
ÉVOLUTION DE LA NOTION DE PERSONNAGE DANS LA LITTÉRATURE AU XX^{ème} SIÈCLE

Yrd. Doç. Dr. Abdullah ÖZTÜRK*

Introduction

François MAURIAC possède un petit livre intitulé le "Romancier et ses personnages"¹, où il s'interroge sur l'art du roman et particulièrement sur les personnages, les liens qui les unissent à leur créateur et l'indépendance que celui-ci s'efforce de leur donner. A cette époque, le don de la création psychologique apparaît comme la qualité par excellence du romancier et de l'auteur dramatique, et de grands exemples font rêver les écrivains: MOLIERE, créateur de personnages dont les noms ont pris valeur de types TARTUFFE ou HARPAGON; BALZAC qui se vantait de faire concurrence à l'état-civil et dont les héros imaginaires se chiffrent par plusieurs milliers.

Quelques romanciers relatent avec une confusion feinte une aventure qui leur est survenue au cours de leur travail de composition. Ils avaient fait d'avance le plan de leur oeuvre, s'étaient proposés de conduire leurs personnages à tels actes, à tel dénouement, et, brusquement, ces personnages avaient échappé au contrôle de leur guide, avaient pris eux-mêmes la direction de leur vie, et avaient imposé au romancier des péripéties et un dénouement auxquels il ne s'attendait pas lui-même. C'était,

* Maître-assistant, dans le Département de la langue et de la Littérature françaises, à l'Université Selçuk à Konya.

¹ Mauriac François, *Le Romancier et ses personnages*, Pocket, Collection Agora 1990.

pour le romancier, le triomphe suprême que d'avoir donné à ses créatures une telle vitalité qu'elles se rebellaient contre son autorité comme les hommes contre celle de Dieu.

Le Personnage et Le genre romanesque

Aujourd'hui, la situation est tout autre. Critiques et romanciers continuent à s'interroger sur le genre romanesque, sur ses techniques, sur sa signification psychologique. Mais on est loin de l'optimisme qui régnait au temps où MAURIAC analysait ses personnages, où le critique Albert THIBAUDET publiait des *"Réflexions sur le roman"*, titre dont la sérénité laisse supposer l'absence de problème grave. Révélateur d'une inquiétude est au contraire le titre d'un livre écrit sur le même sujet par une romancière de notre temps, Nathalia SARRAUTE. Ce temps serait *"L'Ere du soupçon"*². Lorsqu'on jette un coup d'oeil, dans les archives littéraires, sur les activités antérieures concernant la notion de personnage en France, on constate que les mêmes soucis se manifestaient dans le camp des critiques. A titre d'exemple, dans un congrès d'histoire littéraire, consacré en Juillet 1961 aux formes et techniques du roman français depuis 1940, un romancier, Michel BUTOR, apportait son témoignage sous le titre "individu et groupe dans le roman", et un professeur d'une Université américaine étudiait "Le concept du personnage et la diminution de son importance chez les romanciers français depuis MALRAUX". Que s'est-il donc passé depuis l'époque où chaque automne apportait sa moisson de romans nouveaux. Les deux volumes annuels des *Hommes de bonne volonté*³ de Jules ROMAINS, la succession presque aussi régulière des romans de MAURIAC, des épisodes des *Pasquier*⁴ de DUHAMEL ou des *Thibault*⁵ de Roger MARTIN du GARD ?

Dans ce qu'on appelle la crise du roman, quelle part revient à la transformation des idées sur la place qui doit être faite aux personnages parmi les autres éléments de l'oeuvre romanesque ?

Une telle étude resterait superficielle si elle se bornait à l'examen des techniques purement littéraires. *L'une des acquisitions de la critique moderne* a été de montrer la dépendance de l'écrivain à l'égard des modes de vie et de pensée pratiqués autour de lui. Que ce soit pour s'y conformer, avec ou sans examen, ou au contraire pour s'y opposer violemment, c'est toujours par rapport à ces usages et à ces idées que l'écrivain définit ses

² Nathalie Sarraute, *L'Ere de Soupçon*, Minuit/Gallimard, 1956.

³ Romains, Jules, 1885-1972, *Les hommes de bonne volonté*, Edition complète en quatre volumes, Paris, Flammarion, 1958.

⁴ Georges Duhamel, *La passion de Joseph Pasquier*, Folio, 1977.

⁵ Martin du Gard, Roger, 1881-1958, *Les Thibault*, Paris, Gallimard, 1953.

propres conceptions. La ruine du personnage dans la littérature ne serait-elle pas liée à la ruine de certaines notions psychologiques et morales, ne serait-elle pas le signe d'une transformation qui, au-delà des oeuvres littéraires, atteindrait la civilisation elle-même ?

Une réflexion rapide montre que l'utilisation des personnages n'a aucun caractère d'universalité. Certains genres n'y ont pas recours, et parmi les littératures étrangères, quelques-unes semblent s'en passer à peu près totalement. Le personnage trouve sa place de choix dans les genres dramatiques. En grec et en latin, le même mot du vocabulaire théâtral désignait à la fois le personnage et l'accessoire principal de l'acteur, le masque dont les traits fixaient une fois pour toutes le caractère de son rôle et le dispensaient de recourir à des jeux de physionomie. La fonction dramatique du personnage est évidente, et il est habituellement engagée avec d'autres dans une lutte dont les ressorts sont la haine ou l'amour. D'où son importance dans les genres qui s'apparentent au théâtre, son effacement dans ceux qui ne comportent pas dialogue ou conflit. L'épopée, le roman, traitant les mêmes sujets que le théâtre avec une présentation différente, utilisent le personnages à peu près dans les mêmes conditions. Aux contraire, des genres comme le lyrisme, la satire, n'ont que faire de personnages, car leur but n'est pas de représenter, mais d'exprimer directement les sentiments d'un être individuel.

Le Personnage et l'idéologie

Autre problème. Dans le jugement des oeuvres de l'esprit, nous nous référons aux systèmes idéologiques qui sont ceux de notre société. Si nous échappions à cette particularité du point de vue, l'emploi des personnages ne nous semblerait peut-être plus une exigence inéluctable de la littérature, mais une conséquence des conceptions philosophiques et morales de l'occident, qui font de la personne la valeur fondamentale de la civilisation.

Les philosophes pré-socratiques s'attachaient encore à scruter les mystères de l'univers, à expliquer, avec quelle fécondité d'imagination! les qualités des choses et leurs combinaisons. A ces recherches jugées vaines, SOCRATE a substitué un seul impératif, "Connais-toi" et toute la pensée occidentale dérive de cette attention à l'humain. Pensée stoïcienne, qui fait de la conscience de soi et de l'intrépidité devant les forces aveugles le degré suprême de la vertu. Pensée chrétienne, qui lui promet pour récompense l'immortalité de son être individuel. Pensée cartésienne, qui prend la conscience pour base de toute vérité. Les habitudes les plus diverses de la vie sociale en Occident exaltent la valeur de la personne et de ses manifestations, depuis la déclaration des droits de l'homme jusqu'au culte

du record, en passant par la célébration des héros et la curiosité pour les confidences intimes. Dans les années qui ont précédé la dernière guerre, psychologues et moralistes ont porté un intérêt particulier à la notion de caractère, et, tandis qu'HEYMANS et LE SENNE⁶ mettaient au point une science de la caractérologie permettant de classer les hommes selon les combinaisons diverses de trois éléments relatifs à l'intelligence, à la sensibilité et à l'activité, Emmanuel MOUNIER, fondateur d'une philosophie dénommée par lui-même personnalisme, rédigeait un *Traité du Caractère* où non seulement il appliquait à son tour les principes de la caractérologie, mais attribuait au caractère une signification morale, analogue à celle que le langage familier attache à l'expression "avoir du caractère". Tel paraissait être l'aboutissement de la pensée occidentale.

Le Personnage et la civilisation

L'expérience historique prouve que le culte de la personne n'est pas le principe nécessaire et unique de toute civilisation. Dans le monde moderne même de grands peuples ont édifié des systèmes de pensée dans lesquels la personne est subordonnée ou même sacrifiée à des valeurs jugées supérieures. Tel est le cas de la Chine, dont la civilisation, découverte en Occident dans la seconde moitié du XVII^e siècle, a jeté le trouble dans la réflexion religieuse et philosophique, non seulement par la discordance de sa chronologie avec l'interprétation traditionnelle de la Bible, mais par des croyances et des pratiques, comme le culte des ancêtres, totalement étrangères aux mœurs occidentales, et faisant passer la continuité de la race avant l'intérêt ou le bonheur de l'individu. C'est aussi le cas du Japon, où la doctrine du Zen, objet d'un engouement frivole en Amérique et en France depuis quelques années, nie l'unité du moi et appelle à l'anéantissement de celui-ci dans le Soi, dans l'absolu et l'infini, seule réalité. Or ces spéculations ont pris naissance dans le monde indo-européen lui-même, dans l'Inde des siècles où la pensée personnaliste se développait en Grèce, et Alexandre de Macédoine, élève d'ARISTOTE, a rencontré au cours de ses campagnes des gymnosophistes, des fakirs ou des yogi, dirions-nous aujourd'hui, qui cherchaient à anéantir en eux toute volonté personnelle, il a même assisté, avec un étonnement mi-admiratif, mi-sarcastique, au sacrifice de l'une d'eux qui, jugeant avoir mené assez longtemps cette vie individuelle inférieure, se jeta vivant dans un bûcher aux yeux de ses compatriotes et de toute l'armée grecque, spécialement convoqués pour cet acte éminemment religieux. Ce sont donc des circonstances accessoires qui ont lancé ces deux

⁶ Le Senne, (El beuf) 1882, Paris, philosophe français. Son "*Traité de caractérologie*" (1945) fut l'un des fondements de cette discipline alors nouvelle.

peuples d'origine également indo-européenne, les Grecs et les Hindous, sur les deux voies opposées de l'individualisme et de l'absorption dans l'infini.

Le Personnage et l'individualisme

L'individualisme hérité de Grecs est resté l'inspiration constante de la littérature occidentale, poussée peut-être à sa tension la plus grande depuis la Renaissance, avec le culte de la *virtù*, de l'héroïsme, de la grandeur d'âme stoïcienne, puis avec la nostalgie des passions fortes qui donna naissance à toutes les manifestations du romantisme. Dans la littérature française particulièrement, où tel romancier de notre temps a vu "une enquête sur l'homme", on peut dire que, de la génération de Racine, de Mme de la Fayette, de la Religieuse Portugaise, à celle de François Mauriac, le personnage a été mis au premier plan par la plupart des écrivains. Cet intérêt s'est maintenu aussi fort à toutes les modifications de méthodes et de techniques, celles-ci n'étant introduites justement que pour permettre une saisie plus exacte et plus complète de la psychologie.

Le Personnage et La parole

Les personnages littéraires ont été d'abord des parleurs. La principale raison en a été sans doute qu'ils ont paru en premier lieu dans des œuvres théâtrales. Certes on peut concevoir, et on a conçu dès le XVII^{ème} siècle, des genres dramatiques faisant une place considérable à l'action extérieure, à la mimique des acteurs, à une mise en scène mouvementée. Tel fut l'opéra de Lully à Jean-Philippe Rameau et à Gluck, et les écrivains les plus illustres n'ont pas dédaigné de travailler aux livrets de ces œuvres, non seulement Quinault, mais Corneille, mais Racine et Boileau, à qui Mme de Montespan fit appel lors d'une disgrâce passagère de Quinault, mais Jean-Jacques Rousseau lui-même dans des pièces aujourd'hui oubliées. Cependant la parole paraît bien être le moyen d'expression par excellence pour des personnages joués sur la scène par des acteurs de chair. Cet emploi a été vivement reproché à la tragédie classique par les romantiques, mais leur critique, juste en elle-même, porte à faux. La parole est un moyen bâtard quand elle prend la place des actes, quand les personnages annoncent ou racontent des actions que nous ne les voyons jamais accomplir. Dans d'autres cas, la parole peut être elle-même action: un mot tendre, un reproche jaloux, une insulte suffisent pour atteindre celui à qui ils s'adressent, et chez Racine Pyrrhus déclarant à Hermoine qu'il va épouser Andromaque, Titus signifiant à Bérénice l'ordre de son départ n'ont pas besoin d'accompagner leurs discours d'actions matérielles, la parole seule révèle la vérité la plus profonde des caractères. La critique des romantiques

ne porte vraiment que sur les tragédies qui sont un compromis boiteux entre la parole et l'action.

Par une imitation du théâtre, genre noble qui a servi de modèle aux autres, c'est encore à la parole que les romanciers ont longtemps recouru pour peindre leurs personnages. Parfois ils intercalent de longues parties de dialogue dans le récit, permettant ainsi à leurs héros de s'exprimer directement. Ainsi ont fait Mme de la Fayette dans *la Princesse de Clèves*⁷, Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*⁸ ou les *Misérables*; ainsi a fait encore Mauriac dans presque toute son oeuvre. Mais un autre moyen est à la disposition du romancier: l'emploi de la première personne. C'est lui qu'ont utilisé Marivaux, l'Abbé Prévost, plus près de nous Duhamel dans *Confession de minuit*⁹ ou Mauriac dans le *Noeud de Vispères*. Si les personnages secondaires restent alors extérieurs à nous, la communication avec le héros principal, le narrateur, est plus directe et permet une analyse plus nuancée.

Dans la vie cependant la place de la parole n'est pas aussi grande. Si nous nous voyons nous-mêmes de l'intérieur, et si nous pouvons nous exprimer directement, ce que d'ailleurs nous ne faisons pas constamment, nous ne connaissons des autres que ce que nous révèlent, soit des paroles toujours suspectes de mensonges, soit des actes, en général plus sincères. L'ambition des moralistes et des romanciers dits réalistes a été de révéler le caractère des personnages en utilisant les seules indications qui dans la vie même nous renseignent sur les pensées et les sentiments intimes des autres. La Bruyère a peint ainsi la passion du fleuriste ou de l'amateur de prunes en nous décrivant leur mimique quand ils sont en face des objets de cette passion. Les romanciers, tout en continuant à recourir parfois au dialogue et à la confidence à la première personne, présentèrent des portraits physiques détaillés de leurs héros, les complétant par un inventaire minutieux des lieux où ils vivent, comme Balzac dans ses descriptions de la pension Vauquer ou de la maison Grandet. Ensuite ils nous montrèrent ces héros en action, nous laissant le soin de juger nous-mêmes, d'après leurs démarches, les sentiments qui les animent. Le romancier se trouve amené par là se préoccuper moins de la fidélité et du naturel style, que de l'agencement minutieusement concerté des attitudes, des gestes et des actions.

⁷ La Fayette, Madame de; 1634-1693, *La Princesse de Clèves*, Préface par Anatole France, Paris, 1889

⁸ Huga, Victor, *Notre Dame de Paris*, 1482; Textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris Gallimard, 1975

⁹ Duhamel, Georges, *Confession de minuit*, Paris, A. Fayard.

Le Personnage et l'intrigue

Au milieu du XVII^{ème} siècle l'intrigue comique était devenue le champ d'application de recettes éprouvées par une longue série de succès. L'intrigue romanesque a été à son tour un mécanisme adroitement combiné, dans lequel chaque rouage a une place et une fonction déterminée. Une sorte de dictionnaire tend à se constituer, de l'accord tacite du romancier et du lecteur, et tel geste est le signe qui traduit tel sentiment. Sans doute ce mécanisme est-il seulement le propre des oeuvres médiocres et banales, des romans-feuilletons suscités par les *Mystères de Paris*¹⁰ d'Eugène Sue. Les grandes oeuvres, par leurs qualités d'observation ou de style, échappent à ces critiques. C'est que le génie se tire toujours d'affaire, même aux prises avec des techniques littéraires douteuses. Mais dans chaque école ce sont les auteurs et les ouvrages de second plan qui font le mieux ressortir les doctrines, car l'application de celles-ci n'y est pas compensée par les trouvailles personnelles.

Dans ces intrigues trop savantes, le personnage fait parfois penser à un automate, à une marionnette dont le romancier tire les ficelles à sa guise. Ce reproche adressé au créateur, de peser sur la volonté de ses créatures, de dresser devant elles une fatalité qui leur interdit toute conduite autonome, n'est pas nouveau, mais quand il a été lancé, contre le romancier le plus admiré de ce temps, par un jeune critique qui venait lui-même de faire la preuve de sa maîtrise dans le roman, les jours du roman psychologique traditionnel étaient désormais comptés. Cette rupture fut accomplie par l'article, publié dans la *Nouvelle Revue Française*¹¹ de Février 1939, où Jean-Paul Sartre, à propos de la *Fin de la Nuit*¹², traite de "M. François Mauriac et la liberté". Mauriac, dit Sartre, ne laisse aucune liberté à ses personnages: "avant d'écrire il forge leur essence, il décrète qu'ils *seront* ceci ou cela". "Sartre trace en même temps le programme que doit suivre le véritable romancier: "Il faut qu'il esquisse en creux dans son livre, au moyen des signes dont il dispose, un temps semblable au mien, où l'avenir n'est pas fait".

L'article de Sartre met le point final à une campagne à laquelle ont contribué des influences diverses. L'origine en est lointaine et remonte à l'époque même du triomphe du naturalisme. En 1885, Eugène-Melchior de Vogué publia un petit livre sur le roman russe, par lequel il révélait au public français non seulement des écrivains inconnus de lui, mais une

¹⁰ Sue, Eugène, *Les mystères de Paris*, Présentation par Jean-Louis, Paris, J.-J. Pauvert, 1963.

¹¹ *La Nouvelle Revue Française*, de Jean Paulhan, 172 pp., 1977.

¹² Mauriac, François, *La Fin de la nuit*, B. Grasset, 1962.

technique romanesque nouvelle, toute différente de la technique de Zola. Dans un roman de Dostoïevski, le caractère du personnage n'est pas fixé dès les premières pages, il n'est pas ce masque immobile et hiératique qui permettait aux spectateurs antiques de savoir à quel type de personnage ils avaient affaire. La conduite des héros n'est pas déterminée d'avance par une logique psychologique. Quand Raskolnikov a tué la vieille usurière et qu'il commence à être harcelé par le remords, il ne sait pas lui-même s'il ira se dénoncer, et il est impossible de prévoir à quel moment il prendra une décision. Peut-être n'est-il pas libre aux sens exact du terme, car sa conduite est déterminée par des mobiles profonds dont il n'a pas conscience, mais il est affranchi de toute contrainte extérieure, et surtout de toute dépendance envers la volonté du romancier. La découverte du roman russe et la philosophie bergsonienne de la durée, se développant au même moment, exercèrent sur les écrivains une influence de plus en plus profonde, et le devenir en perpétuel mouvement devint la matière du roman.

Le Personnage et la psychologie

Cette attention au devenir marque particulièrement l'oeuvre d'un romancier qui, d'abord méconnu, a été ensuite le maître de la jeune génération. Aux caractères rigides et immuables, Proust, dès le *Côté de chez Swann*¹³ en 1913, a substitué une psychologie mobile, respectueuse de ce qu'il a appelé "les intermittences du coeur". La personnalité, révèle Proust, est une forme, dont la permanence et l'identité extérieures ne sont qu'une apparence et recouvrant un renouvellement constant, si bien que chacun de nous meurt plusieurs fois au cours de son existence et renaît tout différent de ce qu'il était auparavant. Swann, au temps de son amour pour Odette et de ses enquêtes jalouses sur son passé, s'imagine que la vie lui serait impossible sans cet amour. Quelques années passent, et le voilà devenu indifférent, incapable d'imaginer le charme qui lui faisait attacher tant d'importance à telle réponse, à telle intonation. Il en est de même du narrateur, et pour lui cette discontinuité de l'âme, cette transformation dans un être resté en apparence identique à lui-même se produit deux fois: après avoir assisté à la mort de son amour pour Giberte, il cesse aussi d'être hanté par sa passion jalouse pour Albertine, non sans une résistance plus douloureuse, car Albertine est morte, et la mort, en la fixant définitivement dans l'image que le narrateur se faisait d'elle, à longtemp s paralyse l'action de l'oubli.

¹³ Proust, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, 1954.

Pour exprimer cette mobilité échappant perpétuellement à l'observation qui cherche à la saisir, les techniques romanesques habituelles sont sans efficacité. D'où le renouvellement de la forme accompagnant celui du fond, si tant est que cette distinction ait un sens, dans le cas de Proust plus encore que dans tout autre. La forme, telle que la définissait déjà Aristote, est une sorte de carapace préfabriquée que l'esprit impose du dehors à une matière qui serait susceptible d'en recevoir sans altération grave une autre toute différente. c'est pourquoi, contrairement à l'usage courant, mais très justement, Nathalia Sarraute qualifie de "formalistes" les romanciers qui veulent faire entrer leurs personnages dans des types de caractères préconçus, correspondant moins à la vie psychologique réelle qu'à des images schématiques et grossières flattant des aspirations des lecteurs.

