

CONSTRUIRE LA NOTION DE PERSONNAGE DE ROMAN PAR UNE APPROCHE ÉNONCIATIVE

Anissa BELHADJIN

Université de Cergy-Pontoise

Laboratoire « École, mutations, apprentissages » - ÉA 4507

La littérature permet tout, dit-on. Je pourrais donc les faire tourner à l'infini dans l'escalier de Penrose, jamais ils ne pourraient plus descendre ni monter, ils feraient toujours en même temps l'un et l'autre. Et en réalité, c'est un peu l'effet que nous font les livres. Le temps des mots, compact ou liquide, impénétrable ou touffu, dense, étiré, granuleux, pétrifie les mouvements, méduse. Nos personnages sont dans le palais pour toujours, comme dans un château ensorcelé.

Éric Vuillard, *L'Ordre du jour*, Actes Sud, 2017, p. 12.

« Personnel du roman » (Hamon 1983), le personnage est sans doute l'une des notions les plus nécessaires à l'analyse du récit de fiction, en tant que socle de toutes les formes fictionnelles – théâtre, roman, film, mais aussi jeu vidéo ou jeu de rôle. V. Jouve écrit ainsi que l'intrigue – autre élément clé du récit de fiction¹ – n'existe que « pour et par eux » (1992 : 58). Pour P. Glaudes et Y. Reuter il est « l'objet même de la narration »² (1996 : 59). Toutefois, l'étude du personnage se trouve souvent écrasée, à la fois par l'évidence de cette présence qui le rend familier, et par le processus d'immersion fictionnelle (Schaeffer 1999) ; *personnage* et *personne* se confondent alors, comme dans la définition suivante du personnage : « Représentation d'une personne dans une fiction » (Bernier et Saint-Jacques 2002). Pourtant, loin d'être une entité autonome, il est davantage un « effet » (Hamon 1983 ; Jouve 1992) produit par le texte sur le lecteur, qui l'actualise et lui donne une épaisseur.

Au second cycle de l'enseignement secondaire français, les programmes de lycée comme ceux de lycée professionnel accordent une place importante à cette notion de personnage. Ainsi, en lycée professionnel (LP), un objet

1. Voir à ce propos l'ouvrage de R. Baroni (2007), *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.

2. Ils soulignent.

d'étude de la classe de Seconde est intitulé « parcours de personnage »³ ; au lycée général, le personnage est le fondement d'un objet d'étude de la classe de Première : « le personnage dans le roman »⁴. Les objectifs en sont, au LP, de « construire la notion de personnage, de héros et d'anti-héros, [...] doter l'élève de connaissances littéraires »⁵. Au lycée général, il s'agit d'étudier « 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 » (ministère de l'Éducation nationale 2010). *Construire* au LP ; *construction* au lycée : si le personnage est construit, comment ? Présentant un tour d'horizon de la notion de personnage, D. Viart s'interroge ainsi : « la question est bien de savoir comment on sait ce qu'on sait du personnage » (2008 : 12). Ces questions sont évidemment centrales pour la didactique ; comment y répondre ? Les documents qui accompagnent les programmes de Seconde professionnelle et de première générale, par ailleurs fort riches, n'éclairent guère. Ainsi, dans les ressources du lycée général (ministère de l'Éducation nationale 2013), les plus détaillées, le personnage est envisagé du point de vue définitoire (*personnage vs personne*), historique (émergence du personnage dans la littérature de fiction), fonctionnel (le personnage transmet une vision du monde), descriptif (le personnage est caractérisé), référentiel (le personnage et la *mimesis*), symbolique (héroïque, stéréotypique, porteur de valeurs...). Pour le LP, les ressources de l'objet d'étude « parcours de personnages » n'en précisent guère plus que ce qui est préconisé dans les objectifs : « étudier le parcours d'un personnage, c'est étudier comment il se construit [...] ». Cette dernière explication est d'autant moins éclairante qu'une interrogation liée à cet objet d'étude utilise le même verbe « se construire » à propos, cette fois, du lecteur : « En quoi l'histoire du personnage étudié, ses aventures, son évolution aident-elles le lecteur à se construire ? » (ministère de l'Éducation nationale, *op. cit.*).

