

Lise Queffélec

Personnage et héros

The great silent men ! Looking round on the noisy insanity of the world, words with little meaning, actions with little worth, one loves to reflect on the great Empire of *silence*. The noble silent men, scattered here and there, each in his department ; silently thinking, silently working ; whom no Morning Newspaper makes mention of ! They are the salt of the Earth !

Th. Carlyle, *On heroes, hero-worship and the heroic in history*, 1841.

Dans la formulation vague et générale, de mon titre, c'est bien évidemment la liaison « et » qui est importante. Autrement dit, c'est moins les deux notions séparément que j'entreprendrai d'étudier, que leur rapport. Il s'agira de les questionner l'une par l'autre, plutôt que l'une et l'autre.

Les deux notions ont une longue histoire et des occurrences multiples, et il ne saurait être question de viser une quelconque exhaustivité, là où le champ d'analyse est quasiment infini, ni même de prétendre à une synthèse générale un tant soit peu significative. Je préciserai donc d'emblée le point de vue particulier que j'adopte. J'essaierai de partir des confusions actuelles, involontaires ou volontaires, entre les deux notions, telles qu'elles sont employées dans diverses théories et analyses, pour m'interroger sur l'origine de cette confusion.

Celle-ci me paraît être double : soit les deux notions sont employées l'une pour l'autre parce que l'accent est mis sur le champ commun entre les deux notions, soit elles sont employées l'une pour l'autre parce que la perspective adoptée implique la négligence de ce qui pourrait faire la spécificité de l'une des notions par rapport à l'autre. Dans la pratique, ces deux causes de confusion se trouvent le plus souvent réunies. C'est que la notion de personnage a été le plus souvent explorée à partir de perspectives structurales et sémantiques qui s'intéressent essentiellement à la description syntagmatique intra-textuelle, et pour qui le héros peut tout au plus, nous le verrons, être le « personnage principal », quel que soit le sens que l'on donne à la notion de personnage. C'est seulement à partir du moment où la perspective critique est historicisée – que, du reste, celle-ci soit sémiologique, sociologique ou psychanalytique –, à partir du moment aussi où le texte est étudié comme un mode particulier de communication, variable dans le temps et l'espace, que se présente, et s'impose même, comme opératoire, la distinction entre héros et personnage pour comprendre l'évolution de la littérature comme mode d'expression et de symbolisation socio-culturel.

J'essaierai donc, dans un deuxième temps, de montrer comment la distinction héros/personnage est pertinente – et a de fait été utilisée – pour appréhender et interpréter les mutations de la place et du rôle de la littérature dans l'histoire.

Personnage et héros dans la critique textuelle

On a souvent mis l'accent sur l'emploi « laxiste » des mots « personnage » et « héros » pour désigner la même notion, à quelques phrases de distance, parfois dans la même phrase. J'en prends quelques exemples, picorés au hasard de mes lectures : « Un héros qui ne joue d'autre rôle que d'être aimé ou amoureux ne peut jamais émouvoir ; il cesse dès lors d'être un *personnage* de tragédie »¹.

Ou encore, à quelques phrases de distance :

Le héros vertueux (positif) et le méchant (négatif) représentent une expression directe de cet élément évaluatif de l'œuvre littéraire. Le lecteur doit être orienté dans sa sympathie, dans ses émotions [...] On ne peut débattre le caractère positif ou négatif d'un *personnage* (par

1. Voltaire, cité dans l'article « Personnage » du dictionnaire Bescherelle, 5^e éd., 1857. C'est moi qui souligne.

exemple Petchorine de Lermontov). Il faut découvrir le rapport émotionnel contenu dans l'œuvre².

Dans la partie de l'article que nous venons de citer, intitulée « le héros »³, Tomachevski emploie tout à fait indifféremment « héros » et « personnage ». De même Zérafra, dans l'avant-propos de *Personne et Personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*⁴.

Quoiqu'il puisse y avoir des cas où les deux termes, employés l'un pour l'autre, entraînent une confusion, ou tout au moins une imprécision pour le lecteur, il me semble que, dans la plupart des cas (et les exemples que je viens de citer en font partie), l'emploi indifférencié des deux termes se justifie par le fait que les deux notions occupent à peu près la même place dans la théorie ou le raisonnement concernés, et qu'aucune des deux n'a un sens très spécifique par rapport à l'autre. La confusion est donc non contingente, mais nécessaire, non aléatoire, mais rigoureusement contenue dans les présupposés de la théorie sous-jacente. Il semble alors que le choix le plus cohérent et le plus pertinent serait de n'employer que le terme personnage, « héros » ne signifiant, le plus souvent, que « personnage principal » (cette signification est d'ailleurs lexicalisée dans les dictionnaires). Encore faudrait-il s'interroger sur le sens et la portée (variables) que peut avoir la notion de « principal » (principal par rapport à quoi ?).

Pour y voir un peu plus clair, penchons-nous sur les différentes théories critiques qui s'intéressent au personnage, et essayons de voir la place qu'y tient en droit et en fait la notion de héros. Pour commencer, distinguons, en suivant Ducrot et Todorov⁵, les *descriptions structurales* des *typologies* du personnage.

La *description structurale* du personnage, nous disent Ducrot et Todorov, ne peut se faire que dans le cadre de l'analyse propositionnelle du récit. Le *personnage* correspond alors au sujet de la proposition narrative, que celle-ci soit d'ordre logique, temporel ou spatial. Pure fonction syntaxique, sans contenu sémantique, dans cette perspective d'analyse, le personnage n'est que provisoirement lié aux prédicats que sont les attributs et les actions. Toutefois, si l'on analyse l'ensemble du récit, « on peut appeler personnage l'ensemble des attributs qui ont été prédiqués au sujet au cours du récit »⁶. Que l'on reste au niveau de la

2. Tomachevski, « Thématique » 1929, *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, p. 266-267. C'est moi qui souligne.

3. *Ibid.*, p. 293-298.

4. Paris, Klincksieck, 1971.

5. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, p. 286-292.

6. *Ibid.*, p. 288.

proposition narrative ou de l'ensemble du récit, cette description ne permet ni n'exige l'appel à la notion de « héros ». Tout au plus pourrait-on parler de « personnage principal », en tant qu'il serait le sujet, statistiquement, du plus grand nombre de propositions narratives. Nul besoin, si nous nous en tenons là, de recourir à la notion particulière de « héros ».

Les *typologies* du personnage rendraient-elles ce recours plus significatif et plus opérationnel ? Suivant toujours Ducrot et Todorov, je distinguerai les typologies *formelles* des typologies *substantielles*. Les typologies formelles opposent personnages *statiques*, qui restent inchangés tout au long du récit (dont un cas particulier serait le *type*) des personnages dynamiques qui changent au cours du récit. Cette première opposition, si elle permet de distinguer le « type » du « personnage » ne concerne en rien le héros. En revanche, l'analyse typologique qui distribue les personnages, selon l'importance du rôle qu'ils assument dans le récit, en personnages principaux et personnages secondaires est déjà plus discriminatoire, en ce que le *protagoniste*, ou personnage principal dans l'ordre de l'action, sera souvent qualifié de l'appellation de *héros*. Nous pouvons en conclure que le héros entretient un rapport privilégié à l'action. Même si ce trait ne suffit pas à le distinguer du personnage, et reste encore trop flou en lui-même, c'est un premier jalon qu'il nous faut garder en mémoire, avant d'aborder les typologies *substantielles* et d'examiner l'éclairage qu'elles peuvent (ou non) apporter au couple héros / personnage.

Nous laisserons de côté les typologies que Ducrot et Todorov appellent « spontanées » (*commedia dell'arte*, comédie latine, comédie classique, théâtre de boulevard, auxquels il faudrait rajouter le mélodrame) pour ne nous intéresser qu'aux typologies théoriques, dont les trois principales restent celles de Propp, Souriau et Greimas.

Propp délimite, rappelons-le, sept *sphères d'actions*, correspondant à des rôles : l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, son père, le mandateur, le héros, le faux héros ⁷. Le héros est donc un rôle, se définit par une sphère d'action. Il ne correspond pas nécessairement à un personnage, la fonction héroïque pouvant être assumée par plusieurs personnages, ou encore, un personnage pouvant cumuler plusieurs fonctions (le personnage étant ici assimilé au nom propre). Propp distingue des *héros-quêteurs* et des *héros-victimes*, définissant ainsi le héros par la nature même de son rapport à l'action, dont il est le centre. La définition n'est pas seulement actantielle-fonctionnelle, mais aussi,

7. V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Points, 1965 et 1970, p. 96-97.

subrepticement, *culturelle*. Et c'est en quoi, déjà, le héros se distingue plus nettement du personnage.

Etienne Souriau lui aussi, travaillant sur le théâtre ⁸, distingue les personnages des rôles, qu'il appelle *forces* ou *fonctions dramatiques*, et qui sont pour lui au nombre de six : « la Force thématique orientée » (le meneur de jeu, le protagoniste) ; « la Force opposante » (l'antagoniste), « le Représentant de la Valeur », du bien souhaité (qu'on peut identifier à l'objet), « l'Arbitre » attributeur du Bien (destinateur), « l'Obteneur virtuel de ce bien » (soit le destinataire, pour qui travaille la Force thématique orientée, ou protagoniste), « la Rescousse », qui correspond à l'adjuvant. L'analyse de Souriau, en tant qu'elle se fonde uniquement sur les fonctions dramatiques, sans relation avec des prédicats, à la différence de celle de Propp, est à rapprocher du schéma actantiel dégagé par Greimas (*Sujet, Objet, Destinataire, Opposant, Adjuvant*). On peut dire, d'une certaine façon, que ces deux typologies évacuent aussi bien la notion de *personnage* que celle de *héros*, ce qui nous montre bien que ni l'une ni l'autre des deux notions ne peut être définie en termes purs de rapport à l'action. Le héros en est toutefois plus proche, puisqu'il est souvent assimilé à l'actant principal, au protagoniste.

Néanmoins ce rapport à l'action ne suffit pas à le spécifier, et lorsque Greimas et Courtès, dans leur *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* ⁹, définissent le héros à la fois dans un sens « distributionnel et sémantique » (l'actant-sujet qui a acquis une certaine compétence) et dans un sens « axiologique et projectionnel (positivité versus négativité, euphorie versus dysphorie) » – selon les termes de Ph. Hamon, résumant ici-même, il y a quelques années cette analyse – ils rajoutent plusieurs éléments importants à toutes les analyses que nous avons jusqu'ici abordées :

– D'une part le héros apparaît comme un *lieu d'investissement* privilégié pour le lecteur, ce que soulignait déjà Aristote dans sa *Poétique* (théorie de la catharsis), et ce qu'analyse Tomachevski dans son article « Thématique » ¹⁰. Par cette considération, on sort de la description du

8. E. Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

9. Greimas-Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

10. Tomachevski, « Thématique », 1929, *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, p. 295 : « Le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros. Le héros est le personnage suivi par le conteur avec la plus grande attention. Le héros provoque la compassion, la sympathie, la joie et le chagrin du lecteur ».

système textuel pour prendre en considération la réception du texte, son effet sur le lecteur.

– D'autre part le héros apparaît comme un représentant de la valeur et Tomachevski montre bien comment le rapport émotionnel est lié à un code moral, tous deux régis par la construction esthétique de l'œuvre :

La majorité des œuvres poétiques est construite à partir de la sympathie ou de l'antipathie ressentie par l'auteur, à partir d'un jugement de valeur porté sur le matériau proposé à notre attention. Le héros vertueux (positif) et le méchant (négatif) représentent une expression directe de cet élément évaluatif de l'œuvre littéraire. Le lecteur doit être orienté dans sa sympathie, dans ses émotions. C'est pourquoi le thème de l'œuvre littéraire est habituellement coloré d'émotion, il évoque donc un sentiment d'indignation ou de sympathie, et il évoquera toujours un jugement de valeur ¹¹.

Et un peu plus loin :

Il ne faut pas oublier que le rapport émotionnel envers le héros est déjà contenu dans l'œuvre. L'auteur peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance et de dégoût. Le rapport émotionnel envers le héros relève de la construction esthétique de l'œuvre, et ce n'est que dans les formes primitives qu'il coïncide obligatoirement avec le code traditionnel de la morale et de la vie sociale ¹².

L'évocation, dans ces définitions, du code moral et de la valeur fait intervenir, à côté du texte et du lecteur (et en rapport avec eux), un troisième paramètre jusque-là laissé de côté : le contexte socio-culturel. Il apparaît que si le personnage, le rôle, le type, l'actant, pourraient à la rigueur être définis dans les limites d'une description intra-textuelle, il n'en est pas de même pour le héros, et que, même à s'en tenir à la définition du héros comme personnage « principal », comme nous le disions au début, dès que le sens de ce « principal » est à déterminer, nous sommes amenés à sortir des limites propres du texte pour le considérer dans son origine et dans son effet.

Cette ambiguïté a été bien définie, dans son expansion multiple, par Philippe Hamon, qui résumait ainsi, il y a quelques années, « l'effet-héros » comme la « résultante de nombreux paramètres à l'œuvre dans le texte », paramètres que je rappelle à sa suite :

Le héros – « l'effet-héros » – résulte-t-il de certaines données statistiques construites par l'œuvre (il serait le personnage à l'apparition

11. *Ibid.*, p. 266.

la plus fréquente) ? Doit-il coïncider avec l'actant-sujet défini par la relation (victorieuse) à un opposant (vaincu) ? Ou se définir par sa relation permanente à certains objets dotés de valeurs positives ou répulsives ? Le héros est-il le personnage le plus proche de l'auteur ? Ou le plus proche du lecteur, celui dans lequel il va se projeter ? Se construit-il sur une base qualitative, différentielle, et non plus quantitative (il est celui qui est marqué par rapport à des personnages non marqués, mais alors, doit-il être « surqualifié » ou au contraire peut-il y avoir un héros qui serait un « homme sans qualités ») ? Le héros se définit-il par rapport à une norme intertextuelle rhétorique, par rapport à certains genres comme la tragédie ou l'épopée ? Se définit-il par rapport à une généralité, par sa proximité avec un « type » ? Se définit-il par un critère d'autonomie relative (il serait ce personnage dont l'apparition n'est régie automatiquement par celle d'aucun autre personnage) ? Se définit-il par rapport à une base morale, par rapport à des systèmes de valeurs extérieures à l'œuvre (comme « positif » par rapport à des « négatifs ») ? Et il est, dans ce cas, le « discriminateur idéologique » de l'œuvre, donc un élément indispensable à sa lisibilité. Et dans ce cas se définit-il par rapport à une conformité, à un modèle constitué en norme par rapport au « personnage régnant » d'une époque ou au contraire comme déviation par rapport à une norme ? ¹³

L'on peut voir alterner, dans ces multiples questions concernant le héros, approches internes et approches externes du texte dont je viens d'essayer, pour ma part, de montrer l'inévitable articulation. Elles amèneront Ph. Hamon, dans la fin de cet exposé, à définir le héros comme le « point focal » de l'œuvre, point focal surdéterminé par trois axes entrecroisés :

- l'axe de la fonctionnalité narrative : victorieux/vaincu,
 - l'axe de la projectionnalité : sympathique/antipathique,
 - l'axe de la normativité : positif/négatif, conforme-innocent/coupable, non/conforme,
- axes à la fois sémantique, syntaxique et pragmatique ¹⁴.

C'est toutefois toujours en restant dans le système de l'œuvre que Ph. Hamon cherchera pour sa part à explorer la notion de héros, attribuant l'obscurité relative de la notion au fait que la littérature critique des années 1960 à 1980 s'est, globalement, plus attachée à l'étude syntagmatique des récits qu'à celle de leur organisation paradigmatique. Prenant le contre-pied de cette attitude, il intègre le héros, considéré non comme un « personnage », mais comme un « point »

12. *Ibid.*, p. 295.

13. Ph. Hamon « Héros, héraut, hiérarchies », *Le Personnage en question*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 388-389.

14. *Ibid.*, p. 396.

de l'œuvre, dans une problématique de la *hiérarchie textuelle* assimilée à celle de la *perspective classique* :

Le « héros » (d'un roman) pourrait être considéré, toutes proportions gardées, comme l'équivalent, en régime textuel lisible et figuratif, du « point de fuite » qui organise la « pyramide » [...] et par là la lisibilité du tableau illusionniste et scénographique à partir de la Renaissance : une sorte de lieu d'embranchement complexe, à la fois lieu-point de convergences des lignes d'organisation du texte, lieu de projection et de polarisation de l'œil (unique) d'un lecteur-spectateur occupant du même coup la place de l'auteur, et opérateur et discriminateur global des espaces, intervalles et « valeurs » des objets ou personnages représentés dans l'œuvre ¹⁵.

Sans contester la légitimité d'une telle « perspective » (le mot s'impose), je constaterai qu'elle laisse de côté cette tonalité spécifique, complètement supprimée chez certains critiques, atténuée chez d'autres, comme nous l'avons vu, qui fait pourtant rendre au mot de héros un son tout différent de celui de personnage, tonalité propre qui vient de ce que le mot *héros* appartient essentiellement au vocabulaire religieux, culturel, anthropologique, avant d'être inclus dans celui de la critique littéraire, tandis que le mot *personnage*, à l'inverse, appartient principalement au vocabulaire de la critique littéraire : tous les dictionnaires font foi de cette différence. Or il me semble que cette différence, si elle peut être négligée lorsqu'on se place du point de vue d'une description synchronique de la littérature (et encore), ne peut absolument plus l'être lorsqu'on se place dans la diachronie. Disons plus justement qu'elle ne peut être ignorée lorsque l'on considère l'œuvre littéraire, dans sa construction et dans ses effets, en rapport avec les dimensions sociale, historique et mythique de l'existence. C'est dire qu'elle ne peut être ignorée de qui veut considérer le personnage dans l'histoire littéraire. C'est pourquoi je voudrais maintenant essayer de retracer l'évolution de la notion de héros, en rapport avec celle de personnage, depuis son origine jusqu'à son aboutissement romanesque.

Personnage et héros dans l'histoire littéraire

Le *héros*, dans le sens le plus ancien du terme, mythologique, est un demi-dieu. Il fait le lien et la transition entre le monde humain et le monde divin. Fils d'un mortel et d'une déesse (ou l'inverse), ou bien être humain divinisé par ses exploits extraordinaires (c'est-à-dire toujours,

15. *Ibid.*, p. 395.

notons-le, lié à l'action et à la valeur) le héros fait l'objet d'un culte qui, de religieux, se sécularisera au cours des temps, deviendra de plus en plus profane, à travers le héros tragique, épique, historique, romanesque, et, finalement, médiatique, sans que toutefois la relation essentielle du héros au sacré change vraiment de nature.

C'est en effet le héros mythique que l'on retrouve dans la tragédie, non seulement parce que celle-ci emprunte la matière de son action et ses principales figures aux mythes anciens, mais parce que le héros joue dans la tragédie le même rôle que dans le mythe : portant les valeurs et les questionnements de la communauté, il est chargé d'affronter pour elle ce qui dépasse l'humain et de faire la liaison avec ce monde du sacré qui double et hante celui de l'humain. Les héros de tragédie (ancienne comme classique) sont des hommes nobles, supérieurs, des grands hommes. Aristote le souligne à plusieurs reprises dans sa *Poétique* :

D'un certain point de vue, Sophocle serait auteur du même type de représentations qu'Homère : car ils représentent tous deux des personnages nobles ¹⁶.

Ou encore :

L'épopée s'accorde avec la tragédie en tant qu'elle est une représentation d'hommes nobles ¹⁷.

Du point de vue de la *représentation héroïque*, épopée et tragédie sont équivalentes : ainsi le juge Aristote, comparant épopées homériques et tragédies antiques, et nous pourrions dire de même, il me semble, des épopées et légendes médiévales et de la tragédie classique : trois pratiques littéraires différentes à de multiples points de vue – et historiquement aussi, bien entendu – mais dans lesquelles la *figure du héros* continue à incarner et à problématiser les valeurs, guerrières, politiques, morales d'une société, et à faire le lien entre le profane et le sacré.

Il n'est pas sans intérêt de constater que, tandis que le héros continue sa carrière dans les différentes figurations que nous venons d'évoquer, il est, parallèlement, l'objet d'une élaboration conceptuelle, des *Vies parallèles* de Plutarque à l'essai de l'historien anglais Thomas Carlyle, *On heroes, hero worship and the heroic in history*, en passant par *Le Héros* de Baltasar Gracian ¹⁸. Ceci nous montre bien que la

16. Aristote, *Poétique*, ch. 3, Seuil.

17. *Ibid.*, ch. 5 (p. 49).

18. *Les Vies parallèles* de Plutarque, entre 46 et 120 apr. J.-C., Paris, Belles Lettres, 16 t. (46 biographies), *Le Héros* de Baltasar Gracian, 1630, *On heroes, hero worship and the heroic in history* de Th. Carlyle, 1841.