

## Quand une personne rencontre un personnage... ou comment aider les élèves à analyser un personnage

Isabelle L'Italien-Savard

Number 132, Winter 2004

L'art de raconter

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55636ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Italien-Savard, I. (2004). Quand une personne rencontre un personnage... ou comment aider les élèves à analyser un personnage. *Québec français*, (132), 32–35.

# Quand une personne rencontre un personnage...

*ou comment aider les élèves à analyser un personnage*

PAR ISABELLE L'ITALIEN-SAVARD



Dessin de Paul Troubetskoï pour le film « Lautrec » de Roger Planchon, 1997



## Chair et papier

On ne saurait trop insister, quand on enseigne la littérature, sur le fait que les personnages de roman sont (étaient et resteront) des êtres de papier qui évoluent dans un monde fictif, fabriqué avec des mots, par un auteur. Ils n'ont de réalité que romanesque ou littéraire, et s'ils « vivent », c'est enfermés dans le temps narratif que le récit délimite. Bien sûr, l'illusion romanesque tend puissamment à rendre leur univers réaliste en usant de marques référentielles qui invitent le lecteur à considérer le monde du livre et ses personnages comme s'ils étaient vrais, c'est-à-dire conformes, pour ne pas dire identiques, à ce qu'on connaît de la « référence » dans laquelle nous vivons. Cette confusion entre la réalité et la fiction, fort répandue et disons-le, souvent attirante, devient toutefois embarrassante lorsqu'il s'agit d'analyser un personnage de roman. Elle donne lieu à une identification au personnage que les élèves n'hésitent pas à nourrir de projections, d'extrapolations, de jugements de valeur qui propulsent les héros hors du récit pour les considérer comme des êtres vivants, fonctionnant selon les lois du monde réel, agissant sous l'impulsion de motifs psychologiques généralement admis. Enseigner comment analyser les personnages d'un récit, comment leur donner sens, paraît une entreprise d'autant plus périlleuse qu'elle suppose, au préalable, d'amener les étudiants à envisager ces mêmes personnages comme des êtres de mots et non de chair, de défaire certains réflexes référentiels qui risquent d'embrouiller la construction du sens. Cet article propose quelques méthodes de lecture et d'analyse qui justement visent à aider les étudiants à prendre une certaine distance par rapport aux personnages pour les « lire » comme des signes qui contribuent à composer le sens d'un roman.

Jacques Payette  
Fausse rencontre, 1967



## Deux lectures

Tout processus d'analyse suppose une certaine distance, une observation objective qui permet de décomposer un ensemble pour en mieux comprendre le fonctionnement. Cette neutralité « scientifique » exigée de l'analyste paraît s'opposer à l'état cathartique dans lequel nous entraîne la lecture d'un roman ou simplement l'entrée dans un univers fictif. Comment peut-on à la fois être envouté, captivé, happé par un roman, ses personnages et son histoire, et rester attentif à la mise en scène, à la façon dont l'auteur a orchestré la construction du sens ? Pour éviter les interférences entre ces deux attitudes de lecture qui, sans forcément s'exclure l'une l'autre, risquent à tout le moins de se nuire, il faut, dans un premier temps, faire prendre conscience aux élèves de ce qui caractérise et distingue chacune d'elles.

Le premier réflexe du lecteur, lorsqu'il s'aventure dans un récit, sera de traverser les mots et les phrases en s'en servant pour se représenter l'histoire et les personnages qu'on lui propose. À partir des informations et des descriptions que lui fournit le roman, il se construit mentalement un monde parallèle, un théâtre intérieur où il voit se dérouler l'intrigue. Il avance dans sa lecture, mû par la curiosité d'en connaître le dénouement, se forgeant un petit film qu'il réalise à partir des indications données par le texte, qu'il alimente de ses propres connaissances de la réalité. Le plaisir premier de la lecture de fiction se trouve précisément dans cette plongée dans un univers inventé mais pourtant doté d'accents si vrais et réels qu'on se plaît à y croire, à y fréquenter les personnages, à vivre avec eux les aventures, comme si on y était. Durant ses heures magiques de lecture, qui n'avaient désiré un instant, en voyant à regret ap-

procher la dernière page, voir se prolonger le roman pour ne pas quitter ses personnages ? Quel bonheur ce serait parfois de vivre dans un roman... ou plus dangereux, de faire de sa vie un roman ! Don Quichotte et Madame Bovary s'y sont d'ailleurs laissés prendre à leurs dépens. C'est que la fiction ressemble parfois tellement à la vraie vie !