Au contraire d'autres formes de récits de fiction – comme le film, le jeu vidéo, le jeu, le jeu de rôle, et dans une certaine mesure, le texte théâtral et la BD – la particularité du roman est d'être une fiction écrite : s'il y a « construction » du personnage, c'est donc bien par le texte. Or, depuis le déclin général de l'approche poétique des textes littéraires⁶, les notions narratologiques n'apparaissent pas centrales dans les programmes scolaires. Dans les programmes de lycée par exemple, l'emploi du terme *narratologie* est corrélé au structuralisme, qui « réduit le personnage à un actant » (« Ressources sur le personnage de roman », ministère de l'Éducation

3. *Programme de français, lycée professionnel* (2009), <http://media.education.gouv.fr/file/spécial_2/24/5/francais_44245.pdf>.

4. *Programme de français, lycée* (2010), <<http://www.education.gouv.fr/cid53318/mene1019760a.html>>.

5. *Ressources, « parcours de personnages »*, <http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Programmes/05/0/RessourcesBacPro_ParcoursPersonnages_109050.pdf>.

6. Voir l'article de V. Jouve « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula*, <<http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>>.

nationale, *op. cit.* : 3). Dans le volet « étude de la langue », est évoquée notamment la question du point de vue ; mais la référence en reste toutefois G. Genette, dans *Figures III*, il y a plus de 45 ans : 1972 !

Une réflexion sur la didactisation des savoirs théoriques, de la critique structuraliste notamment, serait à construire⁷. Elle montrerait probablement que ces savoirs de référence pour la discipline « français » se sont fossilisés au moment de la période critique qui a instauré leur diffusion. Ainsi en est-il des outils narratologiques pour la lecture des textes littéraires. Ils ont été en vogue dans les années 1970 et 1980, portés par la vague structuraliste. Construire un schéma narratif ou actantiel, déterminer la focalisation ont permis de donner sens à la lecture des élèves : en son temps, la critique structuraliste a doté les enseignants d'outils euristiques puissants, dont un ouvrage comme *Savoir-lire* (Schmitt et Viala 1982) permet de rendre compte aujourd'hui. À travers l'étude de la notion de personnage, nous verrons que les théories narratologiques contemporaines, malgré leur dynamisme dans le champ de la poétique, sont aujourd'hui largement ignorées des programmes, des manuels et des enseignants, bien qu'elles permettent précisément de construire cette notion. Dans un premier temps, il s'agit ici de présenter une approche des travaux sur la question du personnage, puis d'envisager comment se construit énonciativement « l'effet-point de vue » (Rabatel 1998), fondé sur des indices linguistiques.

La construction du personnage, une saisie problématique

Dans *S/Z*, R. Barthes déclare à propos du personnage :

Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires), cette complexité détermine la « personnalité » du personnage. [...] Le nom propre d'un personnage comme simplement figure n'est qu'un instrument pour condenser une pluralité d'informations, une pure convention. (1970 : 74)

Vu dans une approche sémiologique, voilà le personnage : ensemble de signes qui s'agrègent autour d'un nom propre. P. Glaudes et Y. Reuter (1998 : 58), reprenant le terme d'*étiquette* utilisé par P. Hamon, qui la définit comme un « ensemble stylistique dont les unités forment l'effet-personnage » (1983 : 107), affirment que « l'étiquette des personnages est avant tout formée par les désignateurs » au premier chef desquels, le nom. Pour eux, « le nom propre a une place fondamentale » (1996 : 81), en visant à l'effet de réel : « donner un nom à un être de fiction constitue bien le principal

7. Il est intéressant de noter, comme le rappelle B. Daunay (2007), que la didactique de la littérature s'est constituée à partir du rejet de « l'enseignement traditionnel » au même moment que se diffusait la critique structuraliste.

