

## Histoire littéraire : le personnage de roman.

**Définition du personnage** : Le terme de « personnage », apparu en français au XV<sup>ème</sup> siècle, dérive du latin, *persona* qui signifie : « masque que les acteurs portaient sur scène, rôle ». Il hérite donc d'une figure, d'une visibilité et d'une lisibilité qui sont sa marque et conditionnent son existence sociale sur la scène publique.

Un personnage est un « être de papier », la représentation d'une personne dans une fiction, une personne fictive dans une œuvre littéraire, picturale, cinématographique, bédéique<sup>1</sup>, ou théâtrale. Lorsque le nom du personnage principal devient le titre de l'œuvre, on parle alors de **personnage éponyme**.

**Définition du héros** : le mot *hérôs* en grec signifie « demi-dieu » ou « tout homme élevé au rang de demi-dieu ». En latin, le mot garde la signification de demi-dieu mais aussi celle d' « homme de grande valeur »

### I-Evolution historique de la notion :

- Dans *La Poétique* d'Aristote (poétique aristotélicienne) **ANTIQUITE**, le personnage est secondaire, ce qui prime, c'est l'action à travers des actes héroïques, des exploits guerriers... > « la notion de personnage est secondaire, entièrement soumise à la notion d'action : il peut y avoir des fables sans « caractères » dit Aristote, il ne saurait y avoir de caractères sans fable. »<sup>2</sup>

- Dans **l'épopée** et le roman français du **Moyen-âge** (le roman de chevalerie), le héros est un être idéal symbolisant certaines valeurs : le courage, la foi en dieu, la fidélité à la parole donnée. Il est opposé à des personnages incarnant le mal. Ce sont des personnages fabuleux, mythiques, qui accomplissent de hauts faits et gestes (*gestae* : les exploits accomplis en latin).

**\*\*\* Le héros antique (épique)** : a toujours une ascendance divine : c'est un « demi-dieu » doué de qualités exceptionnelles, supérieur à l'humanité commune. En effet, les épopées sont des récits fondateurs qui racontent les premiers temps, inventent les dieux, des héros pour suppléer à l'ignorance des commencements et apprivoiser l'hostilité du monde, le rendre habitable, familier. Elles abordent les grandes questions qui agitent l'âme humaine : destin, mort, sexualité... Elles incarnent aussi les valeurs autour desquelles une communauté entend se rassembler : Romulus fondateur de Rome, Enée, héros de la piété filiale et du respect des morts...

**\*\*\* Le héros héroïque (à partir du Moyen Age)** : n'est plus un demi-dieu mais a conservé des caractéristiques de son modèle antique : dans les épopées en vers, dans les romans de chevalerie en prose, il est une figure de la perfection, tant sur le plan physique que moral. Il correspond à un type idéal :

- le héros qui obéit à son devoir et se couvre de gloire par ses hauts faits : *La chanson de Roland* ;

- le preux chevalier, en quête d'aventures, épris d'une dame : chez Chrétien de Troyes avec « Lancelot ».

Dans le théâtre médiéval, les traits typiques sont encore plus marqués et les figures plus schématiques.

A la Renaissance, les personnages s'individualisent davantage. Ils deviennent sujets d'une expérience et d'un désir.

Ces personnages restent très abstraits : beauté des traits mais sans précision, description, et cela jusqu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle quasiment. (Cf les romans du 17<sup>ème</sup> : *l'Astrée*, *La Princesse de Clèves*.) Pour le lecteur, il est difficile de se représenter les portraits physiques de ces personnages. Cette idéalisation subsiste aujourd'hui dans certains types de roman : aventures, science-fiction, héroïc-fantasy.

