

René Audet et Nicolas Xanthos

Extrait de [Ce que le personnage contemporain dit à la critique](#),

Presses Sorbonne Nouvelle, collection "Fiction/Non Fiction XXI", 2019. EAN13 : 9782379060151.

Reproduit sur Fabula avec l'aimable autorisation des auteurs et de leur éditeur.

Introduction

Manières de penser le personnage

La position contemporaine en fait de théorie de la littérature n'est pas sans ambiguïté eu égard au développement de celle-ci sur le long terme, encore moins par rapport au déjà lointain structuralisme. D'un côté, l'esprit théorique qui animait ce moment de l'histoire des idées fait l'objet, aujourd'hui encore, d'une certaine méfiance. Non pas certes que la théorie soit désormais totalement absente de la pensée sur la littérature, mais il semble moins aisé de la voir revendiquer une posture pleine et entière : la théorie est aujourd'hui intégrée, à divers degrés, à des questionnements d'histoire littéraire, à des travaux critiques, à des réflexions plus largement culturelles. Sans doute aussi, et non sans raisons d'ailleurs, une théorie strictement poétique – ou, comme on disait jadis, « interne » – a également montré ses limites épistémologiques devant les enjeux soulevés par l'actuel souci historique ou pragmatique, quelles qu'en soient les déclinaisons concrètes. Ces limites sont parfois aussi associées à la pression ressentie dans un contexte néolibéral pour justifier une étude de la littérature qui devrait à tout prix éviter l'accusation de « tour d'ivoire » sans ancrage social ou politique, voire sans rentabilité économique tangible.

D'un autre côté, toutefois, cette déflation théorique a eu l'effet pervers de durcir certains des acquis d'hier. Nulle théorie, en effet, sans débat, critique, ni questionnement des positions, conclusions ou concepts mis au point par d'autres : et si ajustements, voire progrès, conceptuels ou principiels on souhaite, cette part de discussion en est assurément la condition. On évitera la rengaine réactionnaire : s'il n'est plus franchement déductif, l'effort de théorisation peut encore très bien être inductif, quand il n'est pas abductif. Encore faut-il évidemment qu'il soit l'un des enjeux de la réflexion. Mais, à n'être plus mené frontalement ni systématiquement, le débat théorique a fini, faute de combattants ou presque, à consacrer comme des états de fait ce qui n'était, ou n'aurait dû être, qu'un moment de la réflexion, appelant par nature les moments, et les déplacements, subséquents.

Ce redimensionnement à petite échelle du questionnement théorique a ainsi, et notamment, figé dans le temps la réflexion sur le personnage romanesque et fictionnel. Il serait assurément injuste de dire qu'aujourd'hui « tout le monde fait du Hamon ». Injuste, au premier chef, pour la théorie d'Hamon, dont la seule (et sans doute plus rare qu'on pourrait le souhaiter) lecture montre bien que, par delà un esprit du temps linguistique qui oriente ouvertement l'architecture de l'ensemble, elle est autrement complexe et nuancée que ce à quoi on l'a réduite (mais c'est

là le sort de toute théorie qui combine succès disciplinaire et finesse conceptuelle). Injuste aussi pour plusieurs développements (pragmatiques, cognitifs, culturels, voire philosophiques) actuels qui, s'ils demeurent accueillis (quand ils le sont) avec un scepticisme un peu confus, n'en ont pas moins cherché à dire du personnage quelque chose qui va bien au-delà de son seul fonctionnement dans l'économie de l'œuvre – souvent à la lumière de réflexions originellement anglo-saxonnes, du reste. Mais, par delà ces injustices, on ferait sans doute preuve de myopie sinon d'aveuglement à ne pas constater que plusieurs des manières de penser le personnage mises à contribution dans les analyses actuelles ou apprises aux étudiant·e·s héritent de ce qu'on a retenu d'Hamon – de même que, faudrait-il sans doute ajouter, de Greimas, Bremond, ou Propp, pour remonter plus loin.

On peut résumer en trois propositions ces manières de penser, dont on verra qu'elles semblent relever du plus évident bon sens, tant elles sont constitutives de nos pratiques des œuvres : le personnage est un être de papier ; le personnage est un être d'action ; le personnage est un être de système.

Que le personnage soit un être de papier signifie qu'il ne faut pas l'appréhender comme une personne ou un sujet, et qu'il ne faut dire et analyser de lui que ce que le texte en dit. Précaution de méthode, on le sait, pour éviter les inférences par trop hasardeuses, notamment en fait de psychologie ou de morale, qui ont fait les belles heures d'une critique humaniste aujourd'hui unanimement décriée. Précaution dont le bien-fondé apparaît encore de nos jours, dans son principe, mais qui, dans son orthodoxie sémiologique saussurienne, prête le flanc à plusieurs critiques. On s'entendra sans doute assez vite sur la différence ontologique entre un être de fiction et une personne réelle, même si une petite incertitude pourrait nous saisir dans le cas de personnages représentant des personnes réelles ou de l'autofiction, par exemple. Mais il semblerait surtout que la question soit mal posée : il ne s'agit pas tant d'éviter de confondre personnage fictionnel et personne réelle, que de bien voir qu'un personnage fictionnel doit être « vu comme » (pour reprendre la tournure wittgensteinienne) une personne réelle. Autrement dit, nous appréhendons un personnage de fiction comme une personne réelle, en fonction des mêmes concepts, d'un même horizon de description et de questions. Cette appréhension sera ensuite modulée en fonction des informations et des présupposés de l'œuvre, qui rendra certaines questions pertinentes et d'autres non, qui prendra appui sur certains concepts et en fera bouger d'autres, etc. Bref, impossible de comprendre quoi que ce soit au plus réaliste et conventionnel des personnages littéraires sans le « voir comme » une personne. La différence entre une lecture éclairante et une lecture qui l'est moins, ce n'est pas que la première évite le piège de l'anthropomorphisme dans lequel tombe la seconde. Tout différemment, là où la première module ou ajuste ses propres conceptions de la personne pour mieux saisir celles de la fiction, la seconde demeure sur ses positions et impose au texte lu sa manière de voir l'être humain, qui ne rend pas forcément compte des variations imaginatives de la fiction. Là où la première est soucieuse de l'altérité conceptuelle de la fiction, la seconde y fait la sourde oreille. Et poser cela, c'est implicitement dire toute la richesse des conceptions de l'être humain véhiculées par la fiction, qui sont ensuite susceptibles de venir transformer celles de qui y prête une attention fine et ouverte.

Que le personnage soit être d'action semble relever de l'évidence la plus inattaquable, fondée qui plus est sur une histoire qui, d'Aristote à Ricœur, confère à Hamon une légitimité qu'il serait bien hardi de vouloir contester. On s'évitera prudemment le ridicule de prétendre que le

personnage n'est pas être d'action : quelques siècles de littérature peuvent dans cette cause faire office de preuves plutôt convaincantes. Car en fait le problème n'est pas là : il réside plutôt dans le fait de prétendre que le personnage n'est qu'être d'action. Voilà qui en effet ne résistera pas longtemps à l'analyse : sans même envisager l'action sous son aspect spectaculaire mais en se bornant à une définition assez stricte de *tentative de modification de l'état du monde intentionnellement opérée par un ou plusieurs agents anthropomorphes*, on se rend compte que ce n'est pas ainsi qu'on gagnerait à décrire celles et ceux qui, de Bartleby à certains narrateurs de Jean-Philippe Toussaint en passant par Meursault ou Roquentin, ont un rapport à tout le moins déficient avec l'agir, si même on n'aurait pas intérêt à parler ici d'absence d'agir. Mais il y a davantage que ces personnages à l'agir problématique : il y a aussi ces personnages qui sont d'abord et avant tout êtres de parole, êtres de désir, êtres de mémoire, êtres de sensations - et l'on pourrait indéfiniment continuer la liste. En d'autres mots, assurément la fiction met en scène, et sans doute majoritairement, des êtres d'action ; mais ce n'est certes pas la seule dimension de l'expérience humaine qui peut ainsi être mise en scène, et l'on ne gagne absolument rien à penser la parole, le désir, la mémoire ou la sensation comme action. Et l'enjeu ne se borne pas à la seule question du personnage. En effet, on ne peut manquer de remarquer que, dans la théorie du récit, la structure narrative, dans sa configuration téléologique, reproduit la structure de l'action. La poétique du récit, dans ce cas, montre la conception de l'action. Or, lorsque ce n'est plus l'action mais, disons, la mémoire qui est représentée, doit-on encore penser le récit comme une structure téléologique ? On aurait au contraire tout à gagner à prendre la mesure exacte de cette configuration narrative, pour ensuite déterminer ce qu'elle montre de la mémoire. En termes plus théoriques, la poétique du récit propre à une œuvre montre la conception de l'expérience humaine qui est au cœur de cette œuvre. Et, à envisager uniquement le personnage comme être d'action et le récit comme représentation de l'action, on passe à côté de toute cette pensée poétique sur l'humain, éminemment en mouvement à travers le temps, dont les œuvres sont les moyens et les dépositaires.

Le système des personnages, quant à lui, est sans doute au premier chef l'héritier d'une conception actionnelle du personnage, qui va distribuer chacun en fonction de son rapport avec l'action : celui qui doit l'accomplir, celui qui doit en bénéficier, celui qui la suggère, celui qui l'entrave, celui qui la favorise. Le célèbre schéma actantiel est une manière de rendre compte de cette pensée du système dans le registre de l'action. Ses prolongements de nature davantage idéologique ou éthique contribuent à montrer comment les différents personnages concrétisent des positions qui se répondent, se complètent, se réfutent, s'enrichissent eu égard à un enjeu fictionnel principal - comme, dans un roman d'apprentissage par exemple, les divers personnages que croise le protagoniste principal sont souvent autant de possibles existentiels parmi lesquels il devra faire son choix et son chemin. Double pensée - irait-on jusqu'à dire sociale ? - du lien et de la pluralité, où chaque personnage doit être perçu dans un même ensemble avec les autres et en regard d'eux. Au risque de l'inférence hasardeuse, on soulignera quand même l'ancrage dix-neuviémiste d'Hamon : pour pointer tout à la fois une poétique (qui s'en ira, significativement, vers la dé-hiérarchisation) et une pensée du social comme, à l'échelle du *milieu*, ensemble de relations. Mais, dans nombre d'œuvres par exemple issues de ce qu'on a parfois appelé le « minimalisme », peut-on encore penser la poétique du personnage sous la forme du lien et de la pluralité, et, derrière elle, la conceptualisation du social comme ensemble de relations ? Le souci exigü de soi, dans quoi on peut reconnaître une partie du contemporain, s'accorde-t-il avec ces liens et autres pluralités ? Une fois de plus, loin de nous l'idée de vouloir jeter aux oubliettes le concept de système des personnages, dont la validité

heuristique sur un vaste corpus ne souffre aucune discussion. Mais, à nouveau, on veut suggérer qu'a été érigé en paradigme ce qui n'est qu'une poétique (voire une conception du social) certes largement partagée, mais qui n'est aucunement une nécessité logique ni théorique. Qu'on questionne le rapport entre le personnage et le système nous semble du meilleur aloi, tant épistémologiquement que poétiquement : c'est assurément un enjeu d'importance, et fréquent ; mais que l'on postule d'entrée de jeu un système des personnages, c'est aller trop vite en besogne. [...]

[Voir la table des matières...](#)

[Voir le site de l'éditeur...](#)