moyen de lui insuffler la vie et de le mettre en évidence. Car connaître ce nom, pour le lecteur, c'est déjà une façon d'entrer dans l'intimité du personnage, ce qui facilite l'investissement idéologique et affectif» (1996 : 183). La visée d'effet de réel est sensible ici par l'emploi métaphorique des expressions comme « insuffler la vie » ou « intimité du personnage » et met bien en avant l'opération cognitive accomplie par le lecteur qui transforme le matériau textuel en expérience de lecture. Les approches narratologiques cognitivistes permettent aujourd'hui de rendre compte de ces processus, mais nous n'en traiterons pas ici⁸. Concourent donc à la construction du personnage de roman non seulement son « étiquetage », mais également ce qu'il fait, ce qu'il dit, ce qu'il pense et comment il est vu par les autres : tout un réseau corrélé à la question de l'intrigue et du romanesque, si l'on admet que, dans le roman, intrigue et personnages sont fortement liés. Ainsi, selon R. Baroni, « la construction textuelle du personnage joue un rôle essentiel pour la dynamique de l'intrigue » (2017 : 88). Inversement, l'axiologie du personnage est en grande partie dessinée par ses modalités d'action dans le récit, par la partition qu'il joue dans l'intrigue. Pour P. Glaudes et Y. Reuter, étudier le personnage « revient à poser le problème de ses relations avec l'instance narrative, chargée de le faire exister dans les limites plus ou moins étroites de la fiction » (1996 : 59). Dans ce cadre, il est alors intéressant d'accorder une place toute particulière à la façon dont la narration institue le personnage.

Un enseignant du second cycle peut certes considérer que ses élèves sont en mesure d'analyser narratologiquement ce qui a trait au personnage : qui en parle, comment, ce qu'il pense et ce qu'il voit... Il est vrai que l'utilisation répandue de termes forgés par G. Genette, comme *homodiégétique* et *hétérodiégétique*, *focalisation interne*, *externe* et *omnisciente* indique bien que ces notions sont jugées euristiques pour rendre compte et du mode d'immersion dans la fiction, et du mode d'accès aux pensées du personnage. Toutefois, certaines difficultés dans leur emploi soulèvent autant de questions vives dans le champ toujours en évolution de la narratologie contemporaine. Si l'on repart de la façon dont R. Barthes définit le personnage (*supra*), elle illustre pourtant bien tout ce que les discours sur le personnage comportent de convention, au sens de « accord tacite pour admettre certains procédés même s'ils s'éloignent de la réalité, en vue de produire l'effet voulu »⁹,

8. Pour un état de la question, voir *Cahiers de narratologie*, 28, « *Le Récit comme acte cognitif* », 2015. U. Eco y réfléchit également dans « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *Sociologies : émotions et sentiments, réalité et fiction*, juin 2010.

9. TLFi, <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>.

notamment en ce qui concerne leur description¹⁰ et l'accès à leur vie psychique¹¹.

Ces conventions diffèrent selon la façon dont le roman instaure sa fiction. J.-M. Schaeffer distingue ainsi différentes « postures d'immersion » (1999 : 244). Pour ne retenir que celles qui concernent le récit de fiction, ce sont la « feintise ludique d'actes mentaux » (autrement dit, le monologue autonome) ; la « substitution d'identité narrative » (narrateur *homodiégétique*) ; et la « feintise illocutoire » (roman raconté par un narrateur dit *hétérodiégétique*). Les deux premières postures peuvent constituer l'imitation d'« énoncés de réalité » : par exemple, la lecture d'un roman par lettres est calquée sur celle d'un véritable échange épistolaire ; lire un roman sous forme de journal s'apparente à la lecture d'un véritable journal. En revanche, la troisième posture présente des « indices linguistiques de fictionnalité » incompatibles avec ces énoncés de réalité. Ces indices sont par exemple la description de la vie psychique en dehors du « je », l'emploi du monologue intérieur, les longs dialogues, l'ensemble des mots décrivant des situations précises dans un passé très reculé (Schaeffer 1999 : 263-264).

Ce détour par les procédés de l'immersion fictionnelle permet de voir à quel point la construction du personnage résulte d'une convention : il ne va donc pas de soi que le lecteur d'un roman comprenne comment s'opèrent les décrochages énonciatifs entre narrateur et personnage, qu'il saisisse comment le narrateur modalise les pensées d'un personnage... et donc qu'il donne sens à ce qu'il lit. Étant donné toutes les variations possibles entre régie narrative très centralisatrice – ou au contraire, très neutre – entre points de vue du personnage proliférant ou inaccessible... il est nécessaire de s'appuyer sur des indices linguistiques pour les reconnaître et les identifier. Or la terminologie de G. Genette, en vigueur dans les différents segments scolaires, ne le permet pas. La plupart des recherches actuelles en poétique du récit s'accordent à remettre en cause cet héritage. S. Patron déplore ainsi qu'« en dépit des réformes des programmes et de la formation des

10. Voir notamment les travaux sur l'incomplétude du récit de fiction : T. Pavel, *L'Univers de la fiction*, 1988 ; ou des entités fictives : R. Saint-Gelais (« La fiction à travers l'intertexte », en ligne sur *Fabula*), cite à ce propos un roman de science-fiction dans lequel le héros voyage dans les romans et raconte : « Je préférerais regarder les gens. [...] Je rencontrais des personnages qui n'étaient vêtus qu'en partie ; par exemple, un chapeau vert et une veste rouge sur un corps nu (rien d'autre) ; ou bien des souliers jaunes et une cravate à fleurs (sans pantalon, sans chemise ni même linge de corps), d'élégantes chaussures enfilées sur des pieds nus. Les passants ne réagissaient pas, moi j'étais très gêné, et puis je me souvins que certains auteurs ont l'habitude d'écrire des phrases de ce genre : "La porte s'ouvrit, un homme élancé et musclé, en casquette et lunettes noires se montra dans l'encadrement" (p. 208) ». Et R. Saint-Gelais conclut : « À leur manière narquoise, les frères Strougatski mettent en évidence un facteur sur lequel l'illusion référentielle repose, mais qu'en même temps elle occulte : le fourmillant et silencieux travail de complétion auquel se livrent les lecteurs de fiction ».

11. La question de la vie psychique des personnages était problématique pour les nouveaux-romanciers : mort du personnage pour A. Robbe-Grillet, personnage trompe-l'œil pour N. Sarraute.

enseignants » (2015 : 18) la théorie, genettienne, notamment, ne soit pas davantage remise en question. C'est également l'idée défendue ici par R. Baroni :

Je considère comme essentiel de faciliter la didactisation des nouvelles approches narratologiques pour les études littéraires, mais j'invite en retour les usagers de cette théorie à prendre conscience de la manière dont certaines évolutions épistémologiques sont susceptibles d'entraîner une modification de leurs pratiques. En effet, certains concepts fondamentaux ne ressemblent plus guère, dans leur forme actuelle, à ce qui avait été standardisé par les manuels scolaires. (2016 : 227)

Aujourd'hui, l'approche énonciative proposée notamment par A. Rabatel (*Ibid.*) permet d'analyser le point de vue, ses variations et ses enjeux en termes d'effet ; elle peut faciliter la compréhension de la construction du personnage. Il s'agit maintenant de la présenter pour analyser en quoi elle peut être appropriée.

Pour une approche énonciative du personnage de roman

Rappelons que, selon les programmes officiels du lycée (2010), l'enjeu de l'objet d'étude « Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours » est d'étudier comment « à travers la construction des personnages le roman exprime une vision du monde [...] ». Toujours selon ces programmes « la découverte du sens passe non seulement par l'analyse méthodique des différents aspects du récit qui peuvent être mis en évidence (procédés narratifs et descriptifs notamment), mais aussi par une relation personnelle au texte dans laquelle l'émotion, le plaisir ou l'admiration éprouvés par le lecteur jouent un rôle essentiel ». On peut supposer que « la relation personnelle au texte » est par définition difficile à didactiser pour un enseignant (surtout si elle est tenue de susciter émotion, plaisir, admiration). Qu'en est-il alors de l'analyse des procédés narratifs ?

Pour introduire cette question, regardons du côté d'un manuel scolaire de lycée de 2011¹² dans lequel le point de vue est présenté selon la tripartition genettienne classique : point de vue omniscient (« le narrateur connaît tout sur les personnages et la situation »), externe (« l'action semble perçue par un témoin extérieur ») et interne (« le narrateur ne dévoile que ce qu'un personnage voit d'une scène »). Pour « reconnaître un point de vue », quelques questions sont posées à la suite du passage des *Misérables* où Jean Valjean entre dans la ville de Digne :

Dans les premiers jours du mois d'octobre 1815, une heure environ avant le coucher du soleil, un homme qui voyageait à pied entra dans la petite ville de Digne. [...] c'était un homme de moyenne taille, trapu et robuste,

12. V. Presselin, F. Mouttapa, B. Witkowski, Vanuxem (2011), *Français, première, livre unique*, Paris, Hachette Éducation.

dans la force de l'âge. Il pouvait avoir quarante-six ou quarante-huit ans. Une casquette à visière de cuir rabattue cachait en partie son visage brûlé par le soleil et le hâle et ruisselant de sueur.

1. Quel point de vue le narrateur choisit-il pour raconter l'arrivée de Jean Valjean dans la ville de Digne ?

2. Transposez l'extrait en adoptant un point de vue omniscient (p. 473).

Dans ce cas précis, aussi bien la tripartition des focalisations que son application posent problème. D'une part parce que le point de vue externe (réponse attendue) se confond en fait avec la vision externe : ce n'est pas parce que Jean Valjean est décrit de l'extérieur que le point de vue externe est adopté. Au contraire, la minutie de la description – évaluation de l'âge de Jean Valjean, mention des gouttes de sueur sur son visage, précision du moment pourtant situé dans un passé reculé par rapport au temps de la narration – pourrait plaider pour un narrateur véritablement omniscient qui impose une régie narrative très centralisatrice – ce qu'est le narrateur des *Misérables*, qui se confond avec Victor Hugo lui-même¹³. Le point de vue externe pourrait être corroboré par le fait que Jean Valjean n'est pas nommé. Or l'enjeu du passage est d'accorder la description de Jean Valjean à son entrée dans le roman (c'est sa première apparition).

Une autre activité de ce manuel vise à « analyser la variation des points de vue » (p. 473) dans un extrait de roman¹⁴ dans lequel le procédé romanesque utilisé est identique : un homme est décrit de l'extérieur dans un cadre qui se resserre, puis nommé et décrit avec précision : aux questions posées, les élèves doivent répondre que le point de vue omniscient succède au point de vue externe.

Ces deux exemples soulignent à quel point la présentation de personnages romanesques peut s'inscrire dans un *topos* narratif, l'entrée du narrateur dans la conscience du personnage mimant l'entrée du lecteur dans le roman ou le chapitre : effet-point de vue intéressant qui s'apparente à un zoom. En l'occurrence, c'est bien le narrateur qui décrit le personnage, de l'extérieur : il est l'énonciateur dans chacun de ces extraits et construit le personnage petit à petit. Or considérer une simple juxtaposition de points de vue (externe, puis omniscient ou interne) est non seulement discutable, mais ne permet pas de donner sens à ce *topos*.

Distinguer point de vue du narrateur et du personnage découle des travaux d'A. Rabatel (*Ibid.*), qui permettent de rendre compte de la construction du personnage dans une approche énonciative. A. Rabatel remet en cause la tripartition de G. Genette pour qui les focalisations (interne, externe, zéro) sont envisagées comme des « foyers » en dehors de la notion de focalisateur. Il propose d'envisager une approche du point de vue plus contrainte, qui

13. Sur ce point, voir les travaux de S. Patron (2015) qui s'inscrivent dans une théorie non-communicationnelle du récit de fiction, réfutant le concept de narrateur.

14. Il s'agit d'un passage de l'incipit de *La Vie est brève et le désir sans fin*, Lapeyre, POL, 2010.

abandonne le « primat phénoménologique de la vue » pour s'en tenir « au primat linguistique de la perception ». Il définit donc le point de vue comme suit :

Le PDV [point de vue] correspond à l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications et modalisations, coréferent au sujet percevant et expriment d'une certaine manière la subjectivité de cette perception. (*Ibid.* : 13)

Linguistiquement, le point de vue se structure à partir d'« un *sujet focalisateur* à l'origine d'un *procès de perception* et un *objet focalisé* » (*Ibid.* : 9, il souligne) : cette hypothèse invalide totalement l'existence du point de vue externe ; car le point de vue est ainsi subordonné à des liens (marques et indices linguistiques) clairement identifiables entre « objet focalisé » et « sujet focalisateur ».

Cette approche permet de définir deux sujets du point de vue (ou focalisateurs) à l'origine des perspectives narratives : le narrateur et le personnage. Le narrateur est toujours locuteur, en tant qu'il prend toujours en charge l'énonciation. Il peut aussi exprimer le point de vue d'un personnage, qui est alors énonciateur. Ainsi, que le narrateur soit homodiégétique ou hétérodiégétique anonyme, le récit est essentiellement dialogique, en ce sens que le narrateur, en tant que locuteur, peut se démarquer d'un énonciateur à l'origine du point de vue... Ici intervient le couple notionnel consonance/dissonance, qui permet de rendre compte du degré auquel le narrateur adhère (consonance) ou non (dissonance) au point de vue du personnage qu'il rapporte.

Point de vue du personnage et point de vue du narrateur peuvent donc cohabiter, s'opposer, voire alterner en fonction de stratégies discursives qui fondent ce qu'A. Rabatel nomme « l'effet point de vue », c'est-à-dire la façon de diriger les interprétations du lecteur :

Ces PDV sont au cœur de la scénographie énonciative. Ils fonctionnent souvent de conserve, créant la sphère du personnage-focalisateur ou celle du narrateur-focalisateur. Dans le cadre du réalisme, ces points de vue fonctionnent en réseau, et en relais, leur « tuilage » contribuant à la construction des personnages, à la mise en cohérence isotopique de l'univers de la fiction, et à la lisibilité du texte. En ce sens, la conjonction des PDV aide à la construction des interprétations du lecteur, sur la base des instructions du texte. De surcroît, la convergence des PDV favorise les divers mécanismes d'identification du lecteur au personnage, selon le système de sympathie analysé par Jouve (*Ibid.* : 152).

Les points de vue qui s'expriment dans le texte de fiction peuvent donc ressortir indifféremment au narrateur ou au personnage. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils soient sur le même plan. Ainsi, volume de savoir et profondeur de perspective ne sont pas identiques pour ces deux instances et, pour chacune d'elles, peuvent varier en fonction des stratégies de l'auteur, que celles-ci concernent la progression de l'intrigue, le dévoilement ou le masquage de certains indices, etc. Puisque le narrateur est, diégétiquement, situé à un niveau supérieur à celui du personnage, il a théoriquement accès

à une profondeur de perspective illimitée, en tant qu'il raconte l'histoire (par exemple, prolepses, ou simultanéité des visions). Par rapport à cette possibilité de régie narrative, la perspective du personnage est moins étendue. Toutefois, elle peut être très importante. En effet, même si l'accès aux pensées d'autrui est théoriquement interdit aux personnages, rien, linguistiquement, n'empêche qu'ils ne puissent accéder à ces pensées de manière conjecturale, d'après l'attitude d'autrui ou leur expérience propre. Bref, la profondeur de perspective du personnage peut être très étendue, contrairement à l'idée assez répandue selon laquelle elle serait forcément limitée dans le cadre du réalisme.

Quant au volume de savoir, indépendant de la profondeur de perspective, il peut être très important (ou pas) pour les deux instances et s'accommode fort bien de perspectives limitées. Entre ces différents pôles, toutes les variations sont théoriquement possibles, bien qu'en pratique, celles-ci soient dépendantes de la logique interne de l'œuvre : ainsi, le fait de passer d'une vision du narrateur à celle du personnage a souvent pour effet une restriction de champ ; ou encore, si le passage d'une vision limitée à une vision illimitée est possible, le contraire est plus difficile sans changement de focalisé ou de focalisateur.

La théorie de « l'effet point de vue » d'A. Rabatel (*Ibid.*) permet de mettre en rapport les multiples variations de points de vue possibles : entre narrateur et personnage, mais aussi sous l'angle de la profondeur de perspective ou du volume de savoir. Toutes ces variations sont finalement à étudier en relation avec les enjeux plus profonds de l'œuvre romanesque et permettent véritablement *in fine* d'analyser comment se construit énonciativement le personnage.

À titre d'exemple, examinons une partie d'un sujet de l'épreuve anticipée de français¹⁵ portant sur « le personnage de roman » qui demande à l'élève d'analyser finement le rapport narrateur/personnage et les rapports de dissonance/consonance : difficile à saisir avec pour seul outillage la tripartition genettienne, cette analyse gagne à être effectuée dans une approche énonciative.

Honoré de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, 1842

[À Paris, devant une maison dont le rez-de-chaussée est occupé par le magasin La Maison du chat-qui-pelote, tenu par le drapier Guillaume, un jeune homme est arrêté sur le trottoir d'en face depuis un long moment, observant attentivement la façade.]

[...] En ce moment, une main blanche et délicate fit remonter vers l'imposte la partie inférieure d'une des grossières croisées du troisième étage, au moyen

15. Il s'agit ici d'une partie du sujet de l'épreuve anticipée de français (EAF) de Polynésie, ES, 2015 ; il comporte quatre textes. Seule une partie du deuxième texte, la question de corpus et la question de la dissertation sont reproduits ici. On pourrait également envisager l'étude d'autres sujets : Liban, série L, 2017 ou série L, 2014.

de ces coulisses dont le tourniquet laisse souvent tomber à l'improviste le lourd vitrage qu'il doit retenir. Le passant fut alors récompensé de sa longue attente. La figure d'une jeune fille, fraîche comme un de ces blancs calices qui fleurissent au sein des eaux, se montra couronnée d'une ruche en mousseline froissée qui donnait à sa tête un air d'innocence admirable. Quoique couverts d'une étoffe brune, son cou, ses épaules s'apercevaient, grâce à de légers interstices ménagés par les mouvements du sommeil. Aucune expression de contrainte n'altérait ni l'ingénuité de ce visage, ni le calme de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël : c'était la même grâce, la même tranquillité de ces vierges devenues proverbiales. Il existait un charmant contraste produit par la jeunesse des joues de cette figure, sur laquelle le sommeil avait comme mis en relief une surabondance de vie, et par la vieillesse de cette fenêtre massive aux contours grossiers, dont l'appui était noir. Semblable à ces fleurs de jour qui n'ont pas encore au matin déplié leur tunique roulée par le froid des nuits, la jeune fille, à peine éveillée, laissa errer ses yeux bleus sur les toits voisins et regarda le ciel ; puis, par une sorte d'habitude, elle les baissa sur les sombres régions de la rue, où ils rencontrèrent aussitôt ceux de son adorateur : la coquetterie la fit sans doute souffrir d'être vue en déshabillé, elle se retira vivement en arrière, le tourniquet tout usé tourna, la croisée redescendit avec cette rapidité qui, de nos jours, a valu un nom odieux à cette naïve invention de nos ancêtres, et la vision disparut. Pour ce jeune homme, la plus brillante des étoiles du matin semblait avoir été soudain cachée par un nuage. [...]

I - Après avoir lu attentivement les textes du corpus, vous répondrez à la question suivante (4 points) : Observer et être observé : selon vous quel est l'intérêt du jeu des regards dans les quatre textes du corpus ?

II - Travail d'écriture (16 points) : [...]

Dissertation

Quand on lit un roman, voit-on à travers les yeux du personnage ? Vous répondrez à la question en vous fondant sur les textes du corpus ainsi que sur les textes que vous avez étudiés et lus.

Les notions narratologiques classiques appliquées à ce texte permettent de répondre que le passant et la jeune fille sont saisis tous deux de l'extérieur ; ils ne sont pas nommés, le point de vue adopté est externe. Le jeune homme regarde la jeune fille avec admiration, voire avec amour, comme permet de l'établir le relevé lexical, toutefois insuffisant pour répondre aux questions posées. Au contraire, l'approche énonciative du point de vue permet de mieux comprendre le texte. Ainsi, au début de l'extrait, le narrateur pose le cadre de la scène et son point de vue domine ; la mention du « passant [...] récompensé de sa longue attente » marque le passage au point de vue du personnage ; bien que le verbe de perception soit implicite, ce passant regarde la jeune fille avec amour, appréciant les couleurs, sa pose, son environnement de façon picturale – il est peintre. À partir de « semblable à

ces fleurs», le narrateur reprend la régie : « par une sorte d'habitude », « la fit sans doute souffrir », « nom odieux », « naïve invention » sont à mettre au crédit du narrateur balzacien, toujours didactique. Enfin la dernière phrase de l'extrait semble ironique, le narrateur exprimant avec un peu de distance le point de vue du jeune homme qui, découvrant l'amour, utilise encore avec fraîcheur les stéréotypes qui s'y rapportent. On note que les personnages ne sont pas nommés : non pas parce que le point de vue est externe, mais encore une fois parce qu'il s'agit ici d'un passage de l'incipit ; le narrateur retient l'information, le dévoilement de leur identité marquant ainsi l'installation du lecteur dans l'histoire.

À travers cet exemple, on peut voir que l'approche énonciative distinguant entre points de vue du narrateur et du personnage peut permettre d'analyser finement le personnage de roman. Pourtant, ni les programmes ni les manuels ne reconnaissent cette approche comme euristique, ce qui permet de s'interroger sur la circulation des notions et des concepts entre recherche et didactique.

Conclusion

Pour finir, une réflexion...

Une lecture naïve des livres de fiction confond personnages et personnes vivantes. On a même pu écrire des « biographies » de personnages, explorant jusqu'aux parties de leur vie absentes du livre (« Que faisait Hamlet pendant ses années d'études ? »). On oublie alors que le problème du personnage est avant tout linguistique, qu'il n'existe pas en dehors des mots, qu'il est un « être de papier ». Cependant, refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages *représentent* des personnes, selon des modalités propres à la fiction. (Ducrot et Todorov 1972 : 286)

... qui appelle trois remarques.

La première est que ce petit extrait indique bien ce qui se joue, entre l'œuvre et son lecteur, à travers la question du personnage. Y réfléchir, c'est essayer de saisir comment se construit le pouvoir de la fiction romanesque, qui dépasse largement l'aspect très textuel abordé ici, qui concerne la façon dont se construit énonciativement la notion de personnage par la narration, c'est-à-dire dans son rapport avec le narrateur énonciateur – quelle que soit par ailleurs la validité que l'on reconnaît à ce concept de narrateur¹⁶.

La deuxième remarque est une question : si « le problème du personnage est avant tout linguistique », pourquoi subsiste-t-il dans le domaine didactique de telles zones grises, puisque les savoirs de référence, vivants, dynamiques, ont remis en question l'approche narratologique classique depuis longtemps

16. On peut lire sur cette question « Sur les concepts de narrateur et de narration non-communicationnelle », A. Rabatel, *Littérature*, 2011/3, n° 163.

et pourquoi ces nouvelles approches linguistiques restent-elles largement méconnues ?

La troisième remarque concerne la vitalité du champ littéraire, qui sans cesse interroge les poéticiens. Par exemple, comment rendre compte du tout dernier prix Goncourt, *L'Ordre du jour* : les personnes historiques évoquées deviennent-elles des « personnages » sous la plume de l'auteur ? Quels sont les héros de ce récit ? Quel est le statut du narrateur ? Sans personnages, et sans héros, le lecteur le lit-il comme un roman ? Si non, d'où provient l'intérêt littéraire de l'œuvre ? On est bien loin – et tant mieux – d'avoir fini de rendre compte à quel point « la littérature permet tout » (É. Vuillard, en exergue de cet article).

Anissa BELHADJIN

Références bibliographiques

- BARONI, R. (2007). *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil.
- BARONI, R. (2016). L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses. *Questions de communication*, 20, 219-238.
- BARONI, R. (2017). *Les Rouages de l'intrigue*. Genève : Slatkine Érudition.
- BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris : Seuil.
- BERNIER, M.-A. & SAINT-JACQUES, D. (2002). Personnage. In P. Aron, D. Saint-Jacques & A. Viala (dir), *Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses universitaires de France.
- DAUNAY, B. (2007). État des recherches en didactique de la littérature. *Revue française de pédagogie*, 159, 139-189.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- GENETTE, G. (1982). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.
- GLAUDES, P. & REUTER, Y. (1996). *Personnage et didactique du récit*. Metz : CRESEF, coll. « Didactique des textes ».
- GLAUDES, P. & REUTER, Y. (1998). *Le Personnage*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? ».
- HAMON, P. (1983). *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz.
- JOUVE, V. (1992). *L'Effet personnage dans le roman*. Paris : Presses universitaires de France.
- PATRON, S. (2015). *La Mort du narrateur, et autres essais*. Limoges : Lambert-Lucas.
- PRESSELIN, V., MOUTTAPA, F. & WITKOWSKI-VANUXEM, B. (2011). *Français, première, livre unique*. Paris : Hachette Éducation.
- RABATEL, A. (1998). *La Construction textuelle du point de vue*. Neuchâtel : Delachaux & Niestlé.
- RABATEL, A. (2011). Sur les concepts de narrateur et de narration non-communicationnelle. *Littérature*, 163, 108-138.

- SCHAEFFER, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.
- SCHMITT, M.-P. & VIALA, A. (1982). *Savoir-lire : précis de lecture critique*. Paris : Didier.
- VIART, D. (2008). Une illusion efficace. *TDC* : « *Le Personnage de roman* », 951, 7-9.
- VUILLARD, É. (2017). *L'Ordre du jour*. Paris : Actes-Sud.