**Le héros épique est lié à une société structurée autour de valeurs fortes fondées sur la religion ; cette société se**

**définit par sa stabilité ; elle a besoin de modèles que lui fournissent les personnages de roman.**

### **HEROS POSITIF**

Changement au cours du 17<sup>ème</sup> qui va mettre en scène des personnages, des « héros » aux antipodes du héros épique et chevaleresque : de basse extraction, plus roués que vertueux, plus malins que courageux, ils mettent les riens de leur côté et ne s'embarrassent pas des valeurs sociales. Etre marginaux, ils s'affranchissent de tout, ne portent pas le destin de la communauté. On les retrouve dans les romans satiriques, parodiques, picaresques : Cf. *Roman Bourgeois* de Furetière ou *Roman Comique* de Scarron qui raconte l'histoire d'une troupe de théâtre. (1657), le dernier chef d'œuvre picaresque : *Histoire de Gil Blas de Santillane* de Lesage(1715) ... Cela marque l'ouverture de la littérature à des figures populaires et à une dimension critique : c'est une avancée vers le réalisme. Le personnage de roman s'individualise. Les héros peuvent appartenir à des classes sociales diverses ; le roman leur prête des traits de caractère particuliers, leur attribue des qualités mais aussi des faiblesses. Dès lors que la société est prise en compte dans l'ensemble de ses composantes, d'autres histoires sont possibles : pas seulement quête du Saint Graal

<sup>1</sup> B.D

<sup>2</sup> BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, 1966.

ou les chants contraires de l'amour et de la vertu, mais le trajet social qui fait passer d'une classe à l'autre.

### **HEROS NEGATIF**

• Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, avec le drame bourgeois que Diderot introduit sur la scène, le personnage devient un individu. Un double mouvement d'individualisation et d'inscription du personnage dans la Société se produit en se préoccupant de leurs actions, des réactions aux situations. Les cadres de la société traditionnelle sont remis en cause; la société apparaît comme une réalité en mutation, un système complexe dont le roman doit rendre compte. Les auteurs ont un plus grand souci de réalisme : les espaces géographiques et temporels sont mieux déterminés mais aussi plus romanesques dans le but de s'émanciper de cadres trop stricts (*La Vie de Marianne* (1742), *Le Paysan Parvenu* (1735) de Marivaux, *Manon Lescaut*(1731) de l'abbé Prévost, *Paul et Virginie* (1785) de Bernardin de Saint-Pierre, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos...).

L'influence des Lumières, l'émergence d'une nouvelle sensibilité avec Rousseau et Goethe : **roman d'éducation, le personnage fait un trajet en lui-même, il évolue**, n'est plus monolithique, semblable du début à la fin, mais se transforme au fil des épreuves : initiations et métamorphoses...

• Au XIX<sup>ème</sup> siècle, le roman est devenu le genre dominant. Il se définit comme un instrument d'exploration et d'explication de la réalité en cherchant à donner une image fidèle de la réalité sociale afin de pouvoir l'expliquer : c'est pourquoi il privilégie l'illusion de réalité, la description. C'est la naissance du roman réaliste qui fait du **personnage le représentant d'une catégorie sociale** : on parle alors de **type romanesque**. Le héros est confronté à une réalité impitoyable face à laquelle il doit déployer son énergie pour survivre ou s'élever.

Le personnage acquiert un statut et une identité de plus en plus complexes et évolutifs. Le roman réaliste et naturaliste confirmera cette évolution.

### **PERSONNAGE TYPE HEROS COLLECTIF**

La reconnaissance et la conception du personnage comme transposition littéraire d'une « personne » se sont manifestées par un « réalisme psychologique ». Dans *L'art du roman*, Milan Kundera retrace l'évolution qu'on peut observer entre le roman traditionnel et le roman moderne inauguré, selon lui, par le *Don Quichotte*<sup>3</sup> de Cervantès.

**Les traits du personnage de roman traditionnel sont créés selon des normes quasi inviolables :**

- Donner le maximum d'informations sur son apparence physique, sa façon de parler et de se comporter ;
- Faire connaître son passé, c'est là que se trouvent toutes les motivations de son comportement présent ;
- Le personnage doit avoir une totale indépendance : l'auteur et ses propres considérations doivent disparaître pour ne pas déranger le lecteur qui veut céder à l'illusion et tenir la fiction pour une réalité.