Cette première attitude de lecture, instinctive, ingénue et généreuse, ne devrait bien sûr pas être dénigrée auprès des élèves. Au contraire, c'est d'elle que naît l'intérêt pour le roman et de ses personnages, qu'émergent les premières impressions qui serviront souvent de pistes pour l'analyse. Il importe, à cette étape, de laisser les élèves commenter librement le roman : ils pourront, à leur guise, exprimer la façon dont ils ont été émus, touchés ou choqués par les personnages et ce qui leur arrive ; juger ou critiquer le roman, faire des liens entre l'univers de la fiction et leur propre vie. Ces sentiments liés à la première lecture sont d'ailleurs précieux. Ils peuvent servir à dégager des questions ou des impressions à propos des personnages et, plus tard, pourront servir d'hypothèses pour l'analyse. Par exemple, si un personnage semble mystérieux, ou triste, ou cruel, il s'agira ensuite pour l'analyste d'aller chercher des preuves textuelles qui viendront confirmer ces premières impressions et d'ainsi faire voir comment se construit plus concrètement ce mystère, cette tristesse ou cette idée de cruauté liés au personnage.

Avant de s'aventurer dans l'observation plus précise d'un personnage, il faut signaler aux élèves qu'on doit, pour emprunter les lunettes de l'analyste, changer de registre de lecture. Au lieu de considérer le roman comme un simulacre de la vie qui

répond aux mêmes lois que le monde réel, on devrait plutôt s'en distancier et l'envisager comme un univers conçu et construit par un écrivain, et dans lequel, par conséquent, il ne peut y avoir de hasard... Contrairement au monde dans lequel nous vivons, tout, dans un roman, a en effet été imaginé et écrit par un créateur et, à cet égard, est forcément significatif, c'est-à-dire porteur de sens. Le monde du récit est clos et autonome, il se suffit à lui-même et a rarement besoin de considérations extérieures pour être compris. Dans un roman, c'est le romancier qui baptise les personnages, les dote d'un certain physique, d'un langage ou les habilite avec tel vêtement. Puisque l'écrivain choisit, parmi les possibilités inépuisables de l'imaginaire, d'attribuer à son personnage des caractéristiques spécifiques et de les formuler en agençant des mots qu'une fois encore il aura choisis, on peut en toute légitimité conclure qu'un personnage n'est pas créé au hasard, comme le serait un être humain. Tout ce qui le compose résulte d'une intention, d'un choix, d'une sélection de la part de l'auteur. Que ces choix soient « conscients » ou non reste une question secondaire, mais qui inquiète nombre d'apprentis-analystes : « L'auteur a-t-il pensé à cela ? », entend-on soudain dès qu'on avance un lien un tant soit peu subtil. Comme le texte génère son propre sens et se porte garant de la cohérence d'une interprétation, inutile de demander la permission à l'auteur pour sanctionner l'authenticité de chaque trouvaille. De la même façon qu'un professeur se fie, dans sa correction, aux mots et aux phrases qu'il lit sur une copie, sans vérifier si « l'auteur a pensé à cela » ou « a voulu dire ce qu'il écrit », tout analyste travaille à partir de ce qui lui est donné : le texte.



