

ministère
éducation
nationale



éduscol



Ressources pour le lycée général et technologique

Ressources pour la classe de première
générale et technologique

Français

Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours

Pistes de travail

Ces documents peuvent être utilisés et modifiés librement dans le cadre des activités d'enseignement scolaire, hors exploitation commerciale.

Toute reproduction totale ou partielle à d'autres fins est soumise à une autorisation préalable du Directeur général de l'enseignement scolaire.

La violation de ces dispositions est passible des sanctions édictées à l'article L.335-2 du Code de la propriété intellectuelle.

février 2013

Sommaire

Présentation	2
Piste 1 : Éclairage sur l'objet d'étude	3
1. Approche définitoire : qu'est-ce qu'un personnage ?	3
2. Approche historique : naissance du personnage	4
Quelques œuvres de référence	5
1. Textes d'auteurs.....	5
2. Anthologies	5
3. Ouvrages et articles critiques.....	5
Sites de référence	6
Piste 2 : Personnage et vision du monde	6
Pour aller plus loin	7
Piste 3 : Caractérisation du personnage	7
Pour aller plus loin	8
Piste 4 : Être vivant, être de papier	8
Pour aller plus loin	9
Piste 5 : Fonctions et symboles attachés au personnage.....	10
Pour aller plus loin	11
Sites de référence.....	11
Piste 6 : Crise du personnage	11
Piste 7 : L'identification en question : l'auteur, le lecteur, le personnage	12
Pour aller plus loin	13
Piste 8 : Aux frontières du personnage	13
Pour aller plus loin	14

Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours

Pistes de travail

Présentation

L'étude des genres narratifs est une constante de l'enseignement du secondaire. En classe de première, elle se concentre sur « le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours ». Pour autant, une telle entrée ne saurait enfermer la réflexion dans un aspect particulier d'un genre particulier. Bien au contraire, il s'agit d'ouvrir par ce prisme des perspectives très larges, en montrant aux élèves, ainsi que l'expriment les programmes, « comment, à travers la construction des personnages, le roman exprime une vision du monde qui varie selon les époques et les auteurs et dépend d'un contexte littéraire, historique et culturel, en même temps qu'elle le reflète, voire le détermine ».

Perspective d'abord littéraire, donc, en ce que le personnage est une composante romanesque essentielle, dont le traitement et les modalités de constitution doivent être mis en évidence en passant, comme le rappellent les programmes, par l'analyse méthodique des différents aspects du récit, notamment les procédés narratifs et descriptifs ; mais aussi perspective culturelle et historique dans la mesure où tout personnage relève d'une vision de l'homme et du monde, une vision qu'il est généralement nécessaire de saisir relativement à un contexte historique donné, à des modèles et des valeurs humaines, sociales ou morales particuliers.

Dans ce cadre, la présente ressource invite à prolonger le travail accompli en seconde sur le roman et la nouvelle au XIX^e siècle à travers les mouvements littéraires du réalisme et du naturalisme. Sans négliger ces derniers, il s'agira d'élargir le champ des questionnements en même temps que celui des œuvres susceptibles d'être étudiées en classe, dans leur intégralité ou au sein de groupements de textes, en proposant des pistes de réflexion explorant les différents aspects du personnage romanesque à partir d'œuvres couvrant tous les siècles compris entre le XVII^e et le XXI^e.

Il va sans dire que les pistes qui suivent n'ont pas de visée prescriptive. Elles n'ont d'autre finalité que de proposer des axes de réflexion par lesquels pourra se construire avec les élèves l'étude du personnage romanesque.

Piste 1 : Éclairage sur l'objet d'étude

1. Approche définitoire : qu'est-ce qu'un personnage ?

Au moment d'aborder cet objet d'étude en classe de Première, tout élève a du personnage une représentation construite à partir de ses expériences diverses de lecteur, de spectateur et d'élève. Il convient dès lors de partir de ces représentations pour tenter de construire une première définition de la notion.

Dans ce cadre, plusieurs axes de réflexion sont envisageables, en particulier la singularité du personnage romanesque par rapport au personnage de théâtre, son rapport au réel, enfin son rapport à l'action.

Personnage romanesque et personnage théâtral : c'est un même terme qui désigne ces deux entités, et pourtant elles ne sont pas de même nature et ne se construisent pas de la même façon. Il peut dès lors être fécond de s'interroger ce qui fait la singularité du personnage romanesque. Le propos n'est certainement pas à ce stade d'asséner des réponses définitives mais d'orienter pertinemment la réflexion et d'insister notamment sur les enjeux liés à la médiation par la représentation incarnée qui est le propre du personnage de théâtre. Lorsque, dans *Questions de théâtre*, Alfred Jarry écrit : « Je pense qu'il n'y a aucune espèce de raison d'écrire une œuvre sous forme dramatique, à moins que l'on n'ait eu la vision d'un personnage qu'il soit plus commode de lâcher sur une scène que d'analyser dans un livre », il pointe deux modes d'appréhension du personnage, l'un théâtral, l'autre romanesque : dans le premier cas, le personnage se construit concrètement et directement dans l'espace scénique ; dans le second, le personnage apparaît indirectement, par le truchement d'un narrateur qui rapporte les actions et les paroles.

Le rapport au réel : créature du romancier, « être de papier », le personnage est certes un être de fiction, mais ce n'est pas pour autant son caractère fictif qui le constitue comme personnage, comme en témoignent par exemple les figures historiques qui, tel Richelieu, se rencontrent chez Alexandre Dumas et qui n'en sont pas moins, si l'on peut dire, d'authentiques personnages. La constitution du personnage passe donc par son inscription dans la fiction. Mais simultanément, l'œuvre peut travailler à entretenir l'illusion de réel, visant à satisfaire l'exigence de vraisemblance, s'attachant à faire comme si les pensées du personnage, ses paroles, ses sentiments ou ses actions pouvaient se produire dans la réalité.

Ce rapport dialectique toujours mouvant entre fiction et réel que cristallise le personnage peut être étudié au moyen de textes très différents. On pourra s'appuyer sur des œuvres ou des extraits fortement ancrés dans un contexte historique, géographique ou social précis. Par exemple *La Chartreuse de Parme* ou *Les Misérables*. On pense également à *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette ou *Les trois mousquetaires* de Dumas, qui font interagir personnages fictifs et historiques. Il est également possible de prendre appui sur des textes de romanciers qui traitent explicitement de ces questions en marge de leur œuvre romanesque, de Flaubert dans sa correspondance à Milan Kundera dans *L'Art du roman* en passant par Mauriac dans *Le Romancier et ses personnages*.

Le rapport à l'action : Si le roman suppose une succession d'actions, l'action suppose un personnage qui en est l'agent. De cela, on pourra déduire qu'il n'est pas de roman sans personnage, mais cela n'éclaire pas le statut relatif de l'action et du personnage. Lequel (ou laquelle) suscite l'autre ? Héritière du formalisme russe, la narratologie structuraliste des années 1960-1970 portée notamment par Greimas dans sa *Sémantique structurale* réduit le personnage à un actant, force agissante incarnée permettant le passage d'un état à un autre.

Suscitée par les travaux de Propp qui s'intéressait à la morphologie du conte, cette approche ne tient pas compte des spécificités du personnage romanesque qui, au contraire de celui du conte, se confronte à des doutes, à des désirs, jusqu'à la contradiction, et fait progresser l'action au gré de ses attitudes qui, loin d'être le pur produit d'une mécanique narrative, manifestent son humanité. En prenant appui sur les acquis de Seconde et du collège, notamment en ce qui concerne les genres brefs, il est possible de prolonger la réflexion sur cette « humanité » du personnage qui dynamise le récit romanesque par des œuvres illustrant, selon des modalités diverses, la part de liberté et de contrainte qui détermine les actions des personnages : la passion coupable de Madame de Clèves pour le duc de Nemours, l'accomplissement d'un acte purement gratuit se voulant pour cette raison totalement libre qui conduit à l'assassinat d'Amédée Fleurissoire par Lafcadio dans *Les Caves du*

Vatican de Gide, ou encore l'existentialisme sartrien qui s'exprime à travers le Roquentin de *La Nausée*. La notion de personnage peut encore s'appréhender historiquement pour comprendre comment elle s'est peu à peu constituée.

2. Approche historique : naissance du personnage

Dans l'usage courant, *personnage* – ou du moins personnage principal – et *héros* tendent à se confondre. Sur le plan historique, l'avènement du premier ne peut se comprendre séparément de l'évolution du second.

Le mot *personnage* apparaît en français au XIII^e siècle, mais l'acception de « personne qui figure dans un ouvrage narratif », attestée pour la première fois en 1754 dans *Quelques réflexions sur les Lettres persanes* de Montesquieu, est relativement récente. Dans les épopées antiques et médiévales, le lecteur a affaire à des héros, êtres hors du commun par la naissance – Achille est d'ascendance divine, Ulysse est roi, Roland est le neveu de Charlemagne – et par les qualités – bravoure, habileté, ruse, pitié, etc. Jusque-là, le héros est porteur de valeurs collectives (une nation, une foi) et son aventure individuelle symbolise la quête du groupe auquel il appartient.

L'émergence du personnage romanesque qui s'amorce en même temps que le genre au sortir du Moyen Âge correspond à un affaiblissement, voire un renversement des valeurs associées au héros d'épopée. En particulier le personnage n'est plus dépositaire d'un destin collectif, les enjeux sont désormais privés. Historiquement, cette évolution coïncide avec l'émergence progressive de la bourgeoisie ou encore de la psychologie, et plus généralement avec l'apparition de l'être qui se conçoit désormais comme individu, c'est-à-dire non plus un rouage de la société, mais une personne ayant une sensibilité et des aspirations qui lui sont propres. S'il peut posséder des qualités remarquables, il n'est pas toujours exempt de défauts, et surtout il apparaît volontiers comme un être atypique, marginal, en butte avec les lois de son groupe qu'il peut être amené à transgresser. Julien Sorel, Jean Valjean ou Meursault sont des exemples de ces figures exclues de groupes auxquels ils voulaient s'intégrer.

