

## LE PERSONNAGE DE ROMAN

(Synthèse élaborée à partir de l'anthologie de Jean Bardet, Gallimard, 2007)

### DU MOYEN-ÂGE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

#### Aux origines du roman

Le mot « roman » fait son apparition au XII<sup>e</sup> siècle, dans l'œuvre de **Chrétien de Troyes** qui illustre la première forme que prend ce genre dans la littérature française. Il désigne alors **un texte écrit en langue romane – d'où son nom – et en vers**. Nous sommes donc loin de la prose qui est devenue par la suite l'une des caractéristiques du genre. Cependant, il s'en rapproche déjà en se présentant comme **un récit qui fait la part belle à l'aventure personnelle** et met ainsi en avant, fort logiquement, des héros. Les œuvres de Chrétien de Troyes s'intitulent en effet *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*, autant de « personnages » majeurs pour ces récits.



Mais, malgré les noms affichés qui semblent individualiser ces différentes figures, on leur trouve vite des ressemblances et finalement ils se confondent. Il est notamment difficile de leur attribuer un « caractère » comme nous pourrions le faire par la suite avec les personnages romanesques, tant **ils se réduisent pour la plupart à quelques traits symboliques et convenus**. Le texte obéit à des règles qui ne permettent pas au personnage de s'imposer autrement que par ses actions : il est pleinement au service d'une histoire et compte avant tout pour ses hauts faits. **Ses actions apparaissent codifiées** : le chevalier le deviendra par adoubement, ses amours seront longtemps platoniques et il aura souvent à combattre divers maléfices. **Son monde est loin de celui que l'on connaît tant il fait une large place au merveilleux**. On ne parle d'ailleurs pas alors de personnage mais de héros, comme si le caractère élevé de l'action éloignait ces figures idéalisées et peu vraisemblables de notre réalité.

#### Du héros au personnage

##### Le roman héroïque

Ce n'est qu'au XV<sup>e</sup> siècle que le mot « personnage » apparaît pour **désigner une personne fictive**. Mais il est alors – et le restera jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle – fortement en concurrence avec le terme de « héros » (pour les raisons évoquées précédemment) et plus encore avec celui d'« acteur » : **le personnage est d'abord un agent de l'action**. Le personnage est d'abord défini par sa place dans le récit et a le plus souvent **un statut héroïque** qui rend assez vaines les précisions que l'on pourrait apporter sur son physique ou sa personnalité. On lui attribue implicitement la beauté et les qualités morales que l'on est en droit d'attendre de lui. Lorsque les portraits sont proposés (le portrait de Cléomire dans *Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry par exemple), ils sont stéréotypés.

Certaines œuvres s'inscrivent dans la filiation de l'épopée. On parle alors de « romans héroïques ». Les auteurs qui illustrent ce courant romanesque ce réfèrent, *a priori* paradoxalement, à la règle de « vraisemblance ». Les personnages sont, en effet, vraisemblables à leurs yeux en ce qu'ils ont un fondement historique.

##### Le roman comique

Un autre courant constitue un renouveau plus fondamental du roman. On le nomme le « roman comique », par extension du titre donné par **Scarron** à l'une de ses œuvres. **Le personnage se rapproche ici du personnage théâtral de la comédie** – d'où son appellation. Il a pour fonction de **faire rire le lecteur**. Le statut héroïque y est délibérément écarté au profit de **personnages grotesques** qui sont souvent les caricatures, les parodies des figures idéalisées du roman héroïque. En changeant de cadre social, en affichant leurs défauts, ils s'humanisent et se rapprochent davantage des êtres réels ordinaires, sans pour autant parler de personnalité.

Ces personnages s'élaborent sur le modèle de Don Quichotte. En effet, l'œuvre de **Cervantès** peut être considérée comme fondamentale dans l'histoire du roman moderne. Sa dimension parodique annonce celle du roman comique.

Le tournant opéré par le roman comique se heurte à des résistances quand il entend nous faire sourire des défauts humains ordinaires plutôt que de célébrer les grandes vertus ou de dénoncer des vices exceptionnels. C'est bien cette ambition pourtant que manifeste clairement **Furetière** : étendre les mérites de la comédie théâtrale au roman. **Le roman peut devenir un instrument plaisant qui nous aide à nous corriger de nos vices plus efficacement que ne le ferait un discours sérieux.** On retrouve ici l'une des grandes règles du poète latin Horace : l'œuvre littéraire a pour mission d'instruire autant que de plaire et ce nouveau type de roman peut satisfaire cet objectif.



En s'éloignant de ses sources mythiques et des personnages de haut rang, le roman a alors pu être méprisé par certains. Pour les tenants d'une tradition qui avaient le souci de porter le roman à la hauteur des grands genres littéraires que sont l'épopée ou la tragédie, cette rupture est une trahison et la réputation du roman ne s'en est jamais remise.

### **La Princesse de Clèves de Mme de La Fayette**

Le renouvellement du roman ne s'incarne pas seulement dans le roman comique. Une œuvre de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle influe très fortement sur son histoire. En apparence, *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette se situe dans le prolongement du roman héroïque puisqu'on y retrouve des personnages de haut rang social (l'œuvre nous plonge dans la cour d'Henri II) dotés de toutes les perfections. Mais la princesse de Clèves fait l'objet d'une véritable exploration psychologique.

Si Mme de Clèves reflète le milieu social dans lequel elle évolue, elle ne se fonde pas pour autant dans son environnement social et culturel comme le faisaient les personnages des romans héroïques. Elle s'impose en effet par l'écart que son comportement manifeste par rapport aux attentes des lecteurs contemporains du roman. Elle s'affirme comme un personnage doté d'initiatives et donc d'une liberté d'action en rupture avec les conventions sociales mais aussi avec le roman héroïque. Le personnage acquiert une originalité qui fait sa force et qui le rend plus vraisemblable. En échappant aux stéréotypes auxquels pouvait le réduire son apparence, il se rapproche de ce « sujet » que le XVII<sup>e</sup> siècle découvre, avec son intériorité, sa sensibilité et sa raison.



Même si son portrait fait encore appel à des éléments convenus (artificielle perfection de l'apparence), sa vertu l'emporte sur sa beauté physique : l'être se voit accordé une place dans l'univers du paraître.

## **LE XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**

### **Tout près du lecteur**

Ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que le mot « personnage » s'impose chez les écrivains et les critiques pour désigner le protagoniste d'un récit, remplaçant peu à peu celui de héros. Cela peut témoigner d'un éloignement par rapport à l'idéalisation héroïque et d'une plus grande proximité avec la personne humaine. Ce rapprochement permet d'exalter d'autres ressources du personnage en le situant dans des contextes plus ordinaires, plus triviaux. Le roman de **Lesage**, *Gil Blas*, est à cet égard révélateur. L'auteur, tout d'abord, lui donne la parole puisqu'il raconte son histoire à la première personne. Le lecteur peut ainsi nouer avec lui une autre relation : il en est plus proche, il a davantage l'illusion que le personnage existe vraiment et partage plus facilement ses aventures, même quand elles prennent un tour extravagant.

Comme dans le roman comique qu'il prolonge, **le roman picaresque entend divertir le lecteur.** Les ambitions morales, en revanche, semblent atténuées. Le personnage est plus élaboré et paraît reconnu comme source majeure du plaisir de la lecture : nous le suivons volontiers dans le récit de ses tribulations.

Les romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle privilégient souvent **l'expression du personnage à la première personne**. En choisissant notamment d'intégrer au roman la forme de la lettre, ils lui permettent de dire « je » de façon très crédible et renforcent ainsi l'illusion romanesque (*Les Lettres persanes* de **Montesquieu**, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de **Rousseau**, *Les Liaisons dangereuses* de **Laclos** par exemple). Le cadre épistolaire offre un espace non négligeable au personnage, ce qui lui permet de gagner en épaisseur psychologique. En effet, la lettre laisse en arrière-plan l'aspect physique de celui qui l'écrit tandis que les mouvements intérieurs de son être peuvent plus aisément s'y épancher et se donner à voir. Autre intérêt majeur : elle permet **une observation de la société**, à distance et volontiers critique.

La volonté de **conduire le lecteur vers le réel** explique aussi l'emploi de la première personne. Si le personnage est un témoin de son temps, il doit acquérir une forme d'existence dans le cadre de la fiction. Les romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle ont souvent à cœur de donner leur fiction pour vraie, de présenter leur personnage comme issu de la réalité. La lettre, comme le témoignage ou la confidence (*Manon Lescaut* de **l'abbé Prévost** par exemple), est un bon moyen pour cela. Le lecteur n'est pas dupe du procédé mais il peut trouver là une sorte de jeu savoureux, une complicité d'un type nouveau avec l'auteur.