Chez Proust au contraire la forme n'est pas quelque chose d'extérieur, elle ne fait qu'un avec le sentiment, elle est le sentiment même s'exprimant spontanément et directement. (D'où les caractères si particuliers de la technique de l'expression chez Proust.) La forme du récit n'est pas le compte-rendu d'un observateur anonyme regardant les personnages agir et interprétant leurs sentiments d'après leurs actes, elle est rarement le dialogue, dans lequel un seul des interlocuteurs, port-parole de l'auteur, peut être saisi de l'intérieur. La forme adaptée à cette analyse épousant toutes les fluctuations de l'âme est le monologue intérieur, et de longues parties de *la Recherche du Temps perdu*¹⁴ sont ainsi un monologue dans lequel le narrateur commente ses pensées et ses sentiments à mesure qu'ils se présentent à sa conscience. L'imparfait ou le passé utilisés ne doivent pas nous égarer. Proust ne raconte pas, ce que peut faire seulement un observateur extérieur ou le sujet lui-même considérant ses états d'âme comme des objets étrangers. Proust veut retrouver la saveur originale des sensations, les faire renaître telles qu'à leur première apparition, avec leurs prolongements affectifs. Il ne s'agit donc pas d'un constat matériel, d'un jugement intellectuel, mais de la sensation elle-même. L'emploi du passé, au lieu du présent adopté par des romanciers plus récents, traduit l'expérience tragique de Proust, qui pose une sensation comme étrangère dès qu'elle a été remplacée par une autre, et pour qui le temps de la sensation et le temps de son expression sont irrémédiablement deux. Empolyer le présent dit de narration ne serait qu'un subterfuge, car c'est un procédé purement intellectuel, qui ne recrée pas le temps passé comme présent. Cette recreation. cette osmose du passé dans le présent ne peut être qu'un don

¹⁴ Proust, Marcel; *A la Recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, 1954.

gratuit du destin, par le souvenir spontané, et reste une expérience exceptionnelle. La forme romanesque chez Proust n'en est pas moins un véritable monologue intérieur, approche intellectuelle aussi serrée que possible de cet état de grâce où le souvenir reparaitra en tant que sensation actuelle. Quant à la longueur et à la sinuosité des phrases, si elle a surpris les premiers lecteurs de Proust, d'ailleurs déroutés par des erreurs typographiques nombreuses, nous y avons été maintenant habitués, par Proust lui-même et par ses imitateurs, et elle correspond exactement au déroulement des états de conscience, s'enchaînant les uns aux autres avec de rares pauses. La tentative de Proust est donc l'approximation la plus parfaite possible de la réalité de la conscience, dans le cadre d'un roman qui reste fidèle malgré tout aux conceptions psychologiques traditionnelles, et particulièrement à la possibilité de saisir la personne humaine et d'en faire un personnage.

Si en effet la stabilité, voire même la continuité n'apparaissent plus comme la caractéristique essentielle de la personnalité, du moins celle-ci n'est pas mise en question, et le souci de laisser échapper aucune nuance de ses modifications redouble au contraire l'attention qui lui est portée. La nouveauté consiste dans la rupture de l'équilibre antérieur entre les éléments constitutifs du genre romanesque; l'intrigue disparaît presque entièrement, comme manifestant de façon trop brutale l'intervention dans la vie de ses personnages, la peinture des mœurs, bien que Proust lui-même lui ait laissé une grande place, semble un artifice, dans la mesure où la société n'existe pas comme entité et ne peut être décrite que dans la multiplicité des individus auxquels elle se réduit en définitive; le personnage, en particulier celui qui parle à la première personne, est l'objet primordial du roman. Aussi, tandis que le courant issu de Proust se prolonge, lentement d'ailleurs, à travers quelques oeuvres marquantes, mais souvent d'accès difficile, comme *l'Ulysse*¹⁵ de James Joyce, le *Voyage au bout de la nuit*¹⁶ de Louis-Ferdinand Céline, le roman psychologique traditionnel continue à vivre et à produire des oeuvres brillantes. C'est pourquoi, quinze ans après l'achèvement de la *Recherche du Temps perdu*, la critique de Sartre à Mauriac avait encore sa raison d'être.

Pendant ces quinze années, les sciences humaines se sont elles-mêmes profondément transformées, et la défense par Sartre de l'autonomie du personnage, malgré la position philosophiques de Sartre, correspond à une conception déjà fortement battue en brèche. Entre temps, "l'accélération de

¹⁵ Joyce, James, *Ulysses*, New York, Random House, 1934.

¹⁶ Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1962.

l'histoire" a joué, et la personne humaine n'occupe plus dans la société et dans la pensée la place privilégiée qui lui avait été dévolue pendant vingt-cinq siècles. La personne, selon la terminologie consacrée, l'individu, selon une formule déjà légèrement péjorative, sont menacés à la fois de l'extérieur et de l'intérieur.

Le culte de la personne humaine s'accorde avec le postulat, plus ou moins explicitement énoncé, que les sciences de l'homme sont les sciences les plus élevées en dignité et les plus utiles à la fois. Pascal l'avait dit: "La science des choses extérieures ne me consolera pas de l'ignorance de la morale, au temps d'affliction; mais la science des moeurs me consolera toujours de l'ignorance des sciences extérieures". La classification des sciences d'Auguste Comte a jeté un premier doute sur cette prééminence. La dernière science de la série, celle à laquelle toutes les autres aboutissent, n'est pas la psychologie, classée avant dernière, mais la sociologie. La société prend le pas sur l'individu. Fait plus grave, depuis le début du X^xème siècle, les sciences de la matière prennent leur revanche sur le dédain que l'usage attachait à ce mot quand il était opposé à l'esprit. Non seulement elles font alors des progrès gigantesques, mais leurs succès paraissent faire culminer la civilisation dans la maîtrise de la matière, rêvée depuis les alchimistes du Moyen-Age ou les mécanistes du XVII^{ème} siècle. De résultats plus incertains, d'applications plus hasardeuses, les sciences de l'esprit semblent rejetées dans le domaine des sciences conjecturales, où l'imagination supplée souvent à la certitude. Ou bien, si la science s'intéresse à la vie de l'âme, c'est pour en nier le caractère spécifique, et pour lui appliquer les méthodes des sciences de la matière ou au moins des sciences physiologiques.

Le Personnage et le trouble sociologique

L'individu, auquel la déclaration des droits de l'homme de 1789, puis la déclaration universelle des droits de l'homme 1948 continuent à reconnaître une valeur éminente, n'en est pas moins, dans la société, réduit à la sujétion, à l'oppression, parfois à l'anéantissement devant le corps social ou devant une idée-force. Des événements historiques retentissants ont montré qu'il ne s'agit même pas véritablement d'une oppression, d'une injustice, mais que l'individu, reconnaissant l'insignifiance de la vie et de la vérité individuelles, choisit spontanément dans certains cas le rôle de victime, et, retrouvant le geste des fidèles dans quelques religions de l'antiquité, se sacrifie à la société divinisée. L'utilisation romanesque de ce thème fourni par la réalité valut un succès, quelquefois disproportionné à

leur valeur littéraire, à des oeuvres comme *Faux-Passeports*¹⁷ de Charles Plisnier, ou le *Zéro et l'Infini* d'Arthur Koestler. Le personnage semble y mettre un point d'honneur à se nier, à se détruire. Incertain de sa propre valeur, il s'incline devant la condamnation portée contre lui, et paye de sa propre vie l'espoir de faire triompher une vérité qui le dépasse et qu'il a mal servie.

Moins tragique à l'origine, le thème de la réduction de l'homme à la vie matérielle apparut à la même époque. Des romanciers imaginèrent un renversement du sens de l'histoire: alors que l'humanité s'est employée depuis ses origines à promouvoir l'esprit, brusquement elle va s'efforcer de ramener l'homme à des fonctions purement animaux ou même mécaniques, de transformer la société humaine en un groupement analogue aux colonies de termites ou de fourmis. Ce sujet inspira d'abord des romans-feuilletons, premières ébauches des sciences-fictions, tels que la *Machine à fabriquer les rêves* de Clément Vautel, parue vers 1925, où l'on voyait quelques politiciens exploiter les émissions de la radio pour suggérer chaque nuit à tous leurs compatriotes des rêves qui annihilèrent leur volonté, et les soumettre ensuite à une tyrannie d'autant plus redoutable qu'elle n'était même pas ressentie. Roman d'épouvante, mais qui ne se prenait guère au sérieux. Au contraire, humoristique de ton et en même temps plein de prémonitions redoutables, le *Meilleur des Mondes*¹⁸ d'Aldous Huxley peint une société où l'ordre et le bonheur règnent par la suppression de toute initiative et de toute pensée chez les individus, spécialisés dans des activités biologiques ou sociales dont eux-mêmes n'ont pas le choix. Plus encore que les romans peignant les prétentions de la société à un caractère sacré, de telles oeuvres éliminent totalement l'individu et le personnage, comme anachroniques dans la réalité et par suite condamnés à brève échéance dans la littérature. La seconde guerre mondiale montra que ces anticipations n'étaient pas aussi utopiques qu'elles avaient pu le paraître, et suscita toute une littérature de catastrophe, souvent artificieuse, sur le modèle de la *Vingt-cinquième heure* du Roumain Virgil Ghergiu: la peinture d'un monde absurde et oppresseur s'y dégrade en procédé, utilisant la terreur pour attirer un public épris d'émotions fortes et inquiet du soir réservé par l'avenir à l'humanité.

Le Personnage et l'homme révolté

La confrontation de l'homme avec les forces hostile de la fatalité et de la société, objet de description pour certains écrivains, a été pour d'autres un objet de scandale et de révolte. Fidèles encore à la notion de personne,

¹⁷ Plisnier, Charles, *Faux passeports*, le Méjan, Arles France, Actes Sud, 1991.

¹⁸ Huxley, Aldous, *Le meilleur des mondes*, traduit par Jules Castier, Paris, 1933.

ils ont voulu par leur oeuvre romanesque apporter un témoignage pathétique de la supériorité morale de l'homme sur le monde qui l'accable. Les protagonistes de leurs romans cherchent à s'affirmer contre la réalité, contre l'injustice du sort, contre la lâcheté de la plupart des hommes. Les uns, les héros de Malraux ou de Camus, prennent le parti de la révolution ou de la révolte, et luttent contre la cruauté de l'organisation sociale ou contre les fléaux physiques et métaphysiques, pour essayer d'arracher leur frères au destin et de construire un monde plus juste. Les autres, désespérés d'avance devant l'impossibilité de la victoire sur un univers où règne l'absurde, se réfugient dans une amère liberté, qui consiste seulement à refuser la bataille pour ne pas être vaincus: ils prennent une revanche intérieure sur la fatalité, en proclamant leur innocence dans le procès dont seule issue possible est leur condamnation, et en choisissant volontairement le sort que nulle résistance ne leur permettrait d'éviter. Ainsi, de Kafka à Sartre, le personnage n'est plus matière à étude objective ni subjective, il est protection de l'écrivain et de l'homme, révolté contre le monde, et proclamant la loi supérieure qu'il trouve dans sa conscience.

Le Personnage et l'analyse sociopsychanalytique

Hélas! cette conscience elle-même est remise en question par la science psychologique, qui se livre à une critique destructive de la notion de personnalité. Taine¹⁹ avait prétendu au XIX^{ème} siècle expliquer la formation de l'esprit, et spécialement du génie littéraire par le déterminisme de forces intérieures et extérieures, la race, le milieu et le moment. L'analyse sociologique et la psychanalyse vont plus loin et réduisent l'homme, selon la formule de Claude-Edmond Magny, "au triple déterminisme de la faim, de la sexualité, de la classe sociale". Il est incontestable que le but de ces analyses est d'atteindre une plus grande vérité des caractères, et en ce sens il semble qu'elles doivent fournir au romancier le moyen de renouveler la peinture des personnages. Doù l'orientation en deux sens divergents, suivant que l'écrivain utilise l'une ou l'autre. Après le réalisme et le naturalisme du XIX^{ème} siècle, l'analyse sociologique provoque le développement d'un nouveau réalisme, socialiste si l'on veut, mettant en relief la dépendance de l'individu envers son milieu social, La psychanalyse au contraire, pénétrant aux niveaux les plus profonds de l'inconscient, aboutit sans doute parfois à découvrir les influences positives ou négatives du monde extérieur, mais tend du moins à l'explication d'un comportement psychologique essentiellement individuel.

¹⁹ Taine Hippolyte (1823-1893), critique, philosophe et historien français, "*Essais de critique et d'histoire*, 1858"; "*Philosophie de l'art*, 1882" (Acad. Fr. 1878).

Les effets de l'une et l'autre méthode sur la personne et sur sa traduction littéraire, le personnage, sont dissolvants. L'analyse sociologique fait évanouir toute originalité de l'individu et le réduit pour ainsi dire à un point de rencontre de forces extérieures à lui. Quant à la psychanalyse, devant ses divisions en inconscient, subconscient, moi et sur-moi, on se demande auquel de ces niveaux elle situe la personnalité. Celle-ci existe-t-elle même encore, ou n'est-elle qu'un jeu de masques interchangeables? Avec optimisme, Denis de Rougemont déclare dans son dernier livre, "*comme toi-même*"²⁰, que la science moderne, loin de disjoindre le moi, l'élalogue en écartant tout ce qui appartient au collectif et au biologique "et nous le montre d'autant plus *distinct*, dans sa fonction centrale, totalisante, dans son pouvoir d'intégration de l'être". N'est-ce pas seulement une échappatoire par laquelle, le moi ayant été chassé de toutes ses positions traditionnelles, on le situe dans un empyrée où il échappe certes à toute atteinte, mais aussi à toute observation? C'est aller à contre-courant de toute la science psychologique et de toute l'évolution littéraire.

Le Personnage et l'illogisme de la vie

Les romanciers actuels, dans la peinture qu'ils font de leurs personnages, semblent avoir unanimement adopté la distinction existentialiste entre l'essence et l'existence, et s'ils ne nient pas la première, ils renoncent en tout cas à la saisir et à la peindre, pour ne se soucier que du flux de l'existence. La devise qui conviendrait au roman d'aujourd'hui est celle MONTAIGNE: "Je ne peins pas l'aire mais le passage". L'intrigue en a disparu, au sens du moins d'un plan préalable conçu par le romancier, et auquel il contraindrait ses personnages à se conformer. L'action se déroule d'une manière en apparence capricieuse, pour respecter l'illogisme de la vie. Nous assistons à la découverte, par le personnage, soit des événements dans lesquels il se trouve engagé, soit de ses sentiments. Tel romancier a quelquefois le souci d'organiser son intrigue de façon plus savante, mais il procède alors à un dédoublement de celle-ci. C'est le procédé auquel se complaît Michel BUTOR. Employé discrètement dans la *Modification*²¹, il est appliqué systématiquement dans *L'Emploi du temps*²² et dans *Degrés*²³. Deux temps se superposent alors: celui dans lequel se sont déroulés les faits que le roman se propose de raconter, celui où un personnage, substitué du romancier ou acteur lui-même, se livre à une enquête pour reconstituer le

²⁰ Rougemont, Denis de; *Comme toi-même*, essais sur les mythes de l'amour, Paris, Michel, 1961.

²¹ Butor, Michel, *La modification*, Paris, Edition de Minuit, 1957.

²² Butor, Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, Editions de Minuit, 1963.

²³ Butor, Michel, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960.

passé. C'est ainsi que chaque chapitre de *L'Emploi du Temps* porte deux dates, celle du jour où les faits ont eu lieu, celle du jour où le héros les analyse et les raconte, les deux séries se rejoignant finalement, dans un processus inspiré du *Temps retrouvé*²⁴ de PROUST. Dans *Degrés*, le projet est de reconstituer dans tous ses détails une journée de la vie d'une classe dans un lycée parisien, et le roman est le récit des découvertes faites par plusieurs narrateurs successifs, récit qui se déroule sur toute une année, et où les événements survenus dans l'année s'intercalent pour colorer coup d'une au nuance pathétique quelques-uns des détails reconstitués.

Pour exprimer cette matière, les romanciers ont recours à des formes diverses. Le récit proprement dit n'est pas abandonné, mais il cesse d'être fait de l'extérieur, par un observateur non engagé dans l'action, par l'auteur se plaçant au-dessus de ses personnages ou voyant dans leurs âmes plus clair parfois qu'eux-mêmes, ainsi qu'un dieu à l'égard de ses créatures. Le reproche de SARTRE à MAURIAC a porté. Les romanciers qui rompent le moins nettement avec les usages antérieurs procèdent à une sorte d'étalage de sentiments, de mise à nu des coeurs, visant à créer chez le lecteur l'illusion d'une solidarité, d'une complicité avec l'auteur et les personnages. Procédé efficace, et qui explique le succès de telle romancière à la mode, voire de certains films, mais dont la signification littéraire et psychologique reste banale et vulgaire.

Le Personnage et le dialogue

D'autres, ne se contentant pas d'emprunter à la vie la matière de leur oeuvre, lui demandent en même temps les procédés par lesquels s'y expriment les âmes. D'où le recours à deux formes par excellence, le dialogue et le monologue intérieur, celles qui servent tous les jours dans l'expérience personnelle et collective. A aucune époque sans doute, le dialogue n'a tenu une telle place dans le roman. Il n'intervenait auparavant que de manière accidentelle, pour une discussion sur un sujet précis, ou pour créer l'impression de la vie dans une scène de foules, toujours assez brève. Dans des romans comme ceux de Jean-Paul SARTRE ou de Simone de BEAUVOIR, des parties entières sont présentées sous forme de dialogues, conversations au café, discussions dans la salle de rédaction d'un journal ou les coulisses d'un théâtre, avec le désordre qu'elles comportent dans la vie. Mais l'emploi du dialogue n'est pas aussi aisé dans le roman qu'au théâtre, où l'alternance des voix ponctue l'échange des répliques. Pour guider le lecteur, les romanciers avaient recours autrefois à des artifices de langage ou de typographie: dit-il, répliqua-t-il, reprit-il, etc..., passage à la ligne et

²⁴ Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Québec: Editions Variétés, 1945.

tiret au début de chaque réplique. Aujourd'hui, parce que les formules stéréotypées surchargent gauchement le style et provoquent à la longue l'énervement du lecteur, parce que les indications typographiques rompent la continuité de la conversation et détournent l'attention sur l'aspect matériel du texte, la plupart des écrivains ont renoncé à tous les "dit-il" et quelques-uns, tel Claude SIMON dans la *Route des Flandres*²⁵, enchaînent les répliques les unes à la suite des autres, sans guillemets, sans signe de ponctuation, en se contentant d'une majuscule pour indiquer le changement d'interlocuteur. On se trouve ainsi vraiment devant le "continuum de mots", qui est, selon Lawrence DURRELL, la nature du roman.

Le dialogue aussi bien que le récit suppose un observateur qui l'enregistre, et, à moins qu'il ne soit lui-même l'un des interlocuteurs, il est un poids inutile dans le roman. La forme que le roman adopte par prédilection à l'heure actuelle est celle d'un monologue d'un personnage unique, rapportant ses sentiments, les événements qu'il a vécus, les conversations qu'il a tenues avec d'autres, le tout entraîné dans un flux continu de paroles, le plus souvent dénoncées pour le narrateur seul, donc n'ayant à utiliser aucune des précautions requises dans les rapports avec autrui. Ces romans n'ont en fait qu'un personnage. Le bénéfice en est qu'il est vu de l'intérieur avec toute la précision possible, mais les autres ne sont guère que des images traversant sa conscience, et n'ayant aucune prétention à représenter la physionomie véritable des êtres. L'unité de lieu est ainsi obtenue par le roman moderne, qui se déroule tout entier dans la conscience d'un personnage, et qui a renoncé à donner des êtres et des faits autre chose qu'une vue purement subjective, renseignant seulement sur les idées et les sentiments de celui qui parle.

"Qui parle?" c'est la dernière phrase de *Degrés* de Michel Butor, les derniers mots prononcés sur son lit de mort par le professeur qui a voulu faire le tableau complet d'une journée de sa classe. Et c'est bien la question qui se pose souvent. Un roman récent, le *Maintien de l'Ordre* de Claude Ollier, ne donne aucune précision sur la personne du narrateur. Jean Cayrol intitule un de ses livres "*On vous parle*". Michel Butor écrit une étude sur *l'Usage des pronoms personnels dans le roman*. Cette conscience, miroir où se reflètent les hommes et leurs actions, quelle est-elle ? et comment s'exprime-t-elle ?

Le Personnage et le roman personnel

L'histoire du genre romanesque nous a habitués à définir parmi les multiples variétés qu'il comprend, un roman personnel, qui,

²⁵ Simon, Claude, *La route des Flandres*, Paris, Editions de Minuit, 1971.

superficiellement, ressemble aux romans modernes en ce que le point de vue adopté est celui d'un personnage parlant à la première personne, de lui-même et des autres. Bon nombre de romans sont en effet écrits à la première personne, et ce choix simplifie la composition romanesque. A la multiplicité des conventions que toute oeuvre littéraire est bien forcée de poser comme préliminaires, est substitué cette seule convention du "je", qui ouvre sur un monde unique n'obéissant qu'à ses lois, quelque capricieuses qu'elles soient, Le lecteur est toujours libre de rejeter cette convention, et le roman moderne est assurément loin d'avoir l'adhésion du public dans sa totalité. Mais à partir du moment où le lecteur a fait cette première concession à l'écrivain, il se livre à lui et s'engage à accepter tout ce qu'il lui proposera, porvu que l'unité d'atmosphère soit respectée et enfermée dans certaines limites la liberté de transformation du personnage.

Les romanciers renoncent parfois au "je", tout en conservant à leur oeuvre cette allure de monologue ininterrompu. Le procédé le plus simple consiste à revenir alors à la troisième personne. Il n'équivaut cependant pas au retour au récit traditionnel, car nul observateur ne saurait pénétrer ainsi dans l'âme d'un autre, et faire passer sous nos yeux le film de ses états de conscience. L'emploi de la troisième personne aboutit en ce cas à nous présenter le personnage presque à la manière d'une chose, et n'ayant lui-même qu'une connaissance confuse de ce qui se passe en lui. Tel est le cas du *Voyeur*²⁶ d'Alain Robbe-Grillet, dont les gestes et les pensées sont analysés, non pas objectivement, car il n'y a aucun observateur extérieur, mais comme des objets appotés du fond d'un océan inconnu et déposés sur le bord, épaves sans présence. Le psychologique est alors réduit au fait brut, dépourvu de justification et de sens, isolé de tout contexte. Enfin, par un suprême raffinement, Michel Butor, dans la *Modification*, écarte à la fois la première et la troisième personne, et recourt à la seconde personne du pluriel, faisant du roman l'interrogatoire d'un accusé par un enquêteur connaissant ses faits et gestes mieux que lui-même.

Le Personnage et les états de conscience

L'objet de tous ces romans étant de peindre la succession des états de conscience, les points de repère habituels disparaissent, les distinctions de temps, la différence entre le réel et l'imaginaire n'ont plus de sens. Est présent, est réel ce qui trouve dans la conscience au moment actuel. Il en résulte un état, non de confusion, car le mot supposerait un jugement de valeur, mais d'indifférenciation. Ce n'est pas ici le dédoublement conscient et volontaire entre le temps objet de l'enquête et le temps où cette enquête se

²⁶ Robbe-Grillet, Alain, *Le Voyeur*, Paris, Editions de Minuit, 1955.

déroule, ainsi que dans *Degrés*. C'est vraiment l'abolition de toutes les catégories applicables au monde extérieur, et qui n'ont pas leur place au fond de la conscience. Dans la *Route des Flandres*, de Claude Simon, cette indifférenciation affecte spécialement le temps. Le héros a assisté pendant la guerre à la mort d'un officier, qui avait les apparences d'un suicide. Il cherche à élucider le mystère, au cours de méditations pendant sa captivité d'abord, puis dans une rencontre d'une nuit avec la femme du mort. Souvenirs d'un ancêtre mort dans des conditions analogues, souvenirs de la campagne de 1940, souvenirs de la captivité se mêlent de façon inextricable avec les circonstances de l'étreinte présente, et l'on passe d'un plan à l'autre au gré d'associations d'idées fugitives. D'autres romans nous offrent une telle compénétration des actions accomplies effectivement et des actions imaginées, que le héros des *corps étrangers*²⁷ de Jean Cayrol présente successivement plusieurs versions du même événement, ou que dans la *Gana* de Jean Douassot, on ne peut toujours distinguer ce qui est réalité vécue et ce qui est rêve ou fantasmagorie de l'imagination. De cette impossibilité du discernement Alain Robbe-Grillet a fait le sujet du *Voyeur*. Un représentant de commerce a passé une journée en tournées dans une île pour y placer des montres. Pendant cette journée une fillette a été assassinée dans l'île, il existe un trou d'une heure dans l'emploi du temps du représentant, et le roman consiste dans la tentative désespérée et vaine de réduire ce trou. A la fin du livre il nous est encore impossible de déterminer si le représentant est bien l'assassin ou si les circonstances qui le dénoncent à ses propres yeux ne sont que l'effet de son imagination.

Le *Voyeur* aboutit à la constatation que l'être humain est opaque pour lui-même, incapable de se connaître, et que le personnage romanesque ne peut, sans trahison de la vérité psychologique, être percé à jour et expliqué au lecteur de façon claire et cohérente. D'autres romanciers sont partis de cette même constatation pour refuser la méthode subjective pratiquée dans la plupart des nouveaux romans français. Puisque la vérité d'un personnage n'apparaît pas plus à sa propre conscience qu'à la conscience des autres, il est arbitraire de donner la préférence à cette vision personnelle. Pour obtenir un portrait qui ait tant soit peu de chances d'être fidèle à la réalité, il faut juxtaposer toutes les images d'un même personnage, celle qu'il se fait de lui et celles que s'en font les autres. Il faut, dit Lawrence Durrell, une "vision stéréoscopique". Lui-même a tenté cette combinaison, sur tout un groupe de personnage, dans son quatorze romans, *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive*, *Clea*, dont les trois premiers racontent la même période de la vie des mêmes personnages, observée de trois points de vue différents. Le

²⁷ Cayrol, Jean, *Les Corps étrangers*, Paris Editions du Seuil, 1959.

résultat est curieux, et l'auteur a déployé tant d'habileté que les trois images ont une égale vraisemblance. Pour retenir en exemple un seul de ces personnages, Justine est aux yeux de Darley, le narrateur, une amante passionnée qui sacrifie à son amour pour lui tout souci de sécurité, Le vieux médecin Balthazar révèle ensuite à Darley que Justine a feint de l'aimer et a commis des imprudences volontaires pour détourner l'attention de son mari de sa liaison avec le diplomate Pursewarden. Dans le troisième volume, nous nous demandons si Justine n'est pas seulement une ambitieuse qui a joué de sa séduction pour gagner la bienveillance d'hommes utiles aux intrigues politiques de son mari. Cette dernière image semble un instant la vraie, mais le quatrième volume ramène le doute en nous montrant quelques années plus tard une Justine vieillie, aigrie, cherchant à retrouver la vérité de la passion qu'elle a autrefois jouée; mais il est trop tard, et c'est le dégoût qu'elle suscite maintenant chez Darley. A propos de chaque personnage du roman pourraient être juxtaposées les mêmes facettes complémentaires ou contradictoires, et la lecture de cette oeuvre laisse le sentiment qu'aux intermittences du coeur dans le temps, analysées par Proust, il faut ajouter la désagrégation du moi en une pluralité de physionomies simultanées, dont l'assemblage permettrait peut-être d'atteindre la vérité, mais dont aucune, prise isolément, même celle qui apparaîtrait à la conscience personnelle, n'a une valeur supérieur aux autres.

La Crise du personnage

Cette crise du personnage, a-t-on dit. Oui, certes, et crise qui, nous l'avons vu, accompagne une remise en question de la personne même. Que deviendra cette notion dans la société de demain? Les prophéties se réalisent rarement, il n'y a donc pas lieu de chercher à devenir l'avenir. Mais il est certain que la littérature, et le roman en particulier, n'acceptent plus la conception du personnage qui a prévalu pendant deux siècles, c'est-à-dire celle d'un caractère bien défini et ne réservant aucune surprise au lecteur. Que l'emporte la méthode subjective ou la vision stéréoscopique, la peinture du personnage comportera plus de complexité, plus d'ombres parfois inquiétantes, plus d'incohérence aussi sans doute.

Une conclusion rassurante ressort, cependant, de ce bouleversement des conceptions romanesques. Si la crise du personnage accompagne la crise de la personne, c'est que les écrivains se sont aperçus que les anciennes techniques littéraires étaient inaptes à représenter les images nouvelles de la vie psychologique. Cette crise a donc suscité la recherche de techniques romanesques capables de s'appliquer plus étroitement et plus fidèlement à la réalité. Aussi, le roman, au lieu de se scléroser dans l'imitation des modèles passés qui a entraîné la mort de la tragédie du

XVIII^{ième} siècles, est devenu un laboratoire, un champ d'expériences. De là sortiront, n'en doutons pas, des oeuvres réalisant l'idéal de la création littéraire, qui est d'imaginer des formes nouvelles pour exprimer la vision toujours renouvelée de la vérité.

C'est notre espoir pour la vision du futur, mais la vision du présent ne semble pas promettre trop d'espoirs pour le genre romanesque étant donné que la littérature est en crise. S'il faut dire quelque chose sur la raison de cette crise au moment où on est parvenu au terme de notre exposé, je préfère donner les réflexions d'un ami français, professeur de lettres, qui me semblent fixer quelques certitudes essentielles à ce sujet :

«En premier lieu, la littérature ne creuse plus l'histoire. Elle n'y occupe plus, comme auparavant, l'autorité que lui conférait telle ou telle théorie. Il est significatif que les deux mouvements littéraires du siècle les plus célèbres –**le surréalisme et le Nouveau Roman**– n'ont connu ni la durée ni une audience étendue. Et pourtant, l'un comme l'autre témoignent de la volonté de rompre avec les anciennes pratiques d'écriture. Mais chacun de ces mouvements, né dans le sillage d'une guerre mondiale, était élaboré sur les ruines de l'humanisme, sans chance de succès. La littérature avait toujours suivi, et servi, les développements de l'humanisme. Lorsque celui-ci tend à disparaître, et c'est le cas comme l'a montré Michel Foucault, la littérature n'est plus qu'une réalité périphérique, voire lointaine, exotique presque.²⁸»

Telles sont les quelques idées que m'inspire ce sujet dans le cadre d'un travail de dissertation. J'ai conscience de ne l'avoir que survolé, et à grands traits bien schématiquement.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communication 8, Seuil 1966, p. 1-27.
 Butor, Michel, Degrés, Paris, Gallimard, 1960.
 Butor, Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, Editions de Minuit, 1963.
 Butor, Michel, *La modification*, Paris, Edition de Minuit, 1957.

²⁸ Huré Jacques, *Évolution de la notion de littérature du XVII^e siècle à nos jours*, p. 164. Une conférence présentée à Nagaya en mai 1994 au Japon. (Huré Jacques, professeur à la faculté des Lettres et Sciences Humaines à l'Université de Haute Alsace)

- Cayrol, Jean, *Les Corps étrangers*, Paris Editions du Seuil, 1959.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1962.
- Ducrot, Oswald; Tzvetan Todorov, "Personnage" dans *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Edition du Seuil 1972, p. 286-292.
- Duhamel, Georges, *Confession de minuit*, Paris, A. Fayard.
- Genette Gérard, Frontière du récit, *Communication* 8, Seuil 1966, p. 152-163.
- Georges Duhamel, *La passion de Joseph Pasquier*, Folio, 1977.
- Huga, Victor, *Notre Dame de Paris*, 1482; Textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris Gallimard, 1975
- Huxley, Aldous, *Le meilleur des mondes*, traduit par Jules Castier, Paris, 1933.
- Joyce, James, *Ulysses*, New York, Random House, 1934.
- La Fayette, Madame de; 1634-1693, *La Princesse de Clèves*, Préface par Anatole France, Paris, 1889
- La Nouvelle Revue Française*, de Jean Paulhan, 172 pp., 1977.
- Le Senne, *Traité de Caractérologie*, Paris, 1945.
- Martin du Gard, Roger, 1881-1958, *Les Thibault*, Paris, Gallimard, 1953.
- Mauriac François, *Le Romancier et ses personnages*, Pocket, Collection Agora 1990.
- Mauriac, François, *La Fin de la nuit*, B. Grasset, 1962.
- Nathalie Sarraute, *L'Ere de Soupçon*, Minuit/Gallimard, 1956.
- Plisnier, Charles, *Faux passeports*, le Méjan, Arles France, Actes Sud, 1991.
- Propp, Vladimir; *Morphologie du Conte*, poétique, Seuil 1970.
- Proust, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, 1954.
- Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Québec: Editions Variétés, 1945.
- Proust, Marcel; *A la Recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, 1954.
- Robbe-Grillet, Alain, *Le Voyeur*, Paris, Editions de Minuit, 1955.
- Romains, Jules, 1885-1972, *Les hommes de bonne volonté*, Edition complète en quatre volumes, Paris, Flammarion, 1958.
- Rougemont, Denis de; *Comme toi-même*, essais sur les mythes de l'amour, Paris, Michel, 1961.
- Sarraute, Nathalie, *Portrait d'un Inconnu*, Gallimard, 1949.
- Simon, Claude, *La route des Flandres*, Paris, Editions de Minuit, 1971.
- Sue, Eugene, *Les mystères de Paris*, Présentation par Jean-Louis, Paris, J.-J. Pauvert, 1963.
- Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire", *Communication* 8, p. 125-151, Seuil 1966.
- Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification*, Larousse, 1967, 118 p.