Dans une perspective historique, on pourra donc choisir d'étudier des œuvres ou des textes pointant le rapport problématique qu'entretient le personnage avec la société à laquelle il appartient ou veut appartenir. Parmi les romans du XVIII^e siècle, on pourra s'intéresser aux avatars du roman picaresque espagnol, *Gil Blas de Santillane* ou *Jacques le Fataliste et son maître* où les personnages renouvellent le modèle du picaro. Les personnages de roman d'apprentissage – la Marianne de Marivaux, le Frédéric Moreau de Flaubert – peuvent utilement éclairer ce rapport nouveau de l'individu à la société, de même que les figures d'ambitieux, Julien Sorel, Lucien de Rubempré ou Georges Duroy.

Pour singulariser le personnage en soulignant l'écart qui le sépare de la figure traditionnelle du héros, l'on peut également en passer par ces figures d'*antihéros* dont les pensées, les sentiments et les actions travaillent à entretenir sans cesse une distance à l'égard du lecteur en termes d'identification, d'adhésion ou de sympathie. Le Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* ou encore le Meursault de *L'Étranger* peuvent illustrer cet aspect de l'antihéros qui « se heurte aux autres et ne pèse guère sur les événements », faisant partie de ces « personnages "sans qualités", livrés à leur ego et plus ou moins coupés du monde » (Michel Erman).

Quelques œuvres de référence

1. Textes d'auteurs

- Balzac (de), Honoré, *La Comédie humaine*, avant-propos, 1842.
- Boileau, Nicolas, *L'Art poétique*, 1674.
- Challes, Robert, *Les Illustres Françaises*, préface, 1713.
- Diderot, Denis, *Eloge de Richardson* (1761) et *Jacques le fataliste et son maître*, 1778-1780.
- Furetière, Antoine, *Le Roman bourgeois*, 1666.
- Germain, Sylvie, *Les personnages*, Paris, Gallimard, 2004.
- Gide, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927.
- Giono, Jean, *Noé*, Paris, Gallimard, 1961.
- Huet, Pierre-Daniel, *Lettre à M. de Segrais de l'Origine des romans*, 1670.
- Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, 1933.
- Prévost (abbé), Antoine François, *Manon Lescaut*, préface, 1753.
- Sartre, Jean-Paul, « M. Mauriac et la liberté » (repris dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948).
- Valincour, Jean-Baptiste Henri de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur « La princesse de Clèves »*, 1678.
- Zola, Émile, « Le roman expérimental », dans *Le Roman expérimental*, 1880.

2. Anthologies

- Montalbetti, Christine, *Le Personnage*, Paris, GF, coll. « Corpus », 2003.
- Coulet, Henri, *Idées sur le roman, textes critiques sur le roman, XII^e – XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1992.

3. Ouvrages et articles critiques

- Blanckeman, Bruno, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, P.U.F., coll. « Licence », 2011.
- Debreuille, Jean-Yves, Kupisz, Kazimierz et Pérouse, Gabriel-André (dir.), *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988.
- Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006
- Glaudes, Pierre et Reuter, Yves (dir.), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991.
- Lavocat, Françoise, Murcia, Claude et Salado, Régis (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Champion, 2007.
- Miroux, Jean-Philippe, *Le Portrait littéraire*, Paris, Hachette supérieur, 2003.
- Raimond, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 3^e éd., 2011.
- Schaeffer, Jean-Marie, article « Personnage », dans J.-M. Schaeffer et O. Ducrot (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 623.
- Sermain, Jean-Paul, *Le Roman jusqu'à la révolution française*, Paris, P.U.F., coll. « Licence », 2011.
- Vercier, Bruno et Viart, Dominique, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2^e éd., 2008.
- Zéraffa, Michel, « Roman : Le personnage de roman », *Encyclopædia Universalis* (éditions imprimée et numérique).
- Le Personnage romanesque* (collectif), *Cahiers de narratologie*, Nice, Presses de l'université de Nice, n°6, 1995.

Sites de référence

www.fabula.org > Atelier > Personnage : page de l'« Atelier de théorie littéraire » consacré au personnage proposant des articles en lignes (utiliser également le moteur de recherche du site).

www.siene.fr/lettres > Ressources pour enseigner > Entrées dans les apprentissages > Les objets d'étude au lycée > Roman et nouvelle au XIX^e siècle – Le personnage de roman : Service d'Information sur l'Édition Numérique Éducative du Ministère de l'Éducation Nationale mettant en ligne de nombreux liens vers des ressources d'enseignement et des exemples d'utilisation.

Piste 2 : Personnage et vision du monde

D'après les programmes pour la classe de Première, l'objectif dévolu à l'étude du personnage romanesque est de « montrer aux élèves comment, à travers la construction des personnages, le roman exprime une vision du monde qui varie selon les époques et les auteurs et dépend d'un contexte littéraire, historique et culturel, en même temps qu'elle le reflète, voire le détermine ». De fait, le personnage est l'un des moyens privilégiés par lequel, dans le roman, la vision du monde et la manière d'être au monde peuvent s'incarner.

On pense en premier lieu à la démarche réaliste qui se donne pour ambition de soutenir une vision du monde portée par les personnages. Comme le montre l'avant-propos de *La Comédie humaine*, le projet balzacien « embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses mots et la discussion de ses principes » en prenant la forme d'un « drame à trois ou quatre mille personnages que représente la société ». La vision du monde se nourrit ainsi avant tout des relations entre les personnages, ce que peuvent illustrer de nombreux romans de Balzac, notamment ceux où des figures de mentor – par exemple, auprès d'Eugène de Rastignac dans *Le Père Goriot*, Madame de Beauséant ou Vautrin – donnent un éclairage lucide et cynique sur les rapports de force sociaux et les moyens de se frayer un chemin dans le monde.

Le personnage peut également être vecteur d'une vision du monde à l'échelle individuelle. En effet, des scènes romanesques peuvent être perçues à travers le regard ou la conscience du personnage ; en outre le personnage lui-même agit et réagit selon ou contre des codes et des valeurs qui sont celles d'une époque. On a du reste vu plus haut en quoi le personnage pouvait par essence être en décalage avec les valeurs et les représentations sociales dominantes, manière pour le romancier de les exhiber avec efficacité parce que, comme l'écrit Bakhtine, « l'un des principaux thèmes romanesques antérieurs est justement l'inadéquation d'un personnage à son destin, à sa situation » (*Esthétique et théorie du roman*).

Les élèves pourront accéder à cette fonction du personnage par l'étude d'un roman ancré dans un contexte social, historique ou esthétique nettement marqué, dans lequel le personnage entre en conflit contre ou se coule aisément dans un monde fortement normé. Dans *La Princesse de Clèves*, l'héroïne se trouve saisie entre son désir adultère pour Nemours et l'idéal d'honnêteté ; dans *Les Liaisons dangereuses*, Valmont en particulier se trouve confronté aux principes et exigences du libertinage ; dans *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel s'efforce de franchir les frontières sociales, quitte à transgresser les valeurs qui ont cours dans chacune d'elles ; se faisant l'expression d'une conscience historique déterminée par le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale pensé comme l'anéantissement de l'optimisme issu des Lumières, plusieurs des œuvres du Nouveau roman représentent des personnages plongés dans un monde qui pour eux est totalement dépourvu de sens, se contentant d'en attester l'existence et de l'enregistrer par de minutieuses descriptions. Bref, la manière qu'a le personnage de se situer dans le réel, de se heurter à ses exigences et ses codes est un moyen pour l'élève de saisir en quoi le roman est historiquement situé dans une vision du monde spécifique liée à un ensemble de valeurs.

Plus littéralement, cette vision du monde se manifeste aussi sur un plan strictement phénoménologique en même temps qu'esthétique. La façon que les personnages ont de saisir le réel et l'espace peut être au moins en partie reliée à un ancrage historique particulier. Ce lien peut être exploité par exemple au moyen de rapprochements entre roman et peinture. En classe de Seconde, le rapprochement entre naturalisme et impressionnisme a déjà pu permettre d'établir ce lien d'ordre phénoménologique par exemple au moyen de l'écriture artiste qui vise à mettre au premier plan la

sensation relativement à l'identification de l'objet perçu. Dans la continuité de cette démarche, le roman libertin peut être associé aux tableaux de Fragonard ou Watteau ; des œuvres surréalistes au cubisme, ou encore des textes du Nouveau roman à des tableaux ou compositions des années 1960 et suivantes, par exemple ceux de Robert Rauschenberg ou Antoni Tàpies, porteurs d'une semblable conscience historique. Les compositions du premier, à partir de matériaux ou d'objets hétéroclites, suggèrent une vision du monde fragmentée où la cohésion et à plus forte raison l'harmonie des éléments qui le composent paraît toujours à reconstruire. L'œuvre du second, conçue à partir de matériaux pauvres (poussière, terre, sable, tissus, bouts de papiers), se fait l'image d'un monde réduit à l'état de vestiges et de matière élémentaire, retour à la primordialité devenue après la guerre le point de départ nécessaire de toute forme de création (voir également la section « Histoire des arts »).

Pour aller plus loin

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

Butor, Michel, « Individu et groupe dans le roman », *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 73-87.

Zéraffa, Michel, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1969.

Piste 3 : Caractérisation du personnage

« [L]a notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une *mimesis* d'actions sans être aussi une *mimesis* d'êtres agissants » écrit Ricoeur dans *Temps et récit*. Le roman, genre mimétique, offre le spectacle de personnages qui, toute création formelle qu'ils sont, s'apparentent peu ou prou à des personnes.

Or pour produire cette illusion de la vie, le personnage exige d'être caractérisé. Cette caractérisation recouvre des formes variées, mais il semble bien que le nom constitue l'impératif catégorique du personnage ; il est, dit Barthes, « le prince des signifiants ». La notion de personnage éponyme illustre cet impératif. C'est aussi à l'aune de ce présupposé qu'on mesure l'originalité de certains textes dans lesquels le personnage ne possède qu'un prénom, une initiale, un sobriquet... Alors qu'il achève *L'Éducation sentimentale*, Flaubert apprend qu'il existe une famille Moreau à Nogent-sur-Seine. Il refuse cependant de changer le nom de son héros : « Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une chose *capitale*. On ne peut pas changer un personnage de nom que de peau. » écrit-il à L. Bonenfant, le 13 août 1868. Le nom confère donc une identité au personnage, l'inscrit dans une généalogie, le rend membre d'une famille et constitue aussi un marqueur social (la *Princesse de Clèves* dont, naturellement, on ignore le prénom), mais il se charge aussi de valeurs symboliques (l'onomastique chez Céline par exemple).