Le souci de moralité attaché au roman est toujours valable au XVIII<sup>e</sup> siècle. **Crébillon** voudrait que le roman soit un « **tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules** », « **l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est** ». Le roman héroïque est désormais dépassé et, par exemple, **Diderot** salue en Richardson, un auteur « **qui ne se perd jamais dans les régions de la féerie** », des « **personnages (qui) ont toute la réalité possible** ». Pour que le roman ait une vertu, il doit se rapprocher du monde réel, rendre les personnages vraisemblables et proches de personnes véritables. Comme le note Crébillon, en écartant le lecteur de l'in vraisemblance héroïque, « **on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage** ».

## Le personnage en mode majeur

A propos de l'efficacité du personnage dans la volonté d'instruire le lecteur, Diderot écrit, sans son *Éloge de Richardson* : « **Celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés ; on se passionne pour ou contre lui ; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux ; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux** ». Le roman se voit ainsi revalorisé. Le personnage est abordé autrement, **il est donné à voir autant qu'à entendre**.

L'importance de la parole est majeure dans les romans du XVIII<sup>e</sup> s. **Marivaux**, par exemple, invite son lecteur à écouter Marianne quand il défend son roman (*La Vie de Marianne*) : « **Figurez-vous qu'elle n'écrit point mais qu'elle parle** ». Diderot donne sans cesse la parole à Jacques et son maître, au point que la typographie du roman se rapproche à maintes reprises de celle du théâtre. Le narrateur aime à s'effacer derrière le personnage pour qu'il transmette son savoir sur la société, pour que nous soyons à son contact, qu'il nous semble naturel, issu d'un monde qui ressemble au nôtre.

Les romanciers manifestent un étonnant plaisir à conter, **comme si le roman perdait peu à peu son caractère suspect de fiction dérisoire**. Chez Diderot, c'est *Jacques le Fataliste* qui célèbre le mieux les charmes du roman tout en faisant mine de contester son arbitraire et ses conventions. Le lecteur est pris à parti, provoqué : le roman exhibe ici ses ressorts pour dénoncer sa capacité d'illusion, et, en même temps la renforcer. Il devient le lieu de son propre questionnement en s'ouvrant sur la vie. Décomplexé de sa prétendue infériorité par rapport à l'épopée et à la tragédie, il se libère de ses formes antérieures, s'amuse avec lui-même et s'impose comme un cadre attractif où l'existence peut se percevoir mieux que partout ailleurs. *Jacques le Fataliste* est un antiroman qui célèbre les atouts du roman, sa capacité à faire vrai, à se rapprocher de l'homme.



## LE XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

### Le personnage, reflet du moi

Au XVIII<sup>e</sup> s., la distance qui sépare le personnage de l'auteur est affichée : les personnages n'ont pas le même statut social ou le même sexe que leur auteur (Marivaux/Marianne, Montesquieu/Usbek, Laclos/Merteuil, l'abbé Prévost/Des Grieux, etc.). Seul Saint-Preux, dans *La Nouvelle Héloïse*, semble proche de Rousseau. On a parfois présenté ce roman comme annonciateur du romantisme qui ouvre le XIX<sup>e</sup> siècle.

L'emploi du « je » chez **Chateaubriand** dans *Atala* et encore plus dans *René* – personnage éponyme portant le même prénom que l'auteur du texte – ne laisse que peu de place à l'autonomie fictive du personnage. Celui-ci exprime sa sensibilité avec une telle force qu'il paraît difficile de le détacher de la personne réelle qui lui a donné naissance.

L'intérêt du personnage romantique est qu'il **s'enrichit d'une réelle intériorité**. L'analyse des sentiments est plus poussée et la relation à l'autre apparaît plus complexe. Le personnage évolue souvent dans un cadre naturel qui lui fait mesurer sa solitude, qu'elle soit choisie ou forcée. Il se complaît volontiers dans cet état où sa tristesse se mêle au plaisir de se sentir tout près de la nature : « **Je m'ennuyais en jouissant** », écrit **Senancour**.

Le personnage semble alors un moteur privilégié du roman, par la perception aiguë qu'il a de lui-même, des autres, du cadre qui l'entoure. L'action devient secondaire.