Selon Vincent Jouve<sup>4</sup>, « le roman ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale » ; le personnage doit faire croire qu'il existe en dehors du papier.

• A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et au début du XX<sup>ème</sup>, des auteurs comme Joyce, Kafka, Pirandello **assimilent le personnage à un point de vue sur le monde, une conscience éclatée** que détermine la perception toujours fluctuante d'autrui. Kundera travaille sur la modernité de Musil, Kafka (avec le personnage de K). « Musil a rompu ce vieux contrat entre le roman et le lecteur. Et d'autres romanciers avec lui. Que savons-nous de l'apparence physique de Esch, le plus grand personnage de Broch ? Rien. Sauf qu'il avait de grandes dents. Que savons-nous de l'enfance de K ou de Chvéik ? Et, ni Musil, ni Broch, ni Gombrowicz n'ont aucune gêne à être présents par leurs pensées dans leurs romans »<sup>5</sup>. Il donnera alors sa propre conception du personnage, en relation avec sa conception du roman comme instrument d'exploration, de découverte : « Le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental. Le roman renoue ainsi avec ses commencements. Don Quichotte est quasi impensable comme être vivant. Pourtant dans notre mémoire, quel personnage est plus vivant que lui ? »

Au XX<sup>ème</sup> siècle, création de personnages qui avouent leur fragilité, leur passivité ou leur veulerie : aux antipodes du héros épique, le roman met en scène des personnages banals, en prise avec le quotidien (difficultés sociales, familiales, professionnelles...), dépassés par les événements, qui n'ont plus de prise avec le destin. (« Bardamu » dans *Voyage au bout de la Nuit* de Louis-Ferdinand Céline, Meursault dans *l'Étranger*...)

### **ANTI-HEROS**

<sup>3</sup> *Don Quichotte* est considéré comme le premier « vrai » roman **moderne**. Ecrit en deux parties, celles-ci furent publiées en 1605 et 1615.

<sup>4</sup> *L'effet personnage dans le roman*

<sup>5</sup> KUNDERA, *L'Art du roman*.

## II- La naissance d'un personnage (création littéraire)

« Les personnages que les romanciers inventent ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. »

Dans *Le Romancier et ses personnages*, François MAURIAC, auteur et théoricien (*Thérèse Desqueyroux*) réfléchit sur **la création littéraire du personnage**. Mauriac développe la notion littéraire de la **MIMESIS** définie dès la *Poétique* d'Aristote. Mimésis signifiant « imitation » en grec a évolué au fil des siècles et au contact des différents genres littéraires. Ainsi, la littérature serait selon Mauriac, mimésis mais également **stylisation**. Il part donc du présupposé que le romancier imite le réel pour créer ses personnages « Les prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ». Cependant, il conçoit que cette entreprise comporte sa part de difficulté et qu'inévitablement il est contraint à y mêler la fiction de la création littéraire, c'est-à-dire qu'il y a nécessairement une part de **déformation du réel**, de stylisation.

Toujours au XX<sup>ème</sup> siècle, c'est CAMUS qui dans *L'Homme révolté* explique : « Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin. Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme. Car il s'agit bien du même monde. » **Le roman semblerait être la forme littéraire de notre vie, le monde romanesque, la représentation imagée de notre monde et les personnages, des comédiens jouant nos rôles.**

## III- La caractérisation du personnage.

### 1/ La caractérisation explicite.

- Demiurge, le romancier est attentif à la vraisemblance du monde qu'il a créé. Ainsi Balzac souhaitait « faire concurrence à l'état-civil » et la puissance de son imagination anime un univers semblable au nôtre. Dans cette entreprise de "mimesis" du réel, un personnage « existe » par des indices explicites, relativement faciles à identifier, ceux que fournit d'abord **son nom**. Associé éventuellement à un prénom, le nom du personnage signale en effet l'écart qui sépare la création romanesque de la vie réelle. Dans un roman, le nom résulte d'un choix concerté. Le nom du personnage ne doit pas jurer en effet avec les qualités ou les défauts qu'on lui prête, il peut au contraire les signaler de manière explicite. Le nom du personnage livre aussi quelques informations : il trahit une origine sociale (cf. Manon Lescaut, Félix de Vandenesse, Octave Mouret, Angelo Pardi), ou, de manière implicite, signale une profession voire un caractère. Les connotations doivent ici être étudiées de près. Pourquoi, par exemple, voulant dénommer une mère ou une marâtre cruelle et tyrannique, la comtesse de Ségur, Jules Renard et Hervé Bazin aboutissent-ils, chacun de leur côté, à des noms aux sonorités agressives ou chuintantes : Mme Lepic, Mme Mac Miche, Folcoche ?

- Le romancier donne au personnage une identité qu'il souhaite rendre crédible et significative. La description est ici un moyen privilégié de caractérisation explicite : le point de vue omniscient permet de dévoiler le passé du personnage, de révéler ses pensées, en somme d'organiser **un portrait détaillé**.

- **sur le plan physique** : le personnage est solidement campé dans un corps avec ses traits caractéristiques, choisis pour le pittoresque mais aussi en fonction de détails particuliers susceptibles de suggérer des traits psychologiques (ainsi les personnages de Balzac);

- **sur le plan moral** : le romancier s'attache à l'expression des sentiments, s'intéresse à leurs manifestations extérieures (larmes, sourires, gestes significatifs). Le caractère du personnage peut le situer en individu particulier, voire le signaler comme un héros d'exception; il peut au contraire faire de lui un simple exemplaire d'une espèce sociale (cf. les employés chez Balzac);

- **sur le plan social** : le personnage reflète un milieu par ses vêtements, sa profession, son langage, son idéologie (les personnages de Zola ou Balzac sont parfois de simples exemplaires des milieux sociaux systématiquement décrits dans leur entreprise réaliste). Il devient ainsi un type (« Un type [...] est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre », dit Balzac dans sa préface *d'Une ténébreuse affaire*), voire un mythe (la « Carmen » de Mérimée).

Les écrivains du XIX<sup>ème</sup> siècle vont même s'appliquer à observer et à examiner les caractères d'après le physique des individus d'où les nombreuses comparaisons animales qui émaillent les œuvres de Balzac ou de Zola. (cf. physiognomonie)

- **Les formes de portrait.**

- Il peut être positif ou négatif, faire l'éloge ou le blâme d'un personnage.
- Il peut être purement narratif et renseigner simplement sur le héros.
- Il peut témoigner, en donnant le point de vue en focalisation interne d'un personnage.
- Il peut être purement documentaire et révéler les conditions de vie difficiles ou aisées des protagonistes.
- Il peut être imaginaire et poétique, par exemple dans l'évocation d'un personnage rêvé, mort, irréel ou encore absent.
- Il peut aussi être réaliste et contribuer à rendre vraisemblable un type de personnages.

- **Les fonctions du portrait.**

Un portrait introduit une pause dans le récit, du point de vue de l'action mais il a toujours une fonction et un objectif qu'il faut dégager. Attention ! Un portrait peut remplir plusieurs fonctions.

- Fonction référentielle : Le portrait a pour but de permettre au lecteur de se forger une idée précise du personnage, de le visualiser en le rendant vraisemblable.
- Fonction narrative ou explicative : Elle sert à mettre en valeur un personnage à un moment précis de son histoire.
- Fonction symbolique : Elle montre la portée sociale, morale ou psychologique d'un personnage.
- Fonction esthétique : Elle offre une galerie de personnages beaux ou laids selon les critères esthétiques de l'époque.

## 2/ La caractérisation implicite.

- Le personnage peut encore être cerné par le truchement d'une caractérisation implicite : il se révèle en effet au lecteur **par ce qu'il fait** (actions, comportement) et **par la façon dont il agit** (mimiques, gestes, apparaissant notamment dans les incises du dialogue). Il peut encore se révéler à nous **par ce qu'il dit** (vocabulaire, niveau de langue, teneur du discours), voire par un objet qui lui appartient ou par un lieu qui lui est coutumier.

- Le point de vue des autres personnages contribue de même à sa caractérisation. Les éléments pertinents du portrait ne sont donc pas des signes facilement localisables : ils parcourent l'ensemble du récit.

- D'autre part, le personnage n'est jamais donné comme une entité définitive : il évolue, se transforme, parcourt un itinéraire d'apprentissage qui nous force à recenser dans un roman tous les signes actifs et à construire de nos propres armes une créature qui, pour une bonne part, a échappé au romancier lui-même.

- Les techniques de caractérisation diffèrent donc, exprimées par le degré de focalisation narrative et commandées par les choix idéologiques :

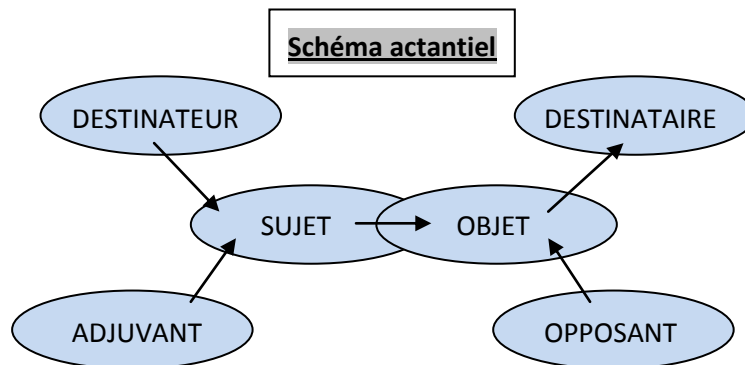
- le narrateur, en **focalisation zéro**, éclaire les personnages de l'intérieur en expliquant tous leurs ressorts psychologiques. C'est le point de vue de toute la tradition classique.
- au contraire, en **focalisation interne**, restera-t-il fidèle au mystère de la vie en respectant l'opacité des êtres et l'étrangeté de leurs mobiles ? (présenté par le point de vue d'un autre personnage ou nous livre des infos sur lui-même). C'est la tendance qu'ont prise les romanciers au détour du XIXème siècle, jusqu'au Nouveau Roman.
- Enfin, le narrateur peut choisir de nous faire découvrir un personnage en **focalisation externe**, c'est-à-dire uniquement par la description « objective » des actions qu'il accomplit : là encore il restera fidèle au mystère de la vie en respectant l'opacité des êtres et l'étrangeté de leurs mobiles.

## **IV- Les fonctions du personnage**

Dans un roman, les personnages jouent un **rôle** essentiel : ils accomplissent ou subissent les actions qui alimentent l'intrigue. Ils incarnent les manières d'être et les valeurs d'un milieu, d'une société, d'une époque. Ils affectent la sensibilité du lecteur qui projette en eux ses désirs, ses rêves, ses angoisses. Alors que les personnages sont de créatures fictives, des « êtres de papier », le romancier fait croire à leur existence réelle en les caractérisant et en les faisant vivre par divers procédés. Car le personnage est une création concertée par le romancier, dans la logique de l'univers qu'il fait naître et du regard qu'il est décidé à porter sur le monde. Avec lui se vérifie l'avertissement d'Albert Thibaudet : « Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le vrai roman est comme une autobiographie du possible, [...] le génie du roman nous fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel. » (Réflexions sur le roman).

**Le personnage de roman se définit dans un système de relations**, dans un jeu de forces dont il est l'élément moteur. On a coutume de l'appeler **héros** (héroïne) lorsqu'il occupe une place centrale dans le récit : ce sera le plus souvent le premier nommé, le premier vu ou décrit, parfois celui qui donne son titre au roman (personnage éponyme). Mais le héros se définit ainsi uniquement d'après les personnages secondaires, par contraste ou complémentarité (cf. Don Quichotte et Sancho Panza; Jacques et son maître; Vautrin et Rastignac...). Ceci ne lui donne aucune vertu particulière (on est parfois contraint de parler d'antihéros).

La critique moderne a préféré analyser l'ensemble des personnages comme un système dynamique d'actants où, par exemple, le personnage pris pour référence à l'intérieur de ce système est appelé **sujet**.



**SUJET** : le personnage qui accomplit l'action, poursuit un but

**OBJET** : le but de l'action, ce que vise le sujet, sa quête

**DESTINATEUR** : ce / celui (celle) qui détermine la tâche du sujet, lui propose l'objet à atteindre

**DESTINATAIRE** : ce / celui (celle) qui reçoit l'objet et sanctionne le résultat de l'action

**ADJUVANT** : ce / celui (celle) qui aide le sujet dans son action

**OPPOSANT** : ce / celui (celle) qui fait obstacle à l'action du sujet.

Etablir le schéma de l'action dans un roman, c'est identifier ces six fonctions. Cela ne veut pas dire qu'à chaque personnage corresponde une fonction fixée une fois pour toutes : un même personnage peut exercer plusieurs fonctions. De même, une fonction peut être exercée par plusieurs personnages (ou par des forces qui ne sont pas des personnages : une institution, un groupe, un élément, une valeur sont aussi des actants). C'est la relation entre ces fonctions qui fait progresser le récit.

Ce modèle (ou schéma) actantiel ne doit pas cependant être appliqué de façon mécanique : il doit surtout aider à lire le récit comme une dynamique, et à y reconnaître des constantes, des rôles-types.

### V- La mort du personnage.

Au XX<sup>ème</sup> siècle, **le personnage de roman connaît une crise majeure** : romanciers et critiques lui reprochent son caractère artificiel et schématique. Ils dénoncent l'illusion de réalité à laquelle participe le personnage. Ils posent la question des points de vue narratifs et de l'intériorité des personnages : Comment on sait ce que l'on sait du personnage ? qui éclaire le lecteur sur son identité, sa situation, ses pensées ? Lui-même ou un narrateur extérieur pour lequel il est complètement transparent ? Tout ceci apparaît dès lors comme de simples truchements narratifs pour rendre vraisemblables l'accès à l'intimité qui n'existe pas dans la réalité.

Le personnage perd alors ses caractéristiques:

- il est privé de nom, ou bien celui-ci se réduit à une initiale;
- il n'est plus qu'un regard ou une voix : invention du monologue intérieur. Le texte ne livre plus que le flot de la pensée du personnage ; pas de commentaire, ni d'interprétation ni de diagnostic : c'est au lecteur de faire le travail. Le personnage est réduit à sa conscience. (« flux/courant de conscience<sup>6</sup> » *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf)
- ses comportements échappent à l'explication ou constituent une énigme pour le lecteur; le personnage devient l'objet d'une interrogation. C'est ce qui amènera Robbe-Grillet à qualifier le personnage de « notion périmée ». Pour lui le personnage est une pure illusion produite par le texte, il n'est plus abordé selon les critères de vraisemblance, définis au XVII<sup>ème</sup>, mais selon son rôle dans l'économie du roman : **il n'est plus l'équivalent d'une personne mais une fonction<sup>7</sup>.**

<sup>6</sup> stream of consciousness

<sup>7</sup> Cf. l'influence des structuralistes et les théories formalistes héritées de l'analyse des contes merveilleux qui font du personnage un simple « actant » (schéma actantiel de Greimas).

### La méfiance à l'égard du roman :

La méfiance à l'égard des pouvoirs du roman s'explique par plusieurs facteurs :

- l'apparition de nouveaux modes d'explication des comportements humains. Ainsi, la psychanalyse met au jour les ressorts inconscients de nos comportements ; elle relativise la valeur des motivations psychologiques ou sociales auxquelles fait appel le roman réaliste ;
- l'importance des catastrophes historiques frappant le monde : conflit mondial, révolutions, génocides. Les certitudes et l'optimisme dominant au XIX<sup>e</sup> siècle sont battus en brèche : le monde apparaît comme un chaos incompréhensible qu'il est en vain de chercher à représenter et expliquer.