Pour lui donner vie, l'écrivain inscrit également le personnage dans une époque, un milieu social, une famille. Le cadre référentiel du roman contribue donc à créer l'illusion. On parle de description métonymique chez Balzac pour rendre compte de cet effet de miroir qui s'établit entre le personnage et le milieu dans lequel il évolue.

Le personnage est aussi un corps et un caractère. Il s'incarne littéralement (on parle de « corps romanesque ») par et dans les mots, d'où la tradition du portrait (prosopographie et éthopée) dont on pourra montrer aux élèves les constantes, les attendus ou les infléchissements, en travaillant notamment sur son organisation. Exercice de rhétorique ancien, le portrait est codifié (en pied, détaché du récit, initial, contenant en germe un destin...), se charge de diverses fonctions (documentaire, réaliste, esthétique, symbolique, sémiotique...) et prend de l'ampleur en régime réaliste. Très tôt taxé d'artificialité, le portrait peut aussi faire l'objet d'une remise en cause ou d'un détournement ironique : il est évité ou dépourvu de fonction informative dans les « anti-romans » du XVII^e ou du XVIII^e siècle comme *Le Roman bourgeois* ou *Jacques le Fataliste*.

D'autres formes rhétoriques, la prosopopée ou le blason, pourront être analysées. Par ailleurs, on pourra s'interroger sur les difficultés du portrait du personnage dans le genre du roman épistolaire : comment représenter le destinataire et le destinataire des missives ? Quelle unité conférer aux impressions du scripteur ? La problématique de la suggestion remet en cause la représentation

précise et les estampes de Gravelot, commandées par Rousseau en 1760 pour accompagner *La Nouvelle Héloïse*, avaient pour fonction de représenter iconographiquement, avec des commentaires à l'appui, les portraits ou les scènes majeures de l'œuvre.

Cette caractérisation du personnage pourra aussi être interrogée dans le cas des autres arts : le personnage romanesque lorsqu'il est porté à l'écran ou à la scène modifie les représentations que les lecteurs avaient de lui. On peut songer à l'extraordinaire ressource que constitue le *Fantôme de l'opéra* de Gaston Leroux, roman publié en 1910 et qui est aujourd'hui moins connu que les adaptations musicales ou cinématographiques qui en ont été faites. C'est aussi un exemple intéressant du point de vue du personnage : le roman est centré sur les ambiguïtés inhérentes à un personnage fantomatique dont l'humanité est sujette à caution.

Le langage est également un moyen essentiel de la caractérisation du personnage. Directement ou non, l'écrivain donne la parole à ses personnages. Leur parlure les définit et les situe. Dans le roman épistolaire, la constitution du personnage passe par la singularité de sa voix : ses inflexions, son lexique, sa rhétorique... On pourra réfléchir également à la situation particulière du roman à la première personne dans lequel le personnage se confond avec la voix narrative et se constitue à la fois comme personnage agissant et comme narrateur-écrivain, sa caractérisation passe davantage par sa parole que par sa représentation. Autre mode de caractérisation du personnage : les commentaires du narrateur. L'intrusion du narrateur stendhalien est emblématique de ce procédé.

Il pourra être intéressant, enfin, de mener une réflexion générique : on gagnera à confronter le personnage de nouvelle au personnage de roman, le premier relevant tout particulièrement du type, par le travail de simplification dont il est l'objet.

On pourra aussi s'interroger sur les méthodes de caractérisation du personnage principal par contraste avec les autres personnages, et plus largement sur le personnage comme foyer de relations diverses et variées. Le système des personnages permet en effet de hiérarchiser les actants : un personnage romanesque n'est jamais seul, il est lié à d'autres personnages. Le héros, par exemple, se voit attribuer des prédicats que les autres personnages n'ont pas.

Ces éléments de caractérisation du personnage sont aussi le lieu des conventions et des stéréotypes que nombre de romanciers, notamment au XX^e siècle, s'attacheront à dénoncer ou à détourner (cf. *infra*).

Pour aller plus loin

Grall, Catherine, « Le personnage de nouvelle : quel type ? quel individu ? » dans Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Champion, 2007.

Debreuille, Jean-Yves, Kazimierz Kupisz et Gabriel-André Pérouse (dir.), *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988.

Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiotique du personnage », dans *Poétique du récit* (collectif), Paris, Point-Seuil, 1977.

Mitterand, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F, 1980.

Piste 4 : Être vivant, être de papier

La tension entre la pseudo-vie du personnage et sa construction purement formelle structure la réflexion menée sur le personnage et articule ses mutations. Bien des écrivains ont pointé l'illusion et les conventions littéraires propres à la construction du personnage. Balzac, dans l'édition illustrée des *Petites misères de la vie conjugale*, propose une page sur laquelle l'illustrateur Bertall a dessiné en trompe-l'œil, sur une page blanche arrachée à *Tristram Shandy*, un porte-mine et une gomme et où on lit cette injonction adressée au lecteur : « Dessinez vous-même, SVP (...), CELLE QUE VOUS RÊVEZ ! ».

De *La Princesse de Clèves* à *La Modification* ou aux romans contemporains, les écrivains s'élèvent contre les artifices, l'absence de crédibilité ou la momification du personnage. Les termes du débat s'inscrivent dans une dialectique qui confronte la littérature au monde réel. Le personnage est un objet d'étude exemplaire pour aborder avec les élèves les problèmes relatifs à la mimesis. Le roman de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, rejette les artifices du roman baroque et prône la vraisemblance. Ce faisant, l'écrivaine fonde le roman psychologique en conférant à son héroïne intériorité et analyse et soi.

Les entreprises réalistes au XIX^e siècle substituent à la vraisemblance le vrai (« all is true » clame Balzac) et ont l'ambition de mouler le personnage non sur une représentation idéale de l'homme, mais sur un échantillon humain représentatif. Refusant les modèles (en théorie du moins), le roman réaliste et naturaliste offre une « tranche de vie » et les personnages font « concurrence à l'état civil ». La démarche reste mimétique, mais la mimesis a changé.

Mais les idées nouvelles génèrent elles aussi leurs conventions. Les écrivains au XX^e siècle, de Gide aux auteurs du Nouveau Roman en passant par Breton ou Valéry, contestent l'esthétique léguée par le XIX^e siècle dont ils pointent les artifices en dénonçant la prétention à un réalisme objectif. Il s'agit de débarrasser le roman de toutes ses scories, des descriptions aux dialogues. Ce rejet passe en premier lieu par une déconstruction du personnage. Refusant la conception du personnage comme « personne », refusant donc « l'effet de vie », sous l'influence du structuralisme, certains écrivains assument donc le texte comme texte. Loin d'être porteur d'une fonction référentielle, le personnage est reconnu comme personnage c'est-à-dire être de fiction : ni vivant ni mort, le personnage est un élément textuel parmi d'autres.

Mais ce rejet peut aussi prendre une forme exactement contraire : refusant les artifices de l'écriture réaliste du XIX^e siècle, d'autres romanciers choisissent d'affiner le traitement de la psychologie du personnage, sous l'influence notamment de la psychanalyse. Remarquons au passage que les deux attitudes dégagées peuvent coexister au sein d'un même groupe, les œuvres de Robbe-Grillet opposées à celles de Nathalie Sarraute ou à celles de Claude Simon le montrent nettement. Le personnage est alors vivant, mais dans un sens qui n'a plus rien à voir avec le personnage dit « réaliste » — être social doté d'un état civil et de caractéristiques psychologiques fixes, suscitant chez le lecteur un effet d'identification. La détermination d'un individu ne relève ni de sa situation sociale ni de son caractère, mais de son intériorité : le personnage vit dorénavant d'une vie intérieure et complexe et l'écrivain dépasse le figuratif ou le significatif au profit du trouble et de l'impalpable. On a noté, d'un point de vue diachronique, que les mutations du roman reposaient sur une progressive épaisseur et complexité du personnage, sur une psychologie capable de générer, aujourd'hui encore, l'identification empathique du lecteur.

Schématiquement, la profondeur du personnage éclairerait l'évolution du roman à l'égard de valeurs romanesques originelles comme l'héroïsme ou l'idéalité. Le personnage romanesque rend compte d'une réflexion anthropologique et le sujet intériorisé s'offre comme une caractéristique de la modernité. Cette évolution est liée à la science : la psychologie qui se constitue comme discipline médicale au XIX^e siècle, les théories de l'hérédité du docteur Lucas ou encore la psychanalyse sont autant de champs scientifiques qui ont un impact sur la littérature. Ainsi, au XX^e siècle, le personnage romanesque peut offrir une « psychologie des profondeurs » (Raimond) qui le rapproche davantage de la vie en offrant une représentation tourmentée, complexe et opaque de l'être. Les personnages proustien, gidien ou célinien rendent magnifiquement compte de cette complexité. Formellement, le monologue intérieur (ou le flux de conscience) qui supprime les formes du discours indirect et relègue au second plan le narrateur omniscient traduit la même plongée dans les méandres de la conscience. Assurément, le roman du XX^e siècle exprime moins la personne qu'il ne traduit une recherche de celle-ci.

Pour aller plus loin

Hautcoeur, Guiomar, « la voix du personnage, réflexion sur la notion de psychologie dans le roman ancien et moderne (XVII^e-XVIII^e siècles) » dans Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Champion, 2007.

Piste 5 : Fonctions et symboles attachés au personnage

Pris dans les rets d'un texte, le personnage n'est pas un individu, il résume les traits essentiels (intellectuels, affectifs, moraux, idéaux ou idéalisés) d'un groupe social, il s'apparente à un type, voire un archétype. Ce faisant, le personnage se charge de symboles qui le caractérisent et l'inscrivent dans une filiation, mais il est aussi porteur de fonctions narratives : actant, le personnage est également un être réactif.

Mis en relief par des éléments propres et constants, être central et structurant du texte, le personnage se charge très tôt dans l'histoire du genre romanesque de valeurs symboliques. La problématique du personnage pose donc à l'évidence le problème du rapport à l'héroïsme.

Exemplaire et singulier, figuration du sacré et de la légitimité, le héros de roman est l'objet d'une véritable codification qui permet, historiquement, de distinguer le héros classique, être exceptionnel porteur de valeurs supérieures et offrant au lecteur un miroir idéal de l'homme, du héros moderne. Le personnage classique est pensé comme un modèle ou un exemple pour le lecteur, son destin est porteur d'un enseignement ou d'une leçon. La valeur didactique du roman classique passe à l'évidence par la figure du personnage.

Les romanciers, à partir du XIX^e siècle notamment, vont s'attacher à déboulonner les piliers de l'héroïsme en mettant en scène une humanité quelconque ou dégradée — des « vies minuscules » — et en substituant à des destins linéaires et emblématiques des trajets de vie sinueux. Ainsi, au héros de l'idéalisme abstrait vivant en harmonie avec la nature succède schématiquement le personnage problématique en conflit avec le monde, on est passé des figures prédéterminées par l'univers mythique, immuables et exemplaires, à des êtres plus individualisés et diversifiés. Cette perspective diachronique du personnage recouvre les mutations plus larges du genre romanesque et rend compte des ses origines épiques (romans hellénistiques, récits de chevalerie).

Ces symboles attachés aux personnages de roman concernent aussi les codifications génériques ou tonales : le personnage des romans picaresques, ceux des romans populaires ou des romans de la Table de Ronde répondent à certaines constantes ; on pourra distinguer également le héros du roman sérieux de style élevé du personnage plus rustre des romans comiques de style bas et parodique au XVIII^e siècle. À ces codifications, s'ajoutent les effets de l'histoire littéraire : le personnage prend place dans une histoire du personnage, réécrit en mineur ou en majeur un modèle précédent, s'inscrit dans un intertexte qui fait de lui, tout individualisé qu'il est, un type. Cela est vrai, naturellement, des personnages masculins comme des personnages féminins.

Dans une perspective synchronique, les symboles attachés au personnage concernent aussi son statut textuel, selon que le personnage est fictionnel ou référentiel (le personnage référentiel renvoie à une réalité vécue, songeons à la figure de Napoléon dans les romans du XIX^e siècle), selon qu'il est un protagoniste ou non de l'intrigue, selon enfin, sa place ou ses fonctions dans l'intrigue. Il existe une hiérarchie des personnages. Le personnage s'inscrit dans un schéma narratif, assume une fonction dans le système des personnages, prend place donc, dans un ensemble au sein duquel il est porteur de symboles et/ou assume des fonctions narratives, il est à la fois type et rôle. Songeons aussi aux couples romanesques, de Sancho Panza et Don Quichotte jusqu'à Bouvard et Pécuchet ou Bardamu et Robinson. Garant du dynamisme du texte, le personnage n'est pas forcément exemplaire et peut être simplement, un médium par lequel l'histoire se fait. Vincent Jouve parle alors de « héros concave » et réserve le terme de « convexe » pour le héros qui impose l'exemplarité par sa seule présence.

Ces éléments permettent éventuellement de redéfinir la notion de héros. Ainsi, pourrait être considéré comme tel le personnage qui voit converger en sa personne plusieurs facteurs : la logique narrative (le héros est au centre du système des personnages), le principe de projection ou d'identification de la part du lecteur, et les valeurs dominantes défendues par le texte. Pourrait aussi être considéré comme un héros le personnage romanesque qui ne posséderait que l'un de ces attributs (héros structural, héros projectionnel ou transitionnel, héros idéologique).

Pour aller plus loin

Jouve, Vincent, « Le héros et ses masques », dans *Le Personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, Nice, Presses de l'université de Nice, n°6, 1995.

Queffelec, Lise, « Personnage et héros », dans Glaudes, Pierre et Yves Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991.

Bougnoux, Daniel, « Le principe d'identification », dans *Personnage et histoire littéraire*, éd. cit.

Lukacs, Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002 [1920].

Pavel, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

Pierre-Gnassounou, Chantal, « Le personnage secondaire », dans *Poétique*, 2010/2011, n°161.

Sites de référence

www.bnf.fr > expositions virtuelles > classes.bnf.fr > les dossiers > Histoire des représentations > Héros, d'Achille à Zidane : exposition en ligne sur la figure du héros.

Piste 6 : Crise du personnage

Lieux de conventions et de formalisme, cœur vivant de l'œuvre romanesque, le personnage a très tôt fait l'objet d'entreprises de déstabilisation, au même titre que le roman lui-même. L'histoire du roman est, en effet, dès ses origines, l'histoire d'une contestation du roman.

On pourra donc aborder avec les élèves la construction ou la déconstruction du personnel romanesque dans ces œuvres que Sartre (préface au *Portrait d'un inconnu* de Sarraute) et surtout Rousset (*Forme et signification*, début du chapitre « Madame Bovary ou le livre sur rien ») définissent comme des « anti-romans » et qui interrogent le genre en même temps qu'elles en dénoncent les conventions ou les procédés. Ainsi, le personnage de l'anti-héros dans *Le Roman bourgeois* de Furetière, le refus de la construction d'un caractère ou l'impossible identification aux actants dans *Jacques le Fataliste* de Diderot peuvent constituer des pistes d'étude.

La crise de l'héroïsme qui frappe le genre romanesque touche aussi en premier lieu le personnage : à l'être exceptionnel, modèle incontestable, s'est substitué un être commun qui finit par s'évanouir à force de banalité. On est passé de l'individu d'exception à l'être dépersonnalisé.

Mais la crise du personnage permet également d'enregistrer les grands moments de mutation du roman. Le personnage cesse d'être marmoréen et lisible au début du XX^e siècle, il s'opacifie et se morcelle : loin de signifier, il ne peut plus qu'au mieux suggérer.

Contre le roman archétypal du XIX^e siècle, les romanciers du XX^e siècle soucieux d'investigation refusent aussi la représentation psychologisante et humaniste du personnage, ils refusent le personnage-momie, le personnage-support de l'intrigue ou porte drapeau d'une idée, ou encore le personnage-modèle social. Évoquant l'autonomie des protagonistes des *Faux-Monnayeurs*, Gide confesse : « (...) mais dès qu'il faut les vêtir, fixer leur rang dans l'échelle sociale, leur caractère, le chiffre de leurs revenus ; dès surtout qu'il faut les avoisiner, leur inventer des parents, une famille, des amis, je plie boutique. Je vois chacun de mes héros, vous l'avouerais-je, orphelin, fils unique, célibataire et sans enfants. » (*Journal des Faux-Monnayeurs*).

Les romanciers du Nouveau Roman poursuivront ces innovations en refusant le portrait, les modèles, la construction méthodique ou la prévisibilité du personnage. Il n'y a plus de substance fixe : le personnage se construit dans le temps romanesque, il est un être errant, un être de fuite, sans identité ou à l'identité trouble. L'étude des désignations du personnage est de ce point de vue souvent éclairante. Il ne s'agit donc plus de faire vivre le personnage ou d'exprimer un monde à travers lui. Élément textuel parmi d'autres, le personnage n'est plus qu'un actant. Ces remises en cause ne concernent pas seulement le personnage, mais ce dernier est précisément une entrée de choix pour

permettre ensuite au professeur de s'intéresser aux autres piliers de l'art romanesque que les romanciers ne vont pas manquer de faire vaciller : la vraisemblance, le narrateur, l'intrigue.

Enfin, l'entrée par le personnage peut permettre d'aborder avec les élèves quelques grandes querelles littéraires ou philosophiques. Le conflit qui opposa Mauriac (auteur du *Romancier et ses personnages*, 1933) à Sartre (« M. François Mauriac et la liberté » 1939, dans *Situations I*) est emblématique d'une époque : face à l'écrivain catholique qui conçoit le personnage comme une marionnette de l'auteur, une image stylisée et signifiante voire édifiante, s'élève le héraut de la liberté. C'est en son nom que Sartre défend la nécessaire vie du personnage romanesque. Pour être vivant, le personnage doit être libre, et Sartre de contester l'idée de destin que le romancier chrétien fait peser sur ses créatures romanesques. Dans cette même perspective, le futur directeur des *Temps Modernes* refuse l'omniscience du narrateur : le roman s'écrit sans dieu, et donc sans point de vue omniscient.

Véritable sismographe du genre romanesque, le personnage constitue finalement une entrée de choix pour cerner tous les enjeux et toutes les mutations d'un genre.

Piste 7 : L'identification en question : l'auteur, le lecteur, le personnage

Le personnage littéraire s'impose, d'après Philippe Hamon, comme foyer d'informations et centre organisateur – implicite – de la mémoire que le lecteur a de son texte. Par lui, la lecture prend vie et sens. En termes de réception, le personnage pourrait être pensé comme le produit de l'interaction entre le texte et le lecteur, comme la conjugaison aussi de deux imaginations, celle du lecteur, celle de l'auteur. C'est ce que P. Hamon puis V. Jouve appellent « l'effet-personnage » : le personnage, figure structurelle inachevée (être de fiction incomplet, pétri d'ellipses, aux contours inachevés), s'actualise dans le rapport qui s'établit entre le texte et le lecteur. Jouve distingue à cet égard trois lectures du personnage par le lecteur : « l'effet-personnel » (le personnage est conçu comme un simple instrument textuel au service de l'intrigue), « l'effet-personne » (le personnage provoque une forte illusion référentielle et semble vivant) et « l'effet-prétexte » (le personnage est le lieu privilégié d'un transfert du lecteur, lieu d'un investissement inconscient).

Nouvel actant de la nouvelle critique, le lecteur est considéré à son tour comme un véritable personnage de roman. Le rapport au lecteur peut être mis en scène (dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ou *La Modification* par exemple) et nombreux sont les personnages romanesques lecteurs, de Don Quichotte au Marcel de la *Recherche*. Mais ce dernier, qui devient écrivain, montre que le personnage romanesque est tantôt aux mains du lecteur et du narrateur, tantôt aux mains de l'auteur et du narrateur.

Pour prendre la mesure des liens qui unissent le personnage et l'auteur, il suffit de se souvenir de l'intérêt que la psychanalyse nourrit pour la littérature. Dans une perspective classique où le personnage est davantage pensé comme une fonction, un modèle, on longtemps considéré le personnage comme le masque ou la marionnette de son auteur. Nombre d'écrivains se plaisent pourtant à souligner la tendance qu'ont certains personnages à s'émanciper, à prendre des trajectoires autonomes. Comme si le personnage créé de toutes pièces parvenait à vivre devant l'auteur et dans l'esprit du lecteur : « Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, — où plutôt c'est moi qui suis dans leur peau. Quand j'écrivais l'empoisonnement de Mme Bovary j'avais si bien le goût de l'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup — deux indigestions réelles car j'ai vomi tout mon dîner. » (à Hippolyte Taine, 20 novembre 1866) écrivait Flaubert pendant la rédaction de *Madame Bovary*. Mais c'est surtout au lendemain de la Première Guerre mondiale que l'autonomie du sujet agissant est volontiers accordée au personnage romanesque. L'indépendance du personnage imaginaire est liée aussi à la protestation contre un héros construit *a priori* et dépourvu de spontanéité. Cette tendance confirme enfin l'importance du personnage : il continue à vivre dans l'esprit du lecteur après la lecture.

La liberté accordée au personnage signale par ailleurs une approche nouvelle du texte par l'auteur : l'œuvre n'est pas exclusivement le fruit de la volonté de l'auteur, l'auteur donne naissance à des êtres différents de soi et qui vivront d'une vie autonome. C'est une façon, d'une part, d'autonomiser l'œuvre et de conférer, d'autre part, toute son importance au travail du lecteur. C'est dans le cadre de cette

réflexion que se situe la querelle qui opposa Sartre à Mauriac, le premier reprochant au second d'adopter à l'égard de ses personnages un point de vue divin et une attitude d'écrivain catholique. Cette posture intenable selon Sartre fige le personnage dans un *ethos* unique, fait de lui un porte-parole, non un être vivant et libre.

Pour aller plus loin

Bellemin-Noël, Jean, *Gradiva au pied de la lettre*, Paris, P.U.F, 1983.

Bellemin-Noël, Jean, *Biographies du désir*, Paris, P.U.F, 1988.

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992.

Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, éd. R-A Corrêa, 1933.

Sartre, Jean-Paul, « M. Mauriac et la liberté » (repris dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948).

Piste 8 : Aux frontières du personnage

Où commence et où s'arrête le personnage ? Faute de parvenir à saisir la notion par des critères définitifs, on pourrait être tenté d'appréhender la notion de l'extérieur, en déterminant ce qu'elle n'est pas : à défaut d'être clairement définie, au moins serait-elle circonscrite. Ce serait méconnaître le caractère éminemment poreux de ses limites.

Porosité tout d'abord entre réel et fiction. Le personnage est-il nécessairement entité fictive ? Quel statut conférer alors au personnage référentiel, ayant une existence historique avérée, comme il s'en rencontre chez Dumas ou Stendhal. Est-ce l'inscription au sein d'une fiction ou encore le caractère fictif des situations, paroles et attitudes qui lui sont associées qui le constituent en personnage ? À partir de telles figures, ou encore en s'appuyant des personnages plus moins directement inspirés du réel, il est possible saisir comment le romancier fait naître le personnage, comment s'opère le passage du réel peuplé d'individus à la fiction peuplée de personnages.

Porosité ensuite entre les dimensions individuelle et collective. Le personnage est-il nécessairement un être singulier ? À certains égards, une collectivité peut accéder à ce statut de personnage. On peut penser au peuple ou à la foule telle qu'elle est représentée chez Zola. Réciproquement, un personnage peut avoir une fonction synecdochique, désignant la totalité du groupe – le plus souvent social – auquel il appartient. Cette transition entre singulier et collectif doit permettre de questionner l'essence du personnage, en tant qu'incarnation singulière d'un groupe social.

Porosité encore entre l'humain et le non humain, ou encore entre le vivant et l'inanimé. Le personnage est-il un être vivant ? Puisque le personnage est un être de papier, il n'a donc pas de consistance physique ni d'organes vitaux. En tant que pure construction textuelle, il se constitue exclusivement par le verbe. Dès lors est susceptible d'être considérée ou au moins envisagée comme personnage toute entité non humaine et même non vivante dont la représentation romanesque lui confère des attributs d'êtres vivants. C'est là la visée de la personnification souvent couplée à l'allégorie qui travaille à constituer une chose ou un lieu en entité autonome susceptible de recevoir l'appellation de personnage. Zola est familier du procédé, qui transfigure ainsi l'alambic de Gervaise, la Lison ou le Voreux. Giono procède de même lorsqu'il donne à un paysage les allures d'un monstre provisoirement endormi.

Porosité encore entre sujet narrateur et sujet narré. En effet, la distinction qu'on opère ordinairement entre narrateur et personnage ne va pas de soi. Le narrateur, en tant qu'il prend en charge le récit, porte un regard qui lui est propre sur les événements qu'il relate. Les narrateurs balzacien, stendhalien ou encore hugolien marquent abondamment le récit de leur présence par des marques diverses de la subjectivité qui suffisent à les constituer comme personnages. Il en va d'ailleurs de même du lecteur tel qu'il est parfois postulé dans le roman, et qui correspond en fait au narrataire. Lorsqu'au terme de la description de la pension Vauquer, Balzac passe rapidement sur le mobilier pour éviter une « description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas », il postule un lecteur impatient de découvrir l'intrigue et rapidement lassé des descriptions qui ne correspondent pas nécessairement à la réalité.

En cela on voit bien en quoi narrateur et narrataire sont des entités fictionnelles dont, à ce titre, il convient d'examiner le statut au regard de la notion de personnage, non pas nécessairement pour conclure à une identité, mais pour mieux saisir l'essence de la notion.

Cette porosité est plus sensible et problématique encore dans le cas des romans à la première personne, qui engagent toute une réflexion dialectique entre identité et altérité relativement à ces deux entités (voir section « Pour accompagner l'étude de la langue »). Identité puisque c'est la même personne qui assume les deux rôles ; altérité puisque cet individu est saisi en des époques distinctes qui correspondent à des situations et des états – en particulier des états de savoir – distincts.

Un certain nombre de ces œuvres s'inscrivent d'ailleurs dans la logique du roman d'apprentissage, par laquelle le personnage vit un certain nombre d'expériences qui vont le constituer jusqu'à en faire le narrateur qui prend en charge le récit, un narrateur désormais assagi, philosophe, socialement parvenu ou encore sans plus aucune illusion. Cette porosité entre narrateur et personnage ouvre sur un certain nombre de questionnements et d'axes d'analyse des textes. En particulier, elle invite à réfléchir sur la prise en charge de la représentation : une fois admis que le *je* narré est l'objet du discours d'un *je* narrant, ce sont les stratégies de ce narrateur dès lors constitué comme personnage qu'il convient d'interroger, puis celle de l'auteur travaillant à cet emboîtement de représentations. Elle invite également à réfléchir sur les solutions de continuité qui caractérisent les romans-mémoires du XVIII^e siècle, souvent inachevés (*La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* de Marivaux, *Les Égarés du cœur et de l'esprit* de Crébillon), marquant par là même la difficulté – peut-être même l'impossibilité – éprouvée par le romancier à métamorphoser le personnage en narrateur.

Pour aller plus loin

Aragon, Louis, « Le mentir-vrai », dans *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1965].

Forest, Philippe, *Le Roman, le je*, Paris, Éditions Pleins Feux, 2001



Histoire des arts

Le champ littéraire n'a pas l'exclusivité du personnage. Celui-ci peuple en fait toutes les formes d'art : peinture, dessin, gravure, sculpture, photographie, cinéma, bande dessinée, art lyrique. Dès lors l'inscription dans l'histoire des arts de la réflexion sur le personnage est susceptible de prendre deux directions : on peut d'une part se demander comment naît, se construit ou se perçoit le personnage dans les différentes formes d'art, ceci pour mieux saisir la singularité du personnage romanesque, réflexion qui peut se mener notamment à partir du genre du portrait ; on peut d'autre part s'intéresser aux métamorphoses du personnage romanesque, lorsqu'il fait l'objet d'adaptations ou de transpositions vers d'autres supports, être de papier devenant selon les cas de gouache, de fusain, de marbre, de pellicule ou de notes.

Le portrait

Soient deux définitions du portrait livrées dans deux éditions du dictionnaire Larousse, l'une datant de 1972, l'autre actuelle. Selon la première, le portrait est une « image d'une personne reproduite par la peinture, le dessin, la sculpture ou la photographie » ; il est une « représentation de quelqu'un par le dessin, la peinture, la photographie, etc. » selon la seconde.

La variation fait sens, invitant à réfléchir sur la différence entre reproduction et représentation. Conçu comme reproduction, le portrait s'inscrirait dans une démarche mimétique du réel visant la fidélité, à tout le moins la ressemblance relative à un support original donné. Conçu comme représentation, il s'envisage moins dans son lien avec le support initial, que comme la pratique singulière d'un peintre, d'un dessinateur ou encore d'un photographe, qui procéderait à des choix de contenu et de forme.

Un simple travail définitoire permet donc de saisir rapidement les enjeux propres au portrait : un travail de représentation qui convoque possiblement l'imitation mais aussi une pratique créatrice. Notamment axé sur la question de la fidélité et de la ressemblance, ce travail peut contribuer à mener une réflexion sur des fondements de la démarche esthétique. Il peut être mené à partir d'œuvres picturales représentant des personnes réelles, mais questionnant la dimension réaliste d'une façon ou d'une autre : portraits de Jan van Eyck au XV^e siècle, d'Arcimboldo au XVI^e, de Franz Hals, Rembrandt ou, dans le champ de la peinture française, de Georges de la Tour au XVII^e siècle, plus tard de Gustave Courbet, et plus tard encore de Modigliani, de Van Gogh ou de Picasso. Ce travail peut également être mené à partir d'œuvres photographiques, notamment de la période surréaliste. Dans tous les cas, l'objectif recherché est de mettre en perspective l'idée d'imitation et de s'interroger sur les enjeux propres à la représentation, laquelle permet le passage de la personne au personnage.

Ce travail peut aider à mieux percevoir les enjeux du portrait littéraire, et d'en saisir la dimension esthétique, qu'il s'agisse d'une personne réelle ou fictive. Quand Hugo décrit Thénardier ou Javert, quand Balzac dépeint le père Goriot ou quand Breton évoque Nadja, c'est aussi avec l'œil du peintre ou du photographe ; de même, quand le narrateur d'*À la Recherche du temps perdu* évoque Odette de Crécy telle que la perçoit Swann, il recourt explicitement à une partie d'une fresque de Botticelli.

À partir du moment où le portrait se trouve inscrit dans une logique représentationnelle, autrement dit à partir du moment où il est admis que sa conception participe d'un certain nombre de choix et de partis pris, il convient de s'interroger sur ses motivations et ses fonctions. Pourquoi le portrait ?

Parmi les fonctions constantes du genre, on relève la volonté de fixer par l'image ce qui est voué à disparaître, manière d'assurer une forme de survie après la mort pour la conjurer. On relève aussi une fonction purement esthétique, visant à susciter le plaisir de la contemplation. Pour le reste, le portrait reçoit selon les époques, les sociétés, les artistes, ou tout simplement les circonstances, des fonctions diverses : religieuse, testimoniale, commémorative, apologétique, etc.

Si l'on considère ce dernier cas, il est possible de puiser des exemples dans la peinture officielle de l'Ancien régime ou de l'Empire : des portraits de Louis XIII par Philippe de Champaigne, de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud, de Louis XV par Carle van Loo, de Louis XVI par Joseph-Siffred Duplessis, ou encore de Napoléon I^{er} par Ingres ou par David. L'analyse d'une ou plusieurs de ces œuvres permet de montrer la constitution de la personne en personnage à des fins politiques. En contrepoint, des caricatures de Charles Philipon ou Honoré Daumier peuvent illustrer la visée satirique du portrait.

Cette pragmatique du genre peut dès lors être mise en relation avec le personnage romanesque. Genre par essence libre et à ce titre plutôt irrévérencieux, il s'est beaucoup amusé à dépeindre, sur le mode de la satire, des personnages saisis dans leurs travers et leurs ridicules : la galerie de bourgeois portraiturés dans les premières pages des *Illusions perdues*, M. de Rênal croqué par Stendhal ou encore le négociant Pacôme dont le Roquentin de *La Nausée* examine le portrait dans un musée de la ville : autant de portraits romanesques qui sont des satires de la notabilité, et qui peuvent être mis en relation avec des caricatures qui leur sont contemporaines, mais aussi avec ces peintures officielles dont elles détournent les codes pour les tourner en dérision.

Dans cette perspective, l'on pourra étudier la déclinaison artistique d'un type romanesque sur une période donnée pour apprécier sur un plan esthétique, les conceptions qu'il reflète et les questionnements qu'il soulève. Ainsi, si l'on s'interroge sur le traitement que les artistes, du romantisme au réalisme, réservent au personnage de la fille perdue dans les œuvres d'art du XIX^e siècle, l'on pourra comparer avec profit le portrait des personnages romanesques d'Aquilina, de Fantine, de Nana, de Marguerite, de Rosanette ou d'Odette que nous offrent Balzac, Hugo, Zola, Dumas, Flaubert et Proust, mais aussi leurs équivalents dans d'autres formes d'arts, tels que la *Violetta* de Verdi (la *Traviata*), l'*Olympia* de Manet, *Les Demoiselles du bord de Seine* de Courbet, les silhouettes d'*Au bordel* de Constantin Guys ou de *La fête de la patronne* de Degas, ou encore les filles lasses qui posent au *Salon de la rue des Moulins* de Toulouse-Lautrec.

De l'âme du vice d'Aquilina au sourire sanglant de Fantine en passant par la tragédie de Marguerite, mais aussi le cynisme de Nana ou la bêtise insondable de Rosanette, la puissance de scandale et de soufre que recèle le portrait de ce type romanesque ne se résume pas à une entreprise vériste ou misérabiliste visant à exsuder l'attrait et les tourments nés de l'indécence et du vice ; elle se double d'une écriture de la complexité humaine et d'une indéniable insolence esthétique, si bien que la représentation de la fille perdue semble autant se nourrir du désir d'évoquer voire de dénoncer le statut de ces femmes, que de défier les conventions artistiques dont elles font l'objet. On compléterait aisément cette approche bâtie sur un groupement de textes et documents, transversal mais historiquement ciblé, par l'étude d'une oeuvre intégrale renouant avec l'amplitude chronologique requise par les programmes, par exemple *La Véritable Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, de l'abbé Prévost

Adaptations et transpositions du personnage romanesque

Le personnage n'est pas l'apanage du roman, on pourra réfléchir au devenir du personnage dans les autres arts. Adapter signifie passer d'une écriture relevant d'un seul langage (l'écrit) à des supports qui en convoquent plusieurs, qu'il s'agisse du théâtre, de l'opéra ou du cinéma. On pourrait même évoquer la bande dessinée. Adapter, cela revient aussi à travailler dans la simultanéité là où la littérature repose sur la succession et la durée. Cela contribue naturellement à modifier les caractéristiques du personnage : il est tout d'abord incarné (un corps, une voix, une allure...) mais il est aussi l'objet d'un cadrage, d'une mise en scène, de jeux de lumières, de signes musicaux...

Les adaptations offrent donc aux spectateurs des propositions de lecture du personnage. D'ailleurs, elles ont parfois un succès plus grand que l'œuvre littéraire elle-même.

Les écrivains du XIX^e siècle le savaient qui cherchaient toujours à doubler leur roman d'un livret pour le théâtre. Lorsque Murger publie dans la presse entre 1845 et 1848 ses *Scènes de la vie de bohème*, il fixe avec Schœnaut, Marcel ou Rodolphe, quelques types qui deviendront célèbres grâce à l'adaptation théâtrale du vaudevilliste Barrière puis à l'opéra de Puccini. L'adaptation tend aussi naturellement à fixer des représentations du personnage et souvent à lui conférer une grande importance : il devient celui qui, portant l'intrigue, porte aussi le spectacle.

Les adaptations peuvent également infléchir le sens de l'œuvre. La très belle adaptation cinématographique de *L'Homme qui rit* de Hugo par Paul Leni modifie la fin du roman en mettant à l'honneur les personnages : Gwynplaine et Déa sont réunis et la jeune femme semble continuer à vivre. Le personnage du jeune homme défiguré par « les manieurs d'enfants » a connu par ailleurs outre-atlantique une réelle fortune, et une véritable appropriation au sein de l'univers des comics (le personnage grimaçant du Joker dans la bande dessinée construite dès les années 40 autour du super héros Batman) et du roman noir (*Le Dahlia noir* de James Ellroy), eux-mêmes réinterprétés dans de récentes adaptations cinématographiques de Tim Burton, Christopher Nolan ou Brian de Palma, qui achèvent de populariser le type romanesque dans l'inconscient collectif.

De même, il peut être intéressant de travailler sur *Carmen* pour étudier le passage de la nouvelle de Prosper Mérimée à l'opéra tragique en quatre actes de Georges Bizet, sur un livret de Meilhac et Halévy, qui rend définitivement célèbre le personnage éponyme. Quand Hugo, pour sa part, reprend *Notre-Dame de Paris* pour en faire un livret d'opéra en 1831, il choisit comme titre *La Esmeralda* (le compositeur est Louise Bertin mais Berlioz revoit la partition et dirige les répétitions).

L'adaptation est aussi le fruit d'un artiste et d'un moment, elle relève d'une esthétique propre : le film muet de Leni, avec accompagnement musical, en noir et blanc, date de 1928. Le metteur en scène allemand (le film est américain) fut l'un des membres du mouvement berlinois « Der Sturm » (La Tempête) et le film est donc nettement sous influence expressionniste, d'où une dimension onirique. Le film travaille sur les états d'âme des personnages, se détachant de toute représentation réaliste.

Ce parti pris met en valeur la prestation étonnante de Conrad Veidt, comédien lunaire au sourire douloureux. De même, une adaptation contemporaine des *Scènes de la vie de bohème* mentionnées précédemment, adaptation cinématographique d'Aki Kaurismäki (*La Vie de bohème*, 1992), transforme l'artiste pauvre parisien en un peintre albanais sans permis de séjour. Enfin, de *La Bête humaine* de Zola à *Désirs humains* de Fritz Lang (1954), les noms des personnages changent et Jeff (Lantier), qui revient de la guerre de Corée, se réadapte difficilement à la vie américaine.

On pourra également travailler sur des comparaisons d'adaptations de façon à mettre l'accent sur la variété des supports et l'apport de chacun d'eux à la notion de personnage. On peut penser aux diverses adaptations proposées de *Madame Bovary*, qu'il s'agisse du film de Claude Chabrol ou du roman graphique, *Gemma Boverly* de Posy Simmonds. Dans les deux cas, le personnage se trouve chargé de valeurs particulières, incarné mais aussi infléchi. Le même travail peut être mené avec *À la Recherche du temps perdu* si l'on prend le temps de parcourir les bandes dessinées de Stéphane Heuet ou l'adaptation télévisuelle de Nina Companeez. Ces doubles des personnages originaux sont autant de pistes d'exploration pour le professeur.

Sites de référence

www.bnf.fr > expositions virtuelles > classes.bnf.fr > les dossiers > Arts et architecture > Le portrait : exposition virtuelle consacrée au portrait.

www.univ-montp3.fr/pictura/Presentation.php# > Images en lignes > Menu déroulant : « Utpictura 18 » est une base de données iconographique indexée en accès libre.



Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours

Pour accompagner l'étude de la langue

L'étude de la langue peut utilement accompagner celle du personnage de roman dans la mesure où ce sont des choix et des moyens linguistiques précis qui œuvrent à la construction du personnage. Les pistes qui suivent sont autant de suggestions indicatives destinées à favoriser ce travail.

L'art du portrait

Le portrait constitue une première porte d'entrée possible pour appréhender les moyens linguistiques par lesquels le romancier donne forme à ses personnages.

Originellement, il s'agit d'une notion rhétorique qui appartient au discours épideictique. Si le portrait n'a plus nécessairement une visée argumentative, il n'en demeure pas moins qu'il convoque un certain nombre de moyens concrets en vue d'effets précis qui ne sont pas simplement d'ordre informatif. Il est alors possible de convoquer des outils grammaticaux (la caractérisation adjectivale, les expansions du nom, les constructions attributives) et stylistiques (réseaux lexicaux, vocabulaire axiologique, expression de la subjectivité et du degré, réseaux métaphoriques) pour caractériser les modalités du portrait à l'œuvre et en faire ainsi des moyens d'analyse du texte. Le portrait de Mlle de Chartres, celui de Thénardier, celui de Mme Arnoux, celui encore d'Odette de Crécy etc. sont autant de portraits menés selon des modalités diverses qui, au-delà de ce que dit explicitement le texte, éclaire le lecteur sur le personnage et le regard porté sur lui.

Le prisme linguistique peut d'ailleurs s'avérer un moyen efficace d'aborder le genre du portrait d'un point de vue historique, comme le montre l'écart qui sépare les caractérisations sommaires et stéréotypées des personnages de *La Princesse de Clèves* d'un côté, et celles, plus amples et complexes, des personnages balzaciens ou hugoliens par exemple.

Le personnage en homme de paroles

Mais le personnage ne s'appréhende pas seulement comme objet de représentation mis à distance par le jeu de la description. C'est aussi par ses actions qu'il se fait connaître du lecteur, et à cet égard, la principale d'entre elles est sans doute la parole. Dans ce cadre, trois entrées peuvent participer de l'étude du personnage au moyen d'outils stylistiques.

Le premier concerne les modalités de restitution de la parole prononcée. L'étude des discours rapportés est un acquis du collège, qui peut être mis au service de l'interprétation littéraire du texte. En particulier, le choix de telle forme de discours rapporté peut renseigner sur la distance qu'établit le romancier entre le personnage et le lecteur. Cette entrée constitue du reste un autre moyen efficace de faire accéder les élèves à la dimension historique des pratiques romanesques : l'utilisation du discours indirect libre par de nombreux romanciers du XIX^e siècle ou l'apparition au XX^e siècle du monologue intérieur prenant la forme d'un flux de conscience.

Le second angle d'approche est plutôt pragmatique. En effet, dans le roman comme au théâtre, la parole est un moyen d'action. Dans les romans de Malraux par exemple, qu'elle se fasse méditation, accusation, confrontation ou ordre, la parole est souvent agissante. Dans le roman épistolaire encore, il s'agit d'une parole écrite, mais qui n'en vise pas moins une efficacité sur autrui : séduire, tromper, dénoncer, impressionner ou encore apitoyer. En s'exprimant, le personnage agit. Il convient alors d'envisager la parole comme acte de langage qui, dès lors qu'il est proféré, contribue non seulement à faire connaître le personnage en action, mais aussi à faire progresser le récit.

Troisième approche possible, ce qui est souvent nommé « parlure », c'est-à-dire la langue spécifique d'un personnage, qui, au-delà de ce qu'il exprime explicitement, constitue une part significative de son être. C'est notamment le cas dans des romans où la parole est le moyen pour un personnage de se donner un rôle social ou d'imposer un rapport de forces. Chez Proust, le ridicule des personnages (par exemple Mme Verdurin ou le docteur Cottard) passe par leur façon de s'exprimer. Le Bardamu de Céline, le Vautrin de Balzac, le Gavroche d'Hugo, le Meursault de Camus sont autant de personnages qui font entendre au lecteur une voix singulière qui peut se caractériser dans de nombreux extraits à l'aide d'outils grammaticaux et stylistiques simples, par exemple chez Céline le détachement, la présence simultanée de différents niveaux de langue (lesquels se construisent eux-mêmes par des ressources grammaticales diverses), les modes et temps verbaux ou encore les modalités de la phrase.

Énonciation et point de vue

Les contours de la notion de personnage peuvent également prendre forme en envisageant l'œuvre dans une perspective énonciative. Qui parle ? Qui prend en charge la parole par laquelle le personnage est livré au lecteur ? Quels en sont les effets sur sa représentation ? Les romans à la première personne en particulier offrent un matériau de réflexion et d'analyse fécond dans la mesure où l'étude de la distance énonciative permet de mettre à jour deux entités distinctes, le *je* narrateur et le *je* narré, le premier pouvant être considéré comme un personnage travaillant – pour des raisons dont l'analyse aidera précisément à mieux le cerner et à le constituer comme personnage – à construire l'image du second. C'est la parole manipulatrice du narrateur qui peut alors émerger.

Le phénomène peut du reste s'observer aussi bien dans des romans où le récit est mené à la troisième personne. Lorsque le narrateur intervient fréquemment pour commenter la situation, les événements ou l'attitude des personnages, ce qui se rencontre abondamment par exemple chez Balzac ou Stendhal, son statut en tant que personnage peut être questionné, quand bien même il n'intervient pas directement sur les événements représentés. C'est alors l'étude des marques de l'énonciation qui peut fournir un support d'analyse fécond.

Plus largement, il importe de mettre en relation la construction du personnage avec la parole qui la prend en charge. En plus de la parole narrative, il s'agit alors de considérer également les discours rapportés qui font connaître les personnages par leur propre parole, restituée directement ou indirectement.

L'étude des phénomènes de polyphonie énonciative qui font entendre simultanément plusieurs voix peut alors s'avérer extrêmement féconde. Les ambivalences du discours indirect libre tel que le pratique Flaubert par exemple permettent de construire le personnage d'Emma Bovary à la fois directement – ce sont bien ses paroles ou ses pensées qui sont livrées au lecteur – et indirectement – elles sont mises en perspective par la voix du narrateur, ce qui peut produire un effet d'ironie.

Corollairement, la notion de personnage peut gagner à être appréhendée sous l'angle de la focalisation : à partir de quel regard est-il représenté ? Cette réflexion peut aider à comprendre comment le romancier construit son personnage et le fait vivre en le plaçant sous le regard du narrateur ou d'un autre personnage, ou en livrant tout simplement son propre point de vue. L'étude de la focalisation est une démarche souvent complexe, tant il est fréquent qu'une scène ne se laisse pas réduire à une focalisation unique. Ce travail permet ainsi de prolonger les questions de focalisation en les transformant en effets de points de vue : les projections de point de vue sur un personnage sont souvent diffractées et la pluralité qui en résulte peut même être simultanée, au même titre que la polyphonie énonciative. L'étude des marques de la subjectivité en particulier peuvent contribuer à mettre à jour les effets de point de vue qu'elles induisent.

Temps et récit

Contrairement au héros d'épopée qui est figé dans un ensemble de valeurs qu'il défend indéfectiblement tout au long de l'œuvre, le personnage de roman est un être qui évolue et se transforme au gré des circonstances évoquées dans le roman. Le roman de formation en est le meilleur exemple, non le seul, la transformation ne consistant pas exclusivement en un capital de savoir.

Le personnage romanesque est donc inscrit dans une temporalité, et, à ce titre, il peut être utile de l'appréhender dans son rapport au temps, en particulier dans les œuvres qui s'emploient à ne pas faire coïncider l'ordre chronologique et l'ordre du récit. Les prolepses et analepses, les voyages temporels qu'opèrent des formules proustiennes telles que « je ne savais pas alors que » ou « ce n'est que plus tard que je compris » mettent en lumière le processus d'évolution du personnage qui se manifeste ici en termes de savoir. C'est l'inscription du personnage dans un devenir que de tels phénomènes narratifs permettent de mettre à jour.

L'étude des perturbations de l'ordre chronologique permet de bien saisir le travail du romancier pour construire son personnage dans le temps de la lecture. C'est ainsi par exemple que la vérité sur la mystérieuse Thérèse des *Âmes fortes* de Giono est livrée progressivement au moyen de récits successifs assumés par plusieurs énonciateurs – dont Thérèse elle-même – et sans suivre nécessairement la chronologie des événements.

Dans une approche plus strictement linguistique et grammaticale, on pourra s'intéresser surtout à la construction des personnages – en particulier dans le cas d'un récit à la première personne – en lien avec l'utilisation des temps verbaux. Dans le champ romanesque, on est ordinairement conduit à opérer une distinction entre temps du récit et temps du discours. Cette distinction déjà étudiée dans les niveaux antérieurs a pu sensibiliser les élèves aux notions de valeurs temporelles et aspectuelles. Ces acquis peuvent être repris et prolongés en particulier en s'appuyant sur des romans qui privilégient le passé composé comme temps du récit – par exemple *L'Étranger* de Camus – ou qui abolissent cette hiérarchie des plans d'énonciation, instaurant une tension entre récit et discours par l'utilisation conjointe pour la narration du passé simple et du passé composé. C'est le cas d'œuvres aussi différentes que *Regain* de Giono, *Voyage au bout de la nuit* de Céline, ou encore *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras, qui font s'entrechoquer deux rapports au temps, susceptibles de marquer des parlers, des appartenances sociales ou des degrés de familiarité divers.

Pour aller plus loin

Genette, Gérard, « Proust et le langage indirect », *Figures II*, Paris, Points-Seuil, 1969.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Points-Seuil, 1991.

Gothot-Mersch, Catherine, « La parole des personnages », *Travail de Flaubert*, Paris, Points-Seuil, 1983.

Herschberg-Pierrot, Nathalie, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 2003.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan Université, 2001.

Maingueneau, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005.

Miroux, Jean-Philippe, *Le Portrait littéraire*, Paris, Hachette supérieur, 2003.

Reggiani, Christelle, « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 121-154.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Points-Seuil, 1991 [1983-1985].

Stolz, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, 2006.

Weinrich, Harald, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973.



Éducation aux médias

Le personnage entre réalité et fiction

Par définition conçu comme entité fictive, le personnage ne prend vie que par l'illusion de réalité qu'il suscite au sein de la fiction. Cette vie pourtant peut dépasser le cadre de l'œuvre, le personnage semblant alors en quelque sorte sortir de la fiction pour participer à la « vraie » vie, tel Tom Baxter dans *La Rose Pourpre du Caire* de Woody Allen, qui sort de l'écran de cinéma pour pénétrer dans la salle de projection, ou tel Hercule Poirot dont la mort romanesque dans *Hercule Poirot quitte la scène* donna lieu à une vraie nécrologie dans le *New York Times* du 6 août 1975. Il arrive aussi que dans l'expérience ordinaire de la fréquentation des médias, le terme de personnage se trouve associé à des personnes ayant une existence bien réelle : personnalités publiques, individus impliqués dans des faits divers, candidats à des jeux télévisés de toute sorte, etc.

Qu'est-ce qui, dans ces situations, motive l'emploi du mot *personnage* ? En quoi ces emplois renseignent-ils sur l'essence de la notion ? Ces questions peuvent contribuer à nourrir la réflexion sur le rapport que tout un chacun entretient avec la vie médiatique, rapport dont la notion même de personnage semble l'une des clefs.

Deux facteurs peuvent justifier ce glissement des emplois de la fiction à la réalité.

Tout d'abord la présence d'un narratif : l'idée de personnage naît à partir du moment où un individu se trouve impliqué dans une succession d'événements dont la relation prend alors la forme d'un récit. La démarche journalistique, en tant qu'elle a vocation à relater des faits, narre des événements dont les protagonistes accèdent ainsi au statut de personnage.

Second facteur : la réduction du réel à quelques traits particuliers, ce qui peut se résumer en termes d'image. De même que le père Grandet de Balzac incarne l'avarice ou le père Goriot l'amour inconditionnel pour ses filles, de même toute figure publique semble réduite dans les représentations qui en sont données (ou que l'on s'en fait) à un nombre restreint de particularités par lesquelles elles sont identifiées. Dans la démarche journalistique, cette réduction participe d'une logique d'efficacité : inutile d'associer la personne dont il est question à des traits de caractère sans incidence sur les faits évoqués. On retrouve là l'une des exigences économiques qui a souvent cours dans le roman. Cette logique de réduction est donc motivée par une exigence de concision. Mais elle peut aussi être motivée par un souci d'efficacité représentationnelle et argumentative. En témoigne par exemple la technique de communication dite du « storytelling », aujourd'hui largement employée dans le champ publicitaire ou la communication politique, technique qui se propose de construire l'image d'un individu à partir d'un récit qui lui serait systématiquement associé, anecdote érigée en mythologie personnelle métamorphosant l'individu bien réel en personnage.

Les supports ne manquent pas pour étudier ces oscillations entre personne et personnage, qui ne marquent pas tant un passage de la réalité à la fiction, qu'un passage du réel à sa mise en représentation.

Le contexte d'une campagne électorale peut fournir un matériau très riche : aussi bien les affiches, clips et sites Internet visant à promouvoir une candidature, que les articles de presse et émissions commentant et décryptant ladite campagne. La relation d'un fait divers ou de ses suites judiciaires peut également s'avérer féconde. Le fait divers prend généralement la forme d'un article ou d'une série d'articles (parfois un reportage) diffusé dans la presse, écrite ou audiovisuelle. Le protagoniste devient dès lors personnage par cette mise en avant de sa personne en lien avec un acte criminel, du fait aussi de cette échappée hors de l'ordinaire, par l'accomplissement d'une action qui est non seulement condamnable moralement et juridiquement, mais aussi qui contient une irréductible part de mystère qui suscite l'imagination, l'interprétation et la curiosité du public. « Signifiant excessif qui ouvre sur des signifiés pluriels et ambigus » selon Franck Évrard (*Faits divers et littérature*), le fait divers ne peut, pour cette raison qu'intéresser le romancier, et plus largement l'artiste. Dès lors le traitement du fait divers peut alimenter une réflexion sur ce double mouvement qui va de la réalité vers la fiction qui s'en inspire, puis de la fiction à la réalité, que l'œuvre s'efforce d'atteindre. En quoi et comment ce détour par l'œuvre (écriture, mise en scène) permet-il de mieux revenir au réel ?

L'étude du changement de support permet la mise en évidence du fait proprement littéraire : la construction romanesque du personnage à partir d'un ensemble de faits avérés. *Madame Bovary* peut illustrer cette double trajectoire : le suicide d'une certaine Madame Delamarre, épouse infidèle d'un médecin de province, a probablement contribué à la conception d'un roman et d'une héroïne, lesquels donneront lieu à une notion théorisée philosophiquement par Jules de Gaultier (en 1892 et 1902) puis par George Palante (1903), enfin à un mot qui figure depuis dans tous les dictionnaires et qui désigne un comportement proprement humain : le bovarysme.

Les œuvres littéraires ou cinématographiques sont très nombreuses, qui puisent à cette source du fait divers : outre l'exemple bien connu de l'affaire Berthet qui inspira à Stendhal *Le Rouge et le noir*, on peut évoquer une affaire plus récente qui défraya la chronique dans les années 1990 et suscita un nombre considérable d'articles, d'enquêtes, de reportages et de documentaires, ainsi que deux films : *L'Emploi du temps* de Laurent Cantet en 2001 et *L'Adversaire* de Nicole Garcia en 2002, d'après le livre-enquête du même titre d'Emmanuel Carrère. Autant de tentatives par le reportage, l'analyse ou la fiction, de percer le mystère d'un assassin. La fait divers, parce qu'il se trouve à la croisée du médiatique et du littéraire, permet en cela d'appréhender au plus près l'essence du personnage, à la fois figure publique rattachée à un événement particulier et construction romanesque ou cinématographique.

Le personnage aux limites de l'identification

Le travail sur le personnage romanesque peut aussi être rapproché des identités numériques, c'est-à-dire du lien technologique qui unit la personne réelle à son ou ses personnages virtuels. C'est un domaine bien connu des élèves et qui peut permettre de les placer en situation de création ou de construction d'un personnage (on consultera avec profit les dossiers en ligne *Enseigner les lettres avec le numérique*). De la sorte, on pourrait s'attendre à ce qu'ils appréhendent de façon plus expérimentale le personnage romanesque et réfléchissent davantage à l'élaboration, par l'écrivain, de ses caractérisations ainsi qu'aux contraintes narratives dans lesquelles le personnage s'inscrit.

On parle d'avatars pour désigner les représentations informatiques d'un internaute, tant dans les jeux vidéo que sur les réseaux sociaux ou les forums. Si dans le jeu de rôle le joueur compose son personnage (son avatar) en restant dans les limites du jeu, l'avatar dans un sens conceptuel jouit d'une réalité plus large : il s'agit d'une représentation de soi-même sans limite, l'identité virtuelle n'est soumise à aucune contrainte, aucun scénario. Cette représentation peut illustrer autre chose que l'utilisateur lui-même, et les avatars peuvent être de différents types (abstrait, figuratif, textuel...). L'avatar est donc une clé pour pénétrer un monde virtuel (et l'on pense à l'univers de la fiction romanesque) : la personne, devant son écran, se fait personnage et devient un actant de l'univers virtuel qu'elle s'est construit ou dans lequel elle s'inscrit (dans le cas des jeux).

Cette apparence est choisie par l'internaute mais elle peut donc comporter, dans les jeux vidéo, une part de caractérisation imposée par le « rôle » choisi. Dans les jeux de rôle en effet (et les jeux de rôle en ligne : MMORPG), le joueur est représenté par un avatar qu'il crée pour partie seulement puisque ce dernier interagit avec l'environnement contrôlé par le programme et avec les autres joueurs. Un avatar est donc conditionné par ses fonctions dans le jeu, ses caractéristiques en découlent, de même qu'un personnage de roman est conditionné par une intrigue et une écriture : Gracq a bien montré dans *En lisant en écrivant* que la fameuse phrase de Valéry, « la marquise sortit à cinq heures », n'était ni arbitraire ni anecdotique, elle réduit le champ des possibles quant à la suite narrative qu'on peut lui donner, elle crée des contraintes pour un écrivain qui construit son roman comme une trajectoire car « Tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe ». Il en va de même du personnage : il est soumis à la composition ou à ce que Genette, à propos de *La Princesse de Clèves*, dans *Figures II*, appelle le « telos » de l'œuvre. De même, dans la plupart des MMORPG il s'agit en priorité de faire progresser son personnage dans un monde virtuel en respectant certaines caractérisations ou diverses contraintes inhérentes au type de jeu (sorte d'intrigue !). L'avatar est ici bien plus qu'une simple représentation, il se dote d'une vie et d'un devenir, il s'inscrit dans un monde.

Plus largement, le personnage peut aussi permettre de réfléchir aux modalités de l'identité numérique : un internaute peut utiliser son profil pour construire une image favorable de lui, se mettre en scène ou opter, dans les jeux, pour l'évasion en épousant une identité autre. Cela pose évidemment la question du rapport à l'identité qui peut être un biais pour faire réfléchir les élèves aux spécificités de l'énonciation romanesque (le narrateur par rapport à l'auteur et au personnage) : l'internaute qui se donne un avatar construit une fiction de vie, une identité narrative. Et celle-ci peut être mouvante, dépendre des autres, c'est le cas des jeux vidéo dans lesquels le joueur construit son identité sur un forum.

Pour aller plus loin

Desgens, Guillaume et Éric Freyssinet, *L'Identité à l'ère numérique*, Paris, Dalloz, 2009.

Évrard, Franck, *Faits divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997.

Romantisme, « Le Fait divers », n°97, 1997 (notamment Hamon, Philippe, « Introduction. Fait divers et littérature », p. 7-16).

Sites de référence

www.eduscol.education.fr > enseigner avec le numérique > valoriser les usages et ressources numériques

www.eduscol.education.fr > enseigner avec le numérique > actualité du numérique > s'informer avec le numérique > veille éducation numérique > article avril 2010 « Données à caractère personnel, identité numérique, e-réputation, droit à l'oubli... »

www.eduscol.education.fr > Accueil Lettres > Information Communication > enseigner les lettres avec le numérique : brochures 2010, 2011, 2012

www.ac-montpellier.fr > chercher massat.jpg