### Le personnage au cœur du monde

#### Stendhal

Quand il s'éloigne de nouveau de la personne réelle, le personnage devient le cœur véritable du roman. A ce titre, les personnages de Stendhal sont de grandes sources de plaisirs pour le lecteur. Du romantisme, ils ont hérité une forme de démesure, le goût des sommets, qu'ils soient naturels ou sociaux. Même si le regard du narrateur sur le personnage n'est pas forcément bienveillant, on sent le plaisir qu'il prend à le manipuler, à l'introduire dans la fiction. Il semble à première vue lui restituer son statut de « héros » mais l'apparence est vite démasquée : **ce héros n'a rien d'héroïque ou d'épique, il n'est plus à la hauteur de la situation historique dans laquelle il est plongé**. Le lecteur est invité à se réjouir avec le narrateur de ce décalage, à s'amuser de ce personnage de comédie. Dans *La Chartreuse de Parme*, Stendhal écrit à propos de Fabrice : « **Nous avouons que notre héros était fort peu héros en ce moment** ». On retrouve ici le registre du roman comique du XVIII<sup>e</sup> s. : le personnage y est présenté avec la même ironie. Le personnage a tout à apprendre du monde et le roman devient roman d'éducation, nous invitant à suivre le cheminement de ce jeune homme dans la société de la première moitié du XIX<sup>e</sup> s.

#### Balzac

Balzac fait du personnage l'élément romanesque **le plus représentatif de l'homme dans sa dimension sociale**. C'est bien la comédie humaine qui l'intéresse. Il se veut le « secrétaire » de la société française dont il entend raconter les mœurs, cette histoire qui échappe à l'historien. Il s'agit de « **concurrer l'état civil** ».

Stendhal négligeait volontiers la description physique, vestimentaire, de ses héros ou le cadre dans lequel il les situait, au profit de la peinture des passions. Balzac, au contraire, **accorde une grande importance à l'apparence de ses personnages car elle lui semble révélatrice de leur appartenance sociale**, de l'évolution de leur existence (exemple de Mme Vauquer et de la pension dans *Le père Goriot* : « **tout sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne** »).

Le personnage n'est plus seulement un individu isolé : il représente **une catégorie d'êtres** appartenant au même milieu, exerçant la même profession,



vivant dans un même espace. Balzac invite à percevoir les personnages comme des synthèses : « **Souvent il est nécessaire de prendre plusieurs caractères semblables pour arriver à en composer un seul...** » (*Le Cabinet des antiques*).

Le personnage devient avec Balzac un instrument essentiel dans la composition du roman. La fiction ne peut que graviter autour de lui, il est devenu l'élément incontournable du roman.

## Hugo

Hugo célèbre, glorifie le personnage comme un élément majeur de la fiction. Marqué par le romantisme dont il a été le chef de file, il donne au personnage une puissance lyrique en le réinsérant dans un récit à dimension épique : **il ne s'agit plus d'explorer ses tourments, de s'en tenir à un parcours exaltant, mais de l'insérer dans un ensemble dont on veut donner une vision assez panoramique.** Le souci démonstratif de Balzac cède la place au plaisir de raconter une histoire, de multiplier les émotions. La petite histoire est vite intégrée à la grande pour constituer ce tableau dans lequel Hugo excelle. On peut le voir dans *Les Misérables*.

## Loi des héros

### Flaubert

Si Mme Bovary reste un élément majeur de la fiction comme a pu l'être le père Goriot, le monde dans lequel elle évolue semble plus important encore et le regard porté sur lui est essentiel. Le personnage n'est plus comme chez Balzac une sorte de fin en soi, car il révélerait tout un environnement. Ce qui intéresse Flaubert, **c'est l'intégration de son personnage à l'univers textuel plus que social.** Celui qui rêve d'écrire un « **livre sur rien** » ne peut pas accorder la même importance au personnage que le faisait Balzac. Il lui permet d'abord d'exercer son ironie sur la société et sur le monde.

Cela est sensible lorsque le narrateur évoque l'éducation livresque d'Emma au couvent. Il s'agit pour Flaubert de régler ses comptes avec une littérature romantique de pacotille et les dégâts qu'elle a pu occasionner. Il semble retrouver dans cette littérature les conventions du roman héroïque dont les romanciers comiques ont fait la satire.

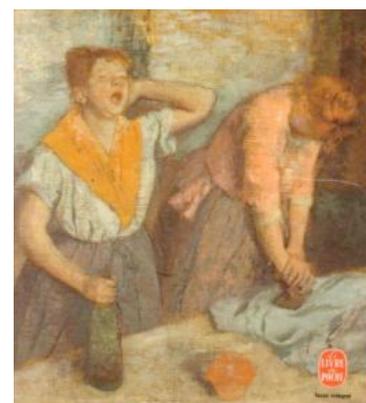
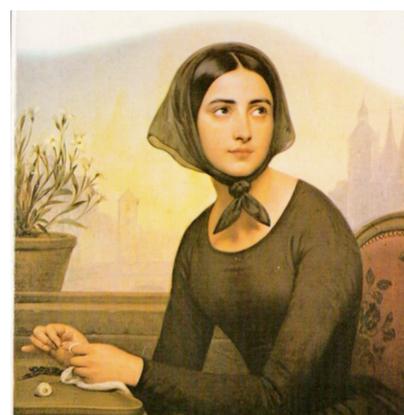
**Le personnage est celui qui permet de voir à travers lui, d'entrer la cohérence du texte et de la vision qu'il propose.** Flaubert souhaite trouver dans les œuvres des « **êtres humains** », non des « **mannequins** ». En cela on peut parler chez lui d'un souci plus grand de réalisme, mais la préoccupation de Flaubert n'est pas d'insérer le réel – qu'il méprise – dans l'œuvre d'art, mais de l'utiliser pour construire sa vision du monde. Il n'y a pas de célébration du réel mais combat pour le dépasser et atteindre l'art dont il rêve, cet idéal qui ne cesse de le tourmenter.

*L'Éducation sentimentale* fait entrer dans l'ère du désenchantement. Le personnage de Frédéric ne peut plus prétendre au statut de héros, tant il est médiocre, ordinaire. Ce roman a marqué les romanciers naturalistes.

## Les auteurs naturalistes

L'histoire semble en effet conditionner un autre type de personnage, qui en est le parfait produit et ne peut que vivre un total décalage entre ses rêves et la réalité à laquelle il est confronté. La société occupe une place de plus en plus grande dans le roman et le personnage retrouve ce caractère démonstratif qu'il avait déjà chez Balzac. Mais **Zola** et ses amis veulent aller plus loin en s'intéressant aux rouages sociaux autres que strictement économiques. **L'hérédité notamment expliquerait, tout autant que le milieu, l'évolution d'un personnage,** son itinéraire romanesque : « **L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur** » (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*).

On s'intéresse à des milieux autres que bourgeois, on fait entrer les « basses classes » dans le roman. La volonté de faire entrer le peuple dans le



roman renoue avec le registre épique. C'est le cas, de façon dégradée, dans *L'Éducation sentimentale*, c'est encore plus sensible dans *Germinal*. **Le personnage est alors au service d'un propos politique**, célébrant ce peuple longtemps méprisé et ignoré par la littérature et qui préfigure une société nouvelle.

Le roman se veut, comme le dit Zola lui-même, « **expérimental** », le romancier est un « **expérimentateur** » doublé d'un observateur. Le personnage est de nouveau l'élément majeur de cette expérimentation, il est à lui seul révélateur de tout le système mis en place dans « L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire », « les Rougon-Macquart ». C'est ce groupe constitué qui permet à Zola d'approcher globalement son époque. Les personnages sont d'abord les éléments d'une famille, d'un groupe, d'un ensemble social. Ils sont conçus d'emblée comme des objets d'étude quasi scientifiques.

## En quête de vraisemblance

Le personnage, même s'il devient un élément de vastes entreprises romanesques chez Balzac ou Zola, même s'il est au service d'un propos assez démonstratif, y a gagné en réalisme, en proximité avec la vie réelle. A ce propos, **Zola** écrit : « **Pourquoi, avec Balzac, avec Flaubert, avec les Goncourt, la vie, toute la vie, est-elle entrée si largement dans le roman ? C'est qu'ils ont pu s'affranchir des idées faites sur la jeune fille, la mère, l'amant, toutes ces perfections dont le poncif passait de main en main** » (*Renée*). La morale y a gagné en complexité : « **Dès lors, le roman a compté des personnages réels, agissant et respirant comme nous..** ». **Huysmans** qui s'est éloigné de ce mouvement littéraire, s'il lui reconnaît des mérites, juge aussi qu'il a piétiné sur place, s'est essouffé « **à tourner la meule dans le même cercle** ».

Au XIX<sup>e</sup> s., le roman, grâce à Balzac ou à Zola, s'impose comme un genre qui permet une meilleure représentation de la vie. Il n'a plus de complexe par rapport aux genres dits nobles : aucun d'entre eux ne peut le remplacer.

## LE XX<sup>E</sup> SIÈCLE

### Une vision kaléidoscopique

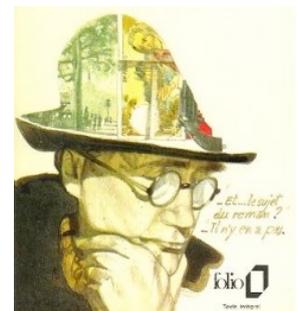
A la fin du XIX<sup>e</sup> s., **Édouard Dujardin** nous mettait sur la voie d'une exploration nouvelle du personnage, à l'aide du **monologue intérieur**, « **discours du personnage mis en scène** », discours sans auditeur et non prononcé, qui a pour objet « **de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires** » (*Le Monologue intérieur*). Cette technique, qu'il définit dans les années 1930, est reprise et développée aussi bien par des romanciers étrangers et révolutionnaires comme **James Joyce**, que par des romanciers plus traditionnels comme **Mauriac** : c'est de l'intérieur qu'il nous donne à connaître Thérèse Desqueyroux. Nous sommes confrontés directement aux mouvements de sa conscience, nous suivons son évolution.

Car **le personnage au XX<sup>e</sup> s. ne semble plus fixé une fois pour toutes**. Si Maupassant suggérait déjà qu'il devait, en tant que romancier, accompagner l'évolution de ses personnages, ils restaient rarement surprenants. Le romancier du XX<sup>e</sup> s. semble leur reconnaître une part plus grande d'imprévisibilité. **Proust** montre, dans *A la recherche du temps perdu*, comment le temps peut changer la perception que l'on a d'un même être. Il célèbre, dans le *Contre Sainte-Beuve*, la capacité du roman à nous glisser dans d'autres identités, à nous faire vivre d'autres vies pour mieux nous faire savoir qui nous sommes et nous aider à dépasser avec bonheur notre condition : « **C'est pourquoi en fermant un beau roman, même triste, nous nous sentons si heureux** ».

### Personnages, vos papiers !

Si le personnage impose une plus grande mobilité dans la fiction, il remet surtout en question l'état civil cher à Balzac.

**Gide**, dans les *Faux-Monnayeurs*, met dans la bouche de son personnage, Édouard, l'expression de son propre rejet : « **Concurrence à l'état civil ! Qu'ai-je affaire à l'état civil ! L'état c'est moi, l'artiste ! civile ou pas, mon œuvre prétend ne concurrencer rien** ». Il ne s'agit plus de prétendre faire du personnage un être ressemblant à une personne réelle, car l'art est artifice et c'est par le biais de l'artifice qu'il dit mieux la vie. Aucune envie chez lui de créer à ses personnages un environnement comme ont pu le faire Balzac ou Zola : « **Dès surtout qu'il faut les avoisiner, leur inventer des parents, une famille, des amis, je plie boutique. Je vous chacun de mes héros, vous l'avouerais-je, orphelin, fils unique, célibataire, et sans**



enfant » (*Journal des Faux-Monnayeurs*).

**Gracq** détourne lui aussi à sa manière la fiche d'état civil de ses personnages.

Chez **Breton**, le personnage s'impose seulement par sa présence, dans *Nadja* par exemple. L'auteur entend fermement rompre « avec les provocantes insanités « réalistes » » et revendique cette part d'imprévisible que le roman réaliste évacuait, un traitement étonnant et volontiers inversé du temps.

**Le personnage ne peut plus se définir par son appartenance sociale**, il aurait même tendance à échapper à son créateur.

## Un moulin à paroles

Le mode d'expression du personnage peut, au XX<sup>e</sup> s., en constituer une caractéristique majeure. C'est ainsi que Bardamu, le protagoniste de *Voyage au bout de la nuit* de **Céline**, s'impose au lecteur par une manière de parler qui rappelle l'argot de la banlieue parisienne. Il n'a pas besoin d'être caractérisé physiquement : il fait entendre qui il est, d'où il vient. Le lecteur entre dans le flux de paroles, dans un espace où le langage semble avoir tout envahi.

Il a le même sentiment chez **Sarraute**, dans le *Planétarium*. Les personnages viennent vers nous en parlant constamment, nous confiant des informations banales, dérisoires. Rapidement, on ne sait plus où s'arrête la parole effective, où commence la parole intérieure, celle qui sous-tend en permanence nos actions, ce que Sarraute nomme la « sous-conversation ». La parole est ce qui construit le personnage. La psychologie n'est plus objet de précisions, de notations subtiles : elle est donnée directement, elle se lit en transparence derrière le flux verbal, l'acte essentiel du personnage.

## Perte de réalité

S'il ne peut plus refléter à lui seul toute une société, si on se noie parfois dans sa parole, c'est parce que le personnage est d'une façon ou d'une autre à distance du monde. Cela peut se manifester très différemment.

Pour **Jules Romains**, l'individu n'est plus le centre de l'univers social (cf. *Les Hommes de bonne volonté*). Il lui paraît vain de construire sa fiction autour d'un personnage central, de constituer « une petite équipe [qui] en arrive à avoir le monde entier sur les bras ». Ce qui était valable quand le romancier entendait étudier « l'action réciproque du héros et du milieu social » n'est plus adapté quand « le sujet véritable est la société elle-même ». D'une certaine façon, le personnage se voit ici dépersonnalisé au profit d'un ensemble humain dont il ne serait qu'un élément provisoire, anecdotique. Il n'intéresse plus le romancier lui-même.

Pour **Malraux**, le personnage est avant tout action et plus encore destin, répondant à la définition que **Camus** donnait du genre : « Cet univers [...] où toute vie prend le visage du destin ». Sa psychologie, son apparence physique comptent beaucoup moins que son implication dans le monde, dans l'histoire (cf. *La Condition humaine*).

Chez **Sartre**, Roquentin, dans *La Nausée*, se caractérise prioritairement par son **appréhension de l'existence**, par le fait qu'elle est là et n'a rien pour justifier sa présence. Cette découverte provoque son **écoeurement**.

Pour **Camus**, Meursault est un personnage absent de sa propre vie, il paraît détaché des émotions ordinaires, à la fin du roman (*L'Étranger*), il est condamné pour insensibilité.

**La rupture entre le personnage et son environnement** se décline donc de manières très différentes. Le personnage s'est comme éclipsé du roman, du moins en tant que représentant de la personne humaine avec son apparence, ses sentiments, son individualité. Il semble baigner dans une certaine neutralité conforme à des conceptions assez pessimistes de l'existence. Nous sommes de nouveau dans l'ère du désenchantement, mais l'être intime n'est plus une ressource à explorer, c'est le rapport au monde qui est questionné. Le personnage y perd en réalité.

## Le personnage est mort !...

L'image du personnage est sortie fragilisée des années 1940, où il est réduit à sa conscience au détriment de toutes ses caractéristiques traditionnelles. Dans les années 1960, plusieurs romanciers décrètent que le personnage a vécu, qu'il est devenu un artifice aussi suspect aux yeux des romanciers qu'aux yeux des lecteurs.

Selon **Nathalie Sarraute**, ni le romancier ni le lecteur n'arrivent « plus à y croire » (*L'Ère du soupçon*). On le voit « vaciller et se défaire ». **Alain Robbe-Grillet** va jusqu'à constater son décès. Il en parle comme d'une « momie » et s'indigne qu'on puisse lui accorder autant d'importance (*Pour un nouveau roman*). Selon lui : « le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu ». Il s'agit pour les auteurs du Nouveau Roman, publiés aux Éditions de Minuit, de faire un roman en harmonie avec leur époque, « celle du numéro matricule », de sortir du « culte exclusif de « l'humain » » et de l'anthropocentrisme. **C'est bien du personnage balzacien que les « nouveaux romanciers » décrètent la mort.** Le personnage ne constitue plus un pilier de leur fiction. Il se réduit à la parole (Sarraute) ou à quelques gestes plus ou moins compréhensibles et nécessaires (Robbe-Grillet).

### ... Vive le personnage !

En fait, c'est plus contre le conditionnement du personnage que contre le personnage lui-même que les « nouveaux romanciers » se sont insurgés. Ils reprochent surtout au XIX<sup>e</sup> s. d'en avoir fait le pilier de la fiction, de l'avoir rendu intouchable. Ils ne nient pas le plaisir que le personnage procure au lecteur, mais ils réclament qu'il retrouve sa liberté. Pour qu'il vive à nouveau par la lecture, **Sartre** veut le faire entrer dans « un temps semblable au [s]ien, où l'avenir n'est pas fait » (*Situations I*) : « Si je soupçonne que les actions futures du héros sont fixées à l'avance par l'hérédité, les influences sociales ou quelque autre mécanisme, mon temps reflue sur moi ; il ne reste plus que moi, moi qui lis, moi qui dure, en face d'un livre immobile ». On retrouve ce besoin de l'imprévisible chez **Breton** ou **Mauriac**, pour des raisons différentes. On cherche donc un personnage moins programmé, un personnage qui peut étonner.

**Céline** dit avec force ce qui a changé : le roman « n'est plus un organe d'information », « maintenant nous sommes renseignés », « il n'y a plus besoin de tout ça » (*Louis-Ferdinand Céline vous parle*). Comme les « nouveaux romanciers », il affirme que le roman du XIX<sup>e</sup> s., mais aussi celui des siècles antérieurs, a vécu : « Je crois que le rôle documentaire, et même psychologique, du roman est terminé ». Ce n'est pas pour condamner le personnage, mais pour le déplacer, le faire entendre autrement : car il reste au roman « le style, et puis les circonstances où le bonhomme se trouve ». On pense à ce qu'écrit **Aragon** d'Aurélien : « Aurélien, plus que tel ou tel homme, est avant tout une situation, un homme dans une certaine situation » (*Entretien avec Francis Crémieux*), en l'occurrence, celle de l'ancien combattant.

Le personnage ne peut se contenter d'être le reflet d'une personne humaine : **il faut qu'il propose une autre vie au lecteur.** **Camus** le laissait deviner en écrivant que « le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme » (*Le Mythe de Sisyphe*).

Les auteurs du XX<sup>e</sup> s. sont intéressés par le personnage, ils l'interrogent, en cherchant la cohérence. Sartre et Camus, revendiqués comme prédécesseurs par les « nouveaux romanciers », sont loin de le condamner comme ces derniers le feront : ils le font seulement évoluer, lui donnent un autre statut. **Aragon, Giono, Yourcenar, Gracq** ou **Perec** exploitent le personnage de roman qui reste source d'un véritable plaisir si l'on mesure les ressources qu'il offre. **Danièle Sallenave** conclut qu'« il y a un lien indestructible entre le roman et le personnage ; qui attende au second ne peut que porter atteinte au premier » (*Le Don des morts*). Il répondrait selon elle à un besoin profond de la part du lecteur, « besoin de projection, de transfert, d'identification ». Nous en mesurons parfaitement le caractère fictif : « Le personnage vit, sans doute : mais nous savons fort bien de quelle vie. C'est la vie de l'illusion ». L'auteure exprime le mécanisme de la séduction romanesque, sa magie, qui fait que je deviens autre, et l'on pense à ce qu'écrivait Proust dans *Contre Sainte-Beuve* : « Nous sommes tous devant le romancier comme les esclaves devant l'empereur : d'un mot, il peut nous affranchir. Par lui, nous perdons notre ancienne condition pour connaître celle du général, du tisseur, de la chanteuse, du gentilhomme campagnard, la vie des champs, le jeu, la chasse, la haine, l'amour, la vie des camps. Par lui, nous sommes Napoléon, Savonarole, un paysan, bien plus - existence que nous aurions pu ne jamais connaître - nous sommes nous-même. Il prête une voix à la foule, à la solitude, au vieil ecclésiastique, au sculpteur, à l'enfant, au cheval, à notre âme. Par lui nous sommes le véritable Protée qui revêt successivement toutes les formes de la vie. A les échanger ainsi les unes contre les autres, nous sentons que pour notre être, devenu si agile et si fort, elles ne sont qu'un jeu, un masque lamentable ou plaisant, mais qui n'a rien de bien réel. Notre infortune ou notre fortune cesse pour un instant de nous tyranniser, nous jouons avec elle et avec celle des autres. C'est pourquoi en fermant un beau roman, même triste, nous nous sentons si heureux. »