Avec le personnage, sont également remis en cause les fondements du roman traditionnel :

- la description prend nettement le pas sur la narration d'événements;
- la chronologie est bouleversée ou disparaît totalement;
- le roman ne raconte plus une histoire, mais des lambeaux ou des fragments d'histoire;
- le narrateur traditionnel est remplacé par des voix multiples.

*« Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture »  
Ricardou.*

### **Alain Robbe-Grillet *Pour un nouveau roman* (1963)**

*Dans Pour un nouveau roman (ensemble d'études écrites entre 1956 et 1963), Robbe-Grillet dénonce les notions, qu'il juge "périmées", de personnage, d'histoire ou d'engagement. Reconnaisant sa dette à l'égard de Sartre ou de Camus, il définit néanmoins le nouveau roman comme une recherche qui ne propose pas de signification toute faite et ne reconnaît pour l'écrivain qu'un engagement : la littérature.*

Nous en a-t-on assez parlé du « personnage » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIX<sup>e</sup> siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté quoique postiche au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle. C'est même là qu'elle reconnaît le « vrai » romancier : « il crée des personnages »...

Pour justifier le bien-fondé de ce point de vue, on utilise le raisonnement habituel : Balzac nous a laissé *Le Père Goriot*, Dostoïevski a donné le jour aux *Karamazov*, écrire des romans ne peut plus donc être que cela : ajouter quelques figures modernes à la galerie de portraits que constitue notre histoire littéraire.

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême.

Car il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable, et assez de généralité pour devenir universel. On pourra, pour varier un peu, se donner quelque impression de liberté, choisir un héros qui paraisse transgresser l'une de ces règles : un enfant trouvé, un oisif, un fou, un homme dont le caractère incertain ménage çà et là une petite surprise... On n'exagérera pas, cependant, dans cette voie : c'est celle de la perdition, celle qui conduit tout droit au roman moderne.

Aucune des grandes œuvres contemporaines ne correspond en effet sur ce point aux normes de la critique. Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *La Nausée* ou dans *L'Étranger* ? Y a-t-il là des types humains ? Ne serait-ce pas au contraire la pire absurdité que de considérer ces livres comme des études de caractère ? Et *Le Voyage au bout de la nuit*, décrit-il un personnage ? Croit-on d'ailleurs que c'est par hasard que ces trois romans sont écrits à la première personne ? Beckett change le nom et la forme de son héros dans le cours d'un même récit. Faulkner donne exprès le même nom à deux personnes différentes. Quant au K. du *Château*, il se contente d'une initiale, il ne possède rien, il n'a pas de famille, pas de visage ; probablement même n'est-il pas du tout arpenteur.

On pourrait multiplier les exemples. En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.

Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche.

Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il y parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre pour lui, avec la promesse de nouvelles découvertes.

Robbe Grillet, *Les Gommages*.

Arrivé devant le dernier distributeur, Wallas ne s'est pas encore décidé. Son choix est d'ailleurs de faible importance, car les divers mets proposés ne diffèrent que par l'arrangement des articles sur l'assiette; l'élément de base est le hareng mariné. Dans la vitre de celui-ci Wallas aperçoit, l'un au-dessus de l'autre, six exemplaires de la composition suivante: sur un lit de pain de mie, beurré de margarine, s'étale un large filet de hareng, à la peau bleu argenté; à droite cinq quartiers de tomate, à gauche trois rondelles d'œuf dur; posées par-dessus, en des points calculés, trois olives noires. Chaque plateau supporte en outre une fourchette et un couteau. Les disques de pain sont certainement fabriqués sur mesure. Wallas introduit son jeton dans la fente et appuie sur un bouton. Avec un ronronnement agréable de moteur électrique, toute la colonne d'assiettes se met à descendre; dans la case vide située à la partie inférieure apparaît, puis s'immobilise, celle dont il s'est rendu acquéreur. Il l'a saisi, ainsi que le couvert qui l'accompagne, et pose le tout sur une table libre. Après avoir opéré de la même façon pour une tranche du même pain, garni cette fois de fromage, et enfin pour un verre de bière, il commence à couper son repas en petits cubes. Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins -d'une façon peut-être incertaine. Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit: un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement.