

descriptions identifiantes ainsi que, dans le roman baroque et classique, les titres et les charges (*le Prince, le Connétable*). En revanche, Balzac ou Zola emploient des groupes nominaux qui font entrer les personnages dans une catégorie et permettent de porter un jugement sur eux. C'est ainsi que, au début d'*Illusions perdues*, Balzac, pour désigner les deux héros David et Lucien, utilise les expressions suivantes: «ces deux jeunes gens», «les deux poètes», «les deux amis», «ces deux jeunes cygnes»... Les romans de Stendhal font apparaître un autre fonctionnement des désignateurs, qui expriment un point de vue sur le personnage, qu'il s'agisse de la façon dont il est vu par un autre – le marquis de La Mole s'interroge sur l'affection qui le lie à Julien, «ce petit abbé» – ou de la façon dont l'envisage le narrateur – «notre héros».

La première fois qu'un nouveau personnage apparaît, le romancier a le choix entre deux techniques: il peut soit présenter un portrait exhaustif du personnage soit n'en offrir qu'une esquisse qu'il complètera par la suite. Par ailleurs, soit le personnage est susceptible d'évoluer soit il s'agit d'un personnage, en général secondaire, qui n'est défini que par un trait caractéristique qui l'accompagnera systématiquement chaque fois qu'il revient en scène. Sauf dans ce dernier cas, le portrait du personnage se complète au fur et à mesure que se déroule le récit grâce à un processus de caractérisation progressive. Celle-ci peut se réaliser grâce à la parole. Certains personnages de Balzac ont déjà une voix qui les distingue, et leur style personnel exprime leur caractère: les bredouilllements du père Grandet ainsi que ses phrases favorites – «Je ne sais pas, je ne puis pas, je ne veux pas, nous verrons cela» – le définissent autant et mieux que son portrait moral. Dans l'œuvre de Proust, de nombreux personnages ne sont guère connus que par les traits qui caractérisent leur langage: l'ambassadeur Norpois n'est rien d'autre que le discours ampoulé de la diplomatie et la personne de Françoise se confond avec son langage. Dans le roman du XIX^e siècle, le personnage est avant tout caractérisé par son action et par l'état d'esprit qui l'accompagne. Lorsqu'il s'agit, comme dans le roman de formation, d'un personnage qui se transforme au contact du monde, c'est au moment de l'action que le héros s'interroge et prend conscience de ses transformations. C'est ainsi que les héros de Stendhal, avant et après l'action, font pour eux-mêmes un bilan de leur état d'esprit et de leur évolution. Un dernier moyen de caractérisation relève de l'image et du symbole: la figure de Madame Arnoux est déjà entièrement définie par la phrase qui l'introduit – «Ce fut comme une apparition» –; Mme de Mortsauf sera toujours

pour Félix de Vandenesse «le lys de cette vallée» de Touraine qui lui sert d'écrin.

Présentation et caractérisation du personnage réaliste conduisent ainsi à la forme canonique que résumera, dans un esprit polémique, Alain Robbe-Grillet:

Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible: nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un «caractère», un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr.

(*Pour un nouveau roman*, p. 31-32, © Éd. de Minuit.)

Il serait cependant inexact de penser que cette conception du personnage est la seule qui corresponde à la nature du récit. En fait, elle est le résultat d'une longue évolution et ne constitue qu'une façon parmi d'autres d'envisager les personnages. L'apparition d'un personnage réaliste, doté d'une épaisseur qui lui permet de faire concurrence à une personne réelle, est la conséquence d'une nouvelle conception du roman qui se dégage au cours du XVII^e et du XVIII^e siècle: étant «un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine», il fournit au lecteur tous les détails concernant l'individualité des personnages et leur inscription dans la société¹². Les conditions d'apparition du réalisme sont complexes mais, en ce qui concerne le personnage, le phénomène essentiel est l'émergence littéraire d'un nouveau type de réalité entre les deux mondes traditionnels correspondant chacun à un niveau de style, le monde haut des formes idéales et le monde bas de la caricature. C'est dans le domaine de la vie quotidienne moyenne que se développe une nouvelle conception de l'individu. Les personnages des œuvres narratives du Moyen Âge ne sont pas des individus au sens moderne du mot: ils correspondent à des types définis d'un côté par leur place dans la société et de l'autre par la possession de traits psychologiques et moraux qui en font des «caractères». Ce n'est que progressivement et surtout à partir de la Renaissance que l'on voit se développer la conception d'un individu autonome qui ne se confond ni avec son rôle social ni avec un type moral. Parmi les signes de cette évolution, on peut noter l'émergence du portrait et de l'autportrait et le développement de l'autobiographie. Ce processus d'individualisation conduit à l'idée selon laquelle chacun se définit non par ce qui le fait ressembler aux autres mais par sa «différence essentielle».

Cette transformation se manifeste dans les noms donnés aux personnages. Dans la tradition littéraire, ces noms appartenaient à une des catégories suivantes : noms de grandes figures de l'histoire ou de la légende, noms empruntés au monde antique, noms de types ayant souvent une signification transparente qui révèle leur caractère. Les personnages de Boccace, quand il s'agit de nobles ou de bourgeois, ont une identité, mais cet usage reste propre à la nouvelle, qui s'oppose au roman par son ancrage plus réaliste. C'est au tournant du XVII^e et du XVIII^e siècle que les personnages de romans commencent à avoir une identité personnelle, définie, comme dans la réalité contemporaine, par la possession d'un nom et d'un prénom, au moment précisément où la fiction joue à cache-cache avec l'histoire et les mémoires. Dans la Préface de son roman *Les Illustres Françaises* (1713), Robert Chasles souligne qu'il a donné des noms français à ses personnages, qui s'appellent Dupuis, Des Prez, Des Frans, tous noms attestés dans la société du temps. Le *Robinson Crusoe* de Defoe (1719) est sans doute un des premiers romans dans lequel figure en titre un nom complet qui aurait pu appartenir à un contemporain de l'auteur. Cette évolution dans la dénomination des personnages ne s'opère pas d'un seul coup, mais elle conduit progressivement à ce qui devient la norme au XIX^e siècle : les noms sont souvent empruntés à l'anthroponymie du temps et, s'ils ne sont pas authentiques, ils doivent au moins passer pour vraisemblables. Cela ne signifie pas que le romancier se borne à emprunter des noms qu'il va chercher dans les journaux ou les annuaires ; il les choisit, les fabrique par modifications et variations et leur donne souvent ainsi une coloration personnelle qui correspond plus ou moins exactement pour l'auteur à une caractérisation des personnages qui les portent¹³.

Une évolution parallèle a lieu dans la technique du portrait. Dans le roman traditionnel, les portraits sont organisés selon un code qui ne met pas l'accent sur les particularités individuelles mais se borne à énumérer les qualités que l'on est en droit d'attendre de héros exceptionnels. Les traités médiévaux de poétique avaient défini l'ordre canonique du portrait, qui répondait à des lois strictes : d'abord la physionomie, puis le corps, enfin le vêtement et, dans chaque partie, une place précise pour chaque détail¹⁴. Les romanciers ont une pratique beaucoup plus libre. Si le portrait de Philomena, dans le récit du même nom parfois attribué à Chrétien de Troyes, suit fidèlement les conventions, l'usage de Chrétien est d'une grande variété ; il pratique le portrait par prétérition – « Conscient de mes limites, je renonce à décrire ses bras, son corps, sa tête et ses mains [...] »¹⁵ –, mais se contente le plus souvent d'une esquisse dans laquelle il loue

la Nature d'avoir confectionné un tel prodige. C'est que le portrait, qui est une figure d'amplification, repose sur l'éloge des qualités des héros :

Mout estoit la pucele gente,
Car tote i ot mise s'antante
Nature qui fete l'avoit.
Ele meïsmes s'an estoit
Plus de cinc cenz foiz mervelliée
Comant une sole foiee
Tant bele chose fere sot,
Car puis tant pener ne se pot
Qu'ele poïst/son essanplaire
An nule guise contrefaire.
De ceste tesmoingne Nature
C'onques si bele criature
Ne fu veüe an tot le monde.
Por voir vos di qu'Isolz la blonde
N'ot les crins/tant sors ne luisanz
Que a cesti ne fust neanz.
Plus ot que n'est la flors de lis
Cler et blanc/le front et le vis;
Sor la blanchor, par grant mervoille,
D'une fresche color vermoille,
Que Nature li ot donee,
Estoit sa face/anluminee.
Si oel si grant clarte randoient
Que deus estoiles ressanbloient.
Onques Dex ne sot fere mialz
Le nes, la boche ne les ialz.
Que diroie de sa biauté?
Ce fu cele por verité
Qui fu fete por esgarder,
Qu'an se poïst an li mirer
Ausi com an un mireor.

La jeune fille était très noble et très belle, car Nature qui l'avait créée y avait mis tous ses soins. Plus de cinq cents fois, Nature s'était émerveillée d'avoir su former une si belle créature, car depuis, malgré tous ses efforts, elle n'avait pu répéter une telle réussite. Nature elle-même porte témoignage que jamais si belle créature ne s'était vue dans le monde. En vérité, je vous dis que la chevelure si dorée et si fine d'Yseut la Blonde ne fut rien en comparaison de la sienne. Elle avait le front et le visage plus clairs et plus blancs que n'est la fleur de lis, et la blancheur de son visage rehaussait merveilleusement le teint vermeil que Nature lui avait donné. Ses yeux d'une très grande clarté ressemblaient à des étoiles. Dieu n'avait jamais

si bien réussi un nez, une bouche et des yeux. Que dirais-je de sa beauté? En vérité, elle était faite pour regarder: on aurait pu s'y mirer comme dans un miroir.

(Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, *Œuvres complètes*, p. 12-13, v. 411-441, trad. P. F. Dembowski, © Éd. Gallimard.)

Ce type de portrait va se maintenir dans la littérature narrative, des romans de chevalerie au roman baroque. L'héroïne de *La Princesse de Clèves* relève de cette tradition qui doit en faire des chefs-d'œuvre de la nature:

Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes. [...] Lorsqu'elle arriva, le vidame alla au-devant d'elle: il fut surpris de la grande beauté de Mlle de Chartres, et il en fut surpris avec raison. La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat que l'on n'a vu qu'à elle; tous ses traits étaient réguliers, et son visage et sa personne étaient pleins de grâces et de charmes.

(Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, *Romanciers du XVII^e siècle*, p. 1113-1114.)

Ce n'est que dans le roman fondé sur le principe du renversement satirique – roman picaresque ou roman comique du XVII^e siècle français – qu'apparaît le souci du détail physique concret sous une forme proche de la caricature. C'était déjà le cas dans la littérature médiévale quand il s'agissait d'évoquer la laideur, pôle du blâme opposé à l'éloge. Mais les fabliaux, les contes et les nouvelles dans la tradition de Boccace n'offrent à peu près jamais un portrait physique des personnages et se bornent à indiquer les traits de caractère qui expliquent leur conduite. Dans la hiérarchie à la fois morale, sociale et littéraire qui oppose le style élevé et le style bas, l'éloge et le blâme, le portrait physique détaillé ne saurait relever que du registre bas, enrichi par les recherches stylistiques du baroque. Même alors, il ne s'agit que d'exercices de style:

Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à côté de la charrette. Il avait un grand emplâtre sur le visage qui lui couvrait un œil et la moitié de la joue, et portait un grand fusil sur son épaule, dont il avait assassiné plusieurs pies, geais et corneilles, qui lui faisaient comme une bandoulière, au bas de laquelle pendaient par les pieds une poule et un oison, qui avaient bien la mine d'avoir été pris à la petite guerre. Au lieu de chapeau, il n'avait qu'un bonnet de nuit, entortillé de jarrettières de différentes couleurs, et cet habillement de tête était une manière de turban qui n'était

encore qu'ébauché, et auquel on n'avait pas encore donné la dernière main [...].

(Scarron, *Le Roman comique*, *Romanciers du XVII^e siècle*, p. 532).

Un double mouvement d'individualisation et d'inscription du personnage dans la société contemporaine se produit au cours du XVII^e et du XVIII^e siècle. La tradition antique avait transmis un savoir grâce auquel il était possible d'individualiser le corps et l'esprit, la théorie des quatre tempéraments ou humeurs. Mais celle-ci, qui jouait un rôle fondamental en médecine, n'était utilisée que dans la littérature morale – les caractères – et dans la comédie et n'apparaissait que rarement dans le récit et le théâtre tragique, où l'on se préoccupait des situations, des actions et des réactions des individus dans des circonstances données. Cela répondait à la façon dont les hommes du XVII^e français voyaient leurs contemporains, comme le montre la comparaison des deux portraits parallèles de La Rochefoucauld par le cardinal de Retz et de Retz par La Rochefoucauld: l'individualisation se fait par la psychologie de l'action et de la décision, comme dans *La Princesse de Clèves*. Si on laisse de côté les extraordinaires portraits de Saint-Simon, l'individualisation par le corps ne s'opère qu'au XVIII^e siècle, dans le cadre d'une nouvelle anthropologie, d'inspiration biologique sinon matérialiste: les quatre organisateurs des *Cent Vingt Journées de Sodome* sont des incarnations des quatre tempéraments aussi bien du point de vue physique que du point de vue moral, et Diderot construit une caractérologie sur l'opposition entre la sensibilité du diaphragme et la raison située dans « l'origine du faisceau ». Il s'intéresse aux « originaux » et fait dans *Le Neveu de Rameau* le portrait non plus du type traditionnel du parasite-bouffon mais d'une individualité complexe et hétérogène, d'un « composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison », dont l'allure et le vêtement sont aussi variables que l'humeur: « Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. »

Si les romans de l'Empire en restent à des portraits toujours aussi conventionnels, le souci du détail dans la description physique des personnages et dans leur situation sociale se manifeste d'abord – en ce qui concerne la France – dans la mode des tableaux de mœurs, transposition à l'époque contemporaine des reconstitutions historiques de Walter Scott. La mode des *Codes* entre 1825 et 1830 – Balzac a sans doute participé à la rédaction d'un *Code des gens honnêtes* paru en 1825 – puis des *Physiologies*, qui se multiplient de 1840 à 1842 – qui vont de la *Physiologie de la Portière* à la *Physiologie de l'Employé* – témoigne de l'intérêt nouveau porté à l'observation précise du corps, des gestes, du

vêtement, des habitudes professionnelles et des tics individuels. La biologie et la sociologie naissantes se rencontrent pour construire une nouvelle anthropologie, une science de l'homme à laquelle contribuent des disciplines nouvelles comme la physiognomonie de Lavater et la phrénologie de Gall: l'être humain possède une unité organique qui comprend non seulement son corps et son esprit mais aussi le milieu où il vit. On décrit ainsi des «types» humains et sociaux comme Buffon décrivait les espèces animales et l'on aboutit aux dossiers de Balzac ou de Zola, que Henry Monnier présente, sous une forme brute, dans ses *Scènes populaires*, parues la même année (1830) que les *Scènes de la vie privée* de Balzac:

M. Laserre. – Soixante ans bien sonnés. Ancien locataire, le doyen de toute la maison; vivant seul; logeant seul; faisant son ménage et ne recevant âme qui vive; ex-employé aux Contributions indirectes; écarté de ses fonctions et mis à la retraite en 1815, comme professant des opinions dangereuses et subversives. – Petite taille, figure fine et intelligente; passant ses soirées au café à voir jouer aux échecs et aux dominos; fort propre de sa personne; couché tous les jours à neuf heures; ne parlant à qui que ce soit au monde; faisant le lendemain exactement ce qu'il a fait la veille. Une ancienne machine qui s'arrêtera un beau matin; un petit jardin sur sa fenêtre.

(Henry Monnier, *Scènes populaires, Les Bas-fonds de la société*, p. 43.)

Crise et mort du personnage: un être de papier?

Cette conception du personnage, qui domine durant le XIX^e siècle, n'est cependant pas la seule. Les personnages de Stendhal échappent à ce modèle et ressemblent davantage aux héros du romanesque traditionnel: les hommes sont rapidement décrits et les héroïnes sont les variantes d'un même type idéal. La caractérisation ne devient plus précise que si les personnages sont des adversaires du héros ou de simples comparses et c'est alors sous forme de caricature. C'est que Stendhal s'intéresse avant tout à l'individualisation psychologique de ses personnages: les «petits faits vrais» sont surtout des gestes ou des attitudes – l'évêque d'Agde administrant des bénédictions devant le miroir – qui, au cours d'une scène, peignent dans et par l'action. Ces notations descriptives sont le plus souvent le fait non d'un narrateur objectif parce qu'extérieur mais d'un héros en situation et traduisent donc son point de vue propre sur le personnage présenté. On retrouve la même relative indifférence à l'égard du corps des personnages et de leur ancrage contextuel dans la tradition du roman d'analyse, du *René* de Chateaubriand

au roman de Huysmans *À rebours*. Même si le personnage garde sa solidité matérielle, les techniques du portrait se diversifient au cours du siècle. Au lieu de procéder par blocs placés lors de la première apparition du personnage, le narrateur peut ne conserver qu'un certain nombre de détails significatifs et réduire d'autant le signalement ou ne les introduire que progressivement au cours du récit. Il tend à les intégrer à la narration en les rattachant à un point de vue déterminé: ce n'est plus un narrateur omniscient qui décrit comme pourrait le faire un observateur extérieur, mais un personnage qui en voit un autre et soumet la description aux conditions de sa perception.

À la fin du XIX^e siècle se développe une critique, à la fois théorique et pratique, du personnage réaliste, qui aboutit, dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, à des mises en question radicales. L'évolution se fait en deux étapes: on assiste à la perte de substance, puis à la dissolution du personnage. Perte de substance d'abord: la caractérisation porte davantage sur la psychologie des personnages que sur leur apparence extérieure ou sur leur situation sociale et ils semblent perdre peu à peu leur poids de réalité matérielle. C'est que l'on met en doute l'existence d'un monde extérieur objectif que tout le monde concevrait de la même façon: c'est l'époque du perspectivisme de Nietzsche, qui s'exprime dans la notion de «point de vue». Il ne s'agit pas seulement d'un procédé de narration, mais d'une nouvelle vision du monde: il ne saurait exister de vision omnisciente, le monde est toujours vu à travers l'esprit et la sensibilité d'un être particulier, dans ce que Henry James appelait «une certaine vision oblique et indirecte de l'action»¹⁶. Nous voyons le monde et les autres comme les perçoit un personnage privilégié, le narrateur en première personne ou, dans un récit en troisième personne, ce que Henry James appelle un «réflecteur», sur lequel est «focalisé» le récit. Tandis que dans une vision omnisciente le personnage est posé de telle sorte que nous le connaissons aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur, tout est maintenant filtré par une conscience qui ne peut évidemment se saisir elle-même de l'extérieur. Il y a ainsi deux sortes de personnages: ceux qui sont perçus en vision externe par le centre de conscience et cette conscience privilégiée qui ne peut sortir d'elle-même. C'est alors que l'on voit apparaître et se répandre de nouveaux procédés de représentation de la conscience: style indirect libre, monologue intérieur et, de manière générale, la mise en évidence d'un «courant de conscience», avec ses hésitations, ses répétitions, ses associations et ses discontinuités.

C'est que la fin du XIX^e siècle voit une véritable révolution dans les conceptions de la psychologie humaine. La conscience

individuelle n'est plus conçue comme le « théâtre » bien éclairé où se déroulent des pensées nettement définies et où se prennent des décisions mûrement réfléchies, sur le modèle du monologue de théâtre cornélien : dois-je faire ou ne pas faire ? Les délibérations de Julien Sorel n'étaient au fond pas tellement éloignées de celles de la Princesse de Clèves. On met maintenant en doute l'unité et la cohérence de la conscience et l'on décrit un moi éclaté, fait de tendances multiples et contradictoires. Nietzsche se livre à une critique en règle du sujet philosophique et moral de la tradition et soutient que le moi est fait d'une pluralité de forces en lutte constante dont l'une domine momentanément. C'est une image analogue que présente dans ses romans Dostoïevski et déjà dans les *Notes d'un souterrain* (1864) : l'homme est un être double, en perpétuelle contradiction avec lui-même ; il n'est pas seulement mû par sa raison et sa volonté, mais par des désirs et des tendances dont il n'est pas le maître parce qu'ils s'enracinent dans son corps et dans une partie inconsciente de son moi. L'extraordinaire influence que Dostoïevski a exercée sur le roman européen vient précisément de cette découverte : « On sent que le fait qui a le plus frappé Dostoïevski et auquel il s'est voulu d'un bout à l'autre de son œuvre fidèle est celui de la cohabitation dans chaque conscience d'instincts à la fois contradictoires et irréductibles »¹⁷.

C'est l'époque où Stevenson écrit *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* (1886) et où médecins et philosophes s'intéressent aux cas de personnalités multiples. C'est aussi le moment où l'on découvre l'inconscient, qui rend caduque la psychologie traditionnelle fondée sur la clarté de la conscience : Paul Bourget affirme dans *Le Disciple* (1889) que les manifestations de la conscience sont semblables à « des îles sur un océan de ténèbres »¹⁸. C'est pourquoi les personnages des récits de la première moitié du XX^e siècle tendent à ne devenir que les centres d'une conscience enfermée en elle-même quand il s'agit des protagonistes et de simples silhouettes sans épaisseur quand il s'agit des comparses. Par ailleurs, la nature du héros a changé : il ne s'agit plus du personnage actif et conquérant des romans de Stendhal et de Balzac, mais d'un être de plus en plus passif qui ne fait que développer ses impressions et sa réflexion. Dans le roman de Virginia Woolf *Voyage au Phare* (1927), les personnages sont dès le début dotés d'une extraordinaire présence, mais celle-ci repose presque exclusivement sur leur discours intérieur, à peine complété par des gestes et des paroles. Le roman se rapproche alors du poème en présentant le monde et les événements filtrés à travers une sensibilité et en utilisant les mêmes procédés de construction, métaphores, répétitions, échos : il se transforme en récit poétique.

Le personnage peut aussi perdre de son épaisseur par une stratégie inverse, en faisant le sacrifice de son intériorité, comme c'est le cas dans le « roman dialogué », qui jouit d'une certaine faveur en France à la fin du XIX^e siècle : les romans de Gyp, d'Henri Lavedan ou d'Abel Hermant se présentent sous la forme d'une série de scènes, chacune précédée de la liste des personnages et de la description du décor ; tout ensuite se déroule comme un dialogue de théâtre. Martin du Gard utilisera la même construction dans *Jean Barois* (1913). Il est intéressant de noter que Henry James, dans sa recherche du « point de vue » le plus satisfaisant, emploie les procédés du roman dialogué, qu'il avoue emprunter à Gyp et à Lavedan, dans *L'Âge difficile* (*The Awkward Age*, 1899). Les romanciers, qui n'osent plus assumer l'omniscience traditionnelle de narrateurs assez naïfs ou insoucients pour passer sans crier gare de l'extérieur à l'intérieur des personnages, se réfugient dans deux stratégies à première vue contradictoires mais en fait complémentaires : ou le narrateur reste enfermé dans la conscience d'un ou de plusieurs observateurs privilégiés ou il se place à l'extérieur de tous les personnages, se bornant à noter leurs gestes et leurs paroles. Le roman dialogué poursuit sa carrière dans l'œuvre de la romancière anglaise Ivy Compton-Burnett, dont les romans évoquent les drames des grandes familles de l'époque édouardienne à travers des conversations qui se situent, selon Nathalie Sarraute, « quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation »¹⁹.

Les années 1930 voient se développer, en particulier aux États-Unis, une nouvelle forme de cette « focalisation externe », inspirée peut-être par le behaviorisme psychologique, que l'on trouve dans les nouvelles d'Hemingway comme *Paradis perdu* (*Hills like White Elephants*) ou *Les Tueurs* (*The Killers*) : le langage semble enregistrer de façon neutre et objective, comme pourrait le faire une caméra, le décor, les personnages, leurs attitudes et leurs paroles sans les interpréter et sans pénétrer dans leur for intérieur. Les deux stratégies – plonger dans une conscience enfermée en elle-même ou refus de l'intériorité – ont comme conséquence commune de priver le personnage de son intégrité traditionnelle : il ne reste plus d'un côté qu'une conscience sans corps et de l'autre un corps et une voix sans conscience.

À cette perte de substance du personnage succède sa dissolution, qui se réalise après la Seconde Guerre mondiale :

Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde, d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je »

anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce «je» tout-puissant.
(Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *Œuvres complètes*, p. 1578, © Éd. Gallimard.)

Les personnages du roman contemporain n'ont souvent pas d'identité complète: le héros du roman de Kafka, *Le Château* (1926), n'est désigné que par une initiale, K.; le héros de *L'Étranger* (1942) n'a qu'un nom, Meursault, et pas de prénom. En perdant son nom propre, le personnage renonce aussi à son statut social et n'a plus d'apparence sensible: les héros de Kafka et de Beckett n'ont plus d'ancrage social et plus de visage. Voici comment Julien Gracq présente la «fiche signalétique» de ses personnages:

Date de naissance: inconnue.

Nationalité: frontalière.

Parents: éloignés.

État civil: célibataires.

Enfants à charge: néant.

Profession: sans.

Activité: en vacances.

Situation militaire: marginale.

Moyens d'existence: hypothétiques.

Domicile: n'habitent jamais chez eux [...]

(Julien Gracq, *Lettrines*, *Œuvres complètes*, II, p. 153, © Éd. José Corti.)

Le personnage n'a plus de personnalité définie, n'a plus le caractère traditionnellement présenté dans le portrait moral qui accompagnait le portrait physique et grâce auquel on pouvait comprendre ses actions ultérieures: il n'a maintenant que des déterminations négatives. Il n'a donc plus de psychologie au sens courant du mot, c'est-à-dire d'organisation cohérente de sa personnalité qui permettrait d'en prévoir les réactions. Valéry considérait comme «superstitions littéraires» «toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles»²⁰.

Le problème central du romancier après 1950, qui s'interroge en partant des découvertes de ses devanciers, est le suivant: qu'y a-t-il au fond du moi? Quels sont les rapports du moi avec le monde, avec les autres et avec soi? Ces questions sont aussi celles que se pose la phénoménologie de Husserl et

de Merleau-Ponty. Il y a dans les deux cas le même refus de la psychologie traditionnelle et du «psychologisme», c'est-à-dire de la croyance que les données de l'expérience consciente fournissent un point de départ adéquat pour la connaissance. Il n'y a pas d'intériorité pure, isolée du monde et des autres, pas de coupure entre l'intérieur et l'extérieur: de la *Phénoménologie de la perception*²¹ se dégage l'idée que la chose est inséparable de celui qui la perçoit et que le sujet se construit dans le rapport primordial au monde que lui assure son corps. Les personnages du Nouveau Roman apparaissent comme des variations sur ces thèmes. Nathalie Sarraute s'attache aux «tropismes», c'est-à-dire à «ces sortes de mouvements instinctifs qui sont indépendants de notre volonté, qui sont provoqués par des excitations venant de l'extérieur»²². Ce sont ces mouvements à l'état naissant qui constituent l'étoffe de la «sous-conversation» qui lie les personnages. Avec la disparition de toutes les indications, linguistiques et typographiques, qui marquent les limites de la parole, on aboutit à un continuum dans lequel on ne distingue plus le discours des mouvements intérieurs les plus obscurs et les plus évanescents. Il y a moins des personnages que des «porteurs d'états», les supports insaisissables d'une «fluctuation d'états en perpétuelle transformation». La distinction entre les divers personnages finit elle-même par disparaître dans «*disent les imbéciles*» (1976), où des voix mal définies se mêlent dans un espace changeant et où les pronoms ne permettent plus l'identification de celui qui parle. Pour se débarrasser du personnage et de sa psychologie, héritage d'une époque dépassée où dominait l'individualisme «bourgeois», Robbe-Grillet prend un parti à première vue opposé. L'être humain n'a pas plus d'intériorité que l'objet, et le romancier se borne à décrire la surface d'un monde d'objets opaques dénués de toute signification humaine. Mais il y a bien un regard qui s'arrête sur l'objet et en fait «le support de ses passions», tandis que la constellation d'objets se transforme en tableau dont les détails changent imperceptiblement. Il y a une dualité analogue dans les romans de Claude Simon: des scènes récurrentes assimilent les vivants à des mannequins, mais apparaissent comme des tableaux projetés par une conscience hallucinée et hantée par ses souvenirs. On retrouve donc partout la même oscillation entre l'intérieur et l'extérieur dans des consciences aux frontières incertaines.

L'évolution de l'œuvre de Beckett fait passer par toutes les étapes de la dissolution du personnage. Dans *Watt* (1953), le narrateur s'amuse à présenter un héros au physique indéfinissable parce que changeant et contradictoire: «Car un jour, il pouvait être grand, gros, pâle et brun, et le lendemain sec, petit,

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