George Segal  
Film poster, 1967  
René Magritte  
La tentative de l'impossible, 1928  
Duane Hanson  
Tourist II, 1988





Lui seul peut autoriser une interprétation. On devrait idéalement, à ce propos, éviter de lire un récit ou ses personnages comme s'ils étaient le prolongement ou la transposition de la vie d'un auteur dans un cadre fictif. Cette volonté de faire coïncider la réalité et la fiction en cherchant tel détail biographique au détour d'une scène ne peut que davantage embrouiller les étudiants en leur laissant croire qu'une œuvre n'est au fond qu'une sorte de réalité retravaillée pour l'embellir et que tout roman s'explique en y superposant la vie d'un auteur. Ces lectures « paparazzi », si tentantes et fascinantes soient-elles, contribuent à perpétuer le mythe de l'écrivain inspiré (et souffrant), dont les étudiants ont beaucoup de mal à se défaire. C'est pourquoi la part biographique ne peut être qu'une valeur ajoutée qui pourra éventuellement, à titre indicatif, compléter l'analyse, sans pour autant la remplacer.

Il peut paraître un peu cruel d'insister auprès des élèves pour qu'ils s'éloignent des personnages et les observent « d'en haut » ; il s'agit pour ainsi dire de crever la bulle de la fiction pour rester dans la réalité de l'énonciation, de la fabrication du récit. Inutile d'essayer d'adopter cette attitude circospecte à la première lecture. Annuler la magie de la fiction et se forcer à demeurer sensible à sa source, conscient du « gars des vues » qui orchestre la vie des personnages, ne peut se faire, on l'aura deviné, qu'à une deuxième lecture, ne serait-ce que parce que, connaissant l'ensemble de l'œuvre, on est mieux à même de décoder des signes dont on ne pourrait soupçonner la valeur à une première lecture.

### Le schéma portatif

Analyser un personnage de roman ne peut se faire qu'en fonction du rôle qu'il occupe dans le récit et des liens ou relations qui s'établissent avec les autres personnages. Pour mieux saisir la fonction d'un personnage, rien de tel que le bon vieux schéma actantiel, qui force le lecteur à synthétiser l'action d'un personnage pour lui donner un but, une motivation, des alliés et des obstacles. On ne saurait ici trop insister sur la souplesse avec laquelle utiliser cet outil. En effet, le recours au schéma actantiel pour amorcer l'étude d'un personnage ne s'avère utile que s'il est utilisé comme un modèle pour s'interroger et non pour trouver des réponses. Comme la grille de questions demeure fixe, il peut devenir intéressant de modifier une réponse pour le simple besoin de voir en quoi cela aurait des répercussions sur le reste du schéma. Il arrive aussi qu'on ne puisse trouver de réponse satisfaisante ou qu'on ait du mal à y arriver..., ce qui peut se révéler fort utile pour l'analyse. Par exemple, un personnage dont l'objet ou la quête serait difficile à cerner ou même inexistant peut nous en apprendre sur ce qui le caractérise. De même, lorsqu'on hésite à donner à un personnage le rôle d'aidant ou d'opposant, on risque aussi de révéler la nature trouble de ses liens avec un autre personnage. Le schéma actantiel ne doit pas être réservé au seul héros du récit ni non plus à l'ensemble de l'histoire. Simple, facilement manipulable, il s'adapte à tous les personnages dont on cherche à comprendre le rôle, même très secondaire, tout comme il peut être appliqué à un seul chapitre ou à des scènes circonscrites. Un peu à l'image des ques-

tions et manipulations susceptibles d'aider à l'analyse d'une phrase dont on voudrait saisir le fonctionnement en isolant les groupes de mots qui la forment et leur fonction, le schéma actantiel, par sa structure réglée transposable à tout personnage et à tout récit, sert d'outil pour dégager les grands axes d'étude. Conçu de telle façon qu'il nous oblige à synthétiser nos idées, à cibler des forces bien précises, il empêche souvent de glisser vers des explications oiseuses ou approximatives. Et comme il est également « jetable », on peut ne s'en servir que ponctuellement, pour s'aider à brasser des idées sans en faire une finalité. On l'aura compris, l'intérêt n'est pas de faire le schéma actantiel parfait et définitif d'un personnage, mais bien d'employer cet outil pour s'interroger à propos d'un personnage et, ce faisant, de découvrir des pistes d'accès qui conduisent plus directement à lui. Comme première approche, l'utilisation du schéma actantiel offre également l'avantage, par son caractère mécanique un peu sec, de prendre une certaine distance par rapport aux personnages, et même de « dépersonnaliser » les actions, attitude souvent salutaire pour l'analyse.

### Pourquoi Harry Potter porte-t-il des lunettes ?

Trop souvent, les élèves confondent l'analyse d'un personnage avec sa description. Ainsi le travail de recherche autour du personnage se limitera à consigner méthodiquement toutes ses caractéristiques, tant physiques que morales, pour s'arrêter précisément là où le travail pourrait devenir intéressant, soit au seuil d'une mise en rapport de ces caractéristiques avec l'ensemble du roman. La fiche signalétique d'un personnage, même très détaillée, ne peut servir en bout de ligne qu'à le reconnaître (même s'il est peu probable qu'on le rencontre dans un autre roman ou dans la rue), qu'à mieux cerner ce qui le particularise. Une fois son portrait établi, l'intérêt réside dans les liens qu'on peut faire entre ce que le personnage est et la signification qu'on peut lui donner, en confrontant ses caractéristiques avec celles d'autres personnages (pour créer des associations ou des oppositions) ou avec tout élément significatif du récit. C'est généralement ici que l'affaire se complique... et que l'« instinct de réalité » refait vite surface pour interpréter les traits et gestes d'un personnage. Il paraît en effet saugrenu à bien des élèves de chercher par exemple dans quelle mesure le nom d'un personnage le reflète ou de vérifier en quoi certaines idées peuvent

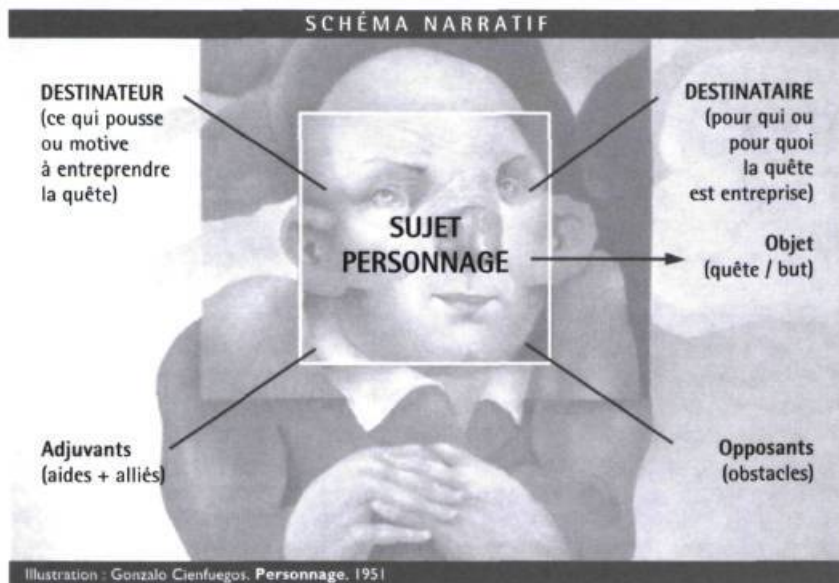


Illustration : Gonzalo Cienfuegos. Personnage. 1951





être associées à ses attributs physiques. Dans la vraie vie, s'interrogerait-on sur ce genre de choses qu'on tomberait sur des explications fortuites ou hasardeuses. Il en va forcément de même dans un roman pour ceux qui oublient de « reculer » et appliquent spontanément la logique du réel à une fiction pourtant conçue comme un univers clos et autonome. Ainsi, questionnés sur les raisons qui feraient que Harry Potter, célèbre héros de la série britannique, soit caractérisé par ses lunettes rondes et noires, les étudiants répondront que c'est parce qu'il est myope, ou que c'est probablement le sort jeté par Voldemort qui a affