral et intellectuel. Il est clair que le triangle érotique du fabliau a peu de chose à voir avec le triangle de l'adultère dans le vaudeville du XIX^e siècle, dans lequel les personnages reçoivent des caractérisations qui sont indépendantes de leur fonction générale – tromper ou être trompé – et exercent une influence directe sur cette fonction. On peut retrouver le triangle de l'adultère dans une infinité de récits, de *Tristan et Iseult* à *La Princesse de Clèves* et à *Madame Bovary*, mais les formes extrêmement différentes qu'il prend dépendent en partie au moins des personnages et des circonstances. Si les relations entre personnages et fonctions sont étroites dans certains genres littéraires comme le conte populaire, elles le sont beaucoup moins pour le roman. À l'intérieur même de cette catégorie, on peut se demander s'il n'existe pas un rapport inverse entre action et personnages : si dans le roman d'aventures le personnage se subordonne à l'action, c'est l'inverse qui se produit dans le roman d'analyse et, d'une façon générale, dans le roman depuis le XVII^e siècle.

Du héros au personnage

On utilise, pour désigner les personnages principaux d'un récit, le mot *héros*. Mais le terme est ambigu, parce qu'il désigne en même temps un type particulier de personnages, le personnage du mythe, de l'épopée ou de la tragédie. Dans la civilisation grecque, c'est proprement un demi-dieu, intermédiaire entre le monde d'en haut et le monde d'en bas, qui est supérieur à la moyenne des hommes et constitue un modèle pour eux. Pour Aristote, le héros se caractérise par l'amplification de ses qualités et par une qualification morale :

Puisque ceux qui représentent représentent des êtres agissants, ces derniers sont nécessairement nobles ou bas (car les caractères suivent presque toujours ces deux modèles seulement : c'est par le vice et la vertu qu'ils se distinguent tous) ; ils sont assurément soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblables [...]. (Aristote, *Poétique*, 1448 a.)

Cette caractérisation morale a en même temps, dans la civilisation grecque classique, une signification sociale : le bien et le mal, la vertu et le vice ne se distinguent pas de la noblesse et de la bassesse. C'est que, dans la littérature comme dans la société traditionnelle, les êtres humains sont classés sur l'échelle des valeurs morales, autour des deux pôles que constituent la grandeur et la bassesse, qui sont respectivement accompagnées d'éloge et de blâme. Il y a alors correspondance entre qualités morales et genres littéraires : l'épopée et la tragédie mettent en scène des personnages « meilleurs » que nous, tandis que la comédie représente des personnages inférieurs. Les personnages semblables à nous n'apparaissent que comme un terme de référence, comme une case vide que n'occupe aucun genre littéraire reconnu. On voit ainsi la différence fondamentale qui distingue les littératures traditionnelles du roman moderne fondé sur le postulat d'une représentation fidèle d'un réel et d'un homme moyens. C'est dire que le projet réaliste est inconcevable dans la société traditionnelle.

Si l'on veut faire une place à la littérature réaliste, il faut remplir la case laissée vide par Aristote. On aboutit ainsi à la typologie proposée par Northrop Frye⁴², qui distingue cinq types de héros :

1. les héros de récits mythiques, qui sont d'une catégorie incomparablement supérieure à tous les autres êtres et à leur milieu – ce sont en général des dieux ;
2. les héros de récits légendaires, qui ont des capacités supérieures à celles des hommes ordinaires et dominant leur

- milieu tout en ayant les traits caractéristiques d'un être humain – tels sont les héros des contes merveilleux;
3. les héros de l'épopée et de la tragédie, qui sont supérieurs aux autres mais sont soumis aux lois du monde naturel, contrairement aux héros de récits légendaires;
 4. les héros qui nous ressemblent, ni supérieurs ni inférieurs et soumis aux lois de notre existence quotidienne – ce sont les héros du roman réaliste moderne, qui viennent remplir la case vide d'Aristote;
 5. les héros inférieurs à nous, que nous regardons de haut parce qu'ils se laissent mener par les autres et par les circonstances – ce sont les héros de la comédie et de la satire.

Si on laisse de côté les dieux, héros des récits mythiques, on retrouve les deux grandes catégories d'Aristote: la mimésis supérieure, correspondant aux personnages de la légende, de l'épopée et de la tragédie; la mimésis inférieure, qui correspond aux personnages de la comédie. En face des personnages supérieurs que sont les dieux, les héros et les saints, se dressent les antihéros de la fable, de l'histoire drôle et de la comédie. Il faut en particulier citer le *trickster*, «le fripon divin»⁴³, esprit multiforme, à la fois malin et bête, capable de jouer mille tours sans éviter d'être lui-même dupé; on le retrouve aussi bien dans la mythologie que sous le visage du clown, du héros picaresque et du valet de comédie.

Tous ces personnages, qu'ils relèvent de la mimésis inférieure ou de la mimésis supérieure, ne sont pas caractérisés d'une manière comparable à ce qui apparaît comme naturel dans le récit réaliste. Le héros épique n'est défini que par son nom et la brève formule qui l'identifie grâce à un trait récurrent, comme c'est le cas pour l'épithète homérique («le brillant orateur de Pylos, Nestor au doux langage»). Les personnages ne sont pas caractérisés grâce à un portrait, ils se font connaître par leurs actions et par leurs discours. Mais, si l'on se souvient de la définition que nous avons donnée du personnage, on comprend que la quantité des traits descriptifs qui lui sont attribués n'a pas de rapport direct avec l'impression qu'il produit sur l'auditeur ou le lecteur.

Le héros de la tradition est supérieur à l'humanité moyenne, car il incarne les valeurs de la communauté à laquelle il appartient et constitue en même temps un modèle auquel l'auditeur de la culture orale a tendance à s'identifier. Sa vie est faite d'étapes dont la plupart se retrouvent dans un grand nombre de civilisations⁴⁴: les circonstances de sa conception et

de sa naissance sont extraordinaires; il est abandonné après sa naissance puis élevé dans un pays éloigné sans connaître son origine; il fait preuve de qualités exceptionnelles en triomphant d'un roi, d'un géant ou d'un dragon, épouse une princesse et devient roi; il peut perdre la faveur des dieux et être chassé de son trône ou au contraire accomplir une œuvre de législateur et meurt de toute façon dans des circonstances mystérieuses. Par ses aventures, il provoque non seulement la terreur et la pitié comme le héros de la tragédie grecque mais encore l'admiration pour ses exploits. C'est cette admiration pour le modèle dans lequel s'incarnent les qualités socialement reconnues dans une communauté qui explique le processus d'identification de l'auditeur ou du lecteur. Rien n'est plus difficile à préciser que la notion d'identification, mais le phénomène ne fait aucun doute. Dans le cas du personnage mimétique supérieur, celui-ci se constitue en «idéal du moi», «modèle auquel le sujet cherche à se conformer»⁴⁵. Le héros devient ainsi le lieu d'investissement privilégié du lecteur au sens psychanalytique du mot, c'est-à-dire «le fait qu'une certaine énergie psychique se trouve attachée à une représentation ou un groupe de représentations, une partie du corps, un objet, etc.»⁴⁶.

On aurait pu croire que le roman réaliste menaçait ou supprimait le processus d'identification au héros. N. Frye a fait l'hypothèse d'une évolution qui conduit progressivement des personnages situés au-dessus de l'humanité à l'homme moyen, personnage typique du roman réaliste, que Paul Bourget définit par «la préférence donnée au personnage moyen sur le personnage héroïque ou simplement grandiose»⁴⁷. Le héros moyen n'est plus entouré d'admiration mais de la sympathie qui s'adresse à un semblable. En même temps, le roman prend au sérieux le monde de la vie quotidienne. Il y a transposition de l'aventure épique et du conflit tragique dans le domaine de l'existence commune. Les héros d'un des premiers romans français réalistes au sens moderne du mot, *Les Illustres Françaises* de Robert Chasles (1713), prennent au sérieux les incidents de leur vie privée. Le genre romanesque qui incarne le plus clairement cette nouvelle attitude est le roman de formation. Il ne s'agit plus pour le personnage d'accumuler des exploits mais de trouver sa voie dans une société aussi dangereuse et incertaine que les mondes de l'aventure. Le personnage est à la recherche d'une morale expérimentale qui n'est plus donnée par les idéaux de la communauté mais qu'il doit découvrir et construire lui-même au dur contact du réel.

En fait, le roman dit réaliste met souvent en scène des personnages hors du commun, qui apparaissent comme la

transposition des héros du mythe et de l'épopée. C'est cette dimension que Baudelaire a justement relevée dans l'œuvre de Balzac : « Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa *Comédie* sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie »⁴⁸. De même, le roman populaire du XIX^e et du XX^e siècle est souvent organisé autour de figures dans lesquelles on retrouve les traits du héros traditionnel; c'est le cas des protagonistes des romans d'Alexandre Dumas ou d'Eugène Sue, de Pardaillan (Zévaco), de Fantômas (Souvestre et Allain), de Chéri-Bibi (Leroux), d'Arsène Lupin (Leblanc) ou du Saint (L. Charteris). De nombreux héros de films, de bandes dessinées et de séries télévisées s'inscrivent dans la même tradition.

Parallèlement, les personnages semblent continuer à descendre l'échelle proposée par N. Frye et l'on voit apparaître de nouvelles figures, où la signification du héros s'inverse. Il y a le rebelle, dont la révolte contre la société peut revêtir des couleurs plus ou moins sataniques: c'est le cas du héros du roman gothique et du drame romantique. À côté de lui figure le grotesque, dont la théorie est faite par Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*. Avec des personnages comme Quasimodo (*Notre-Dame de Paris*) et Gwynplaine (*L'Homme qui rit*) se manifeste une ambivalence caractéristique: leur corps contrefait est en contradiction avec leur personnalité profonde. À cette simple opposition entre le physique et le moral succèdent des formes d'ambiguïté de plus en plus complexes, conduisant à des personnages fascinants et inquiétants comme le héros éponyme du roman de Bernanos, *Monsieur Ouine*. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle apparaît la nouvelle figure du « raté », « créature avortée et flétrie, telle qu'une civilisation vieillissante en produit à foison »⁴⁹. Les héros de Flaubert, du couple Bovary à Bouvard et Pécuchet en passant par Frédéric Moreau, donnent l'exemple d'une existence manquée au terme d'une évolution au cours de laquelle l'idéal rêvé n'a pas résisté au choc de la réalité sociale. Les héros de Conrad présentent une autre variante de l'échec: il ne s'agit plus du raté qui finit dans la médiocrité, mais d'un héros qui, à un moment essentiel de son existence, n'a pu prendre la décision qui s'imposait et a ainsi manifesté la présence d'une faille secrète dans sa personnalité. Ces diverses formes d'antihéros conduisent, au milieu du XX^e siècle, à la figure du personnage aliéné vivant dans un monde absurde, que l'on trouve dans la littérature expressionniste allemande après

la Première Guerre mondiale (Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*) et dans l'existentialisme français après la Seconde Guerre mondiale (Camus, *L'Étranger*). Homme quelconque perdu dans la grande ville, fuyard, exilé, le personnage est perdu dans un monde qui l'ignore et qu'il ne comprend pas. Ainsi se mettent en place les multiples facettes d'un nouveau type de personnage, qui ne peut inspirer que la sympathie et la pitié ou des sentiments ambivalents, dans lesquels se mêlent l'ironie, le dégoût et le plaisir de rabaisser. Cette déchéance du personnage se trouve quelques fois inscrite dans son nom. Certains personnages de Céline portent les noms ridicules et dérisoires de Brandelore, Empouille, Puta, Parapine, etc.

Le personnage de roman ne s'est pourtant pas immobilisé dans cette figure d'un dernier homme condamné à la disparition. Au fur et à mesure que les héros descendaient les degrés de l'échelle définie par N. Frye, un nouveau personnage prenait peu à peu la place des héros disparus et envahissait le champ narratif: il s'agissait de l'écrivain lui-même, installé au centre du récit qui devenait ainsi l'allégorie de sa propre écriture. Mais la présence du narrateur au sein de son récit conduit aussi à retrouver la liberté du narrateur intrusif du XVIII^e siècle et, au-delà de lui, du conteur de la tradition orale. On passe ainsi du héros moderne au héros postmoderne, qui aime à se placer sous le patronage de celle qui apparaît comme l'incarnation même de l'art de conter, la Schéhérazade des *Mille et Une Nuits*. Le récit postmoderne n'hésite pas à faire appel aux personnages de toutes les traditions littéraires écrites ou orales; il se livre à tous les mélanges et à toutes les variations possibles et imaginables sur ces personnages. Le héros postmoderne est multiforme: il a plusieurs identités, comme les malades atteints du syndrome de personnalités multiples, en change sans crier gare, passe du « fictif » au « réel » au sein même de la fiction. Borges, dont les œuvres annoncent la postmodernité narrative, consacre son *Histoire universelle de l'infamie* (1935) à des fictions biographiques dans lesquelles il déforme la vie de personnages étranges et peu connus au gré de sa fantaisie. Dans l'« autofiction » d'aujourd'hui, on ne sait plus très bien séparer le vrai du faux: le narrateur construit et reconstruit son moi dans une remémoration fabulatrice qui ne fait que prolonger le travail de construction du souvenir. Depuis les *Notes d'un souterrain*, le menteur-fabulateur est une des grandes figures où s'annonce la postmodernité narrative: comment isoler les mensonges dans ce que disent les héros du *Bavard* (1946) de Louis-René des Forêts et de *La Chute* (1956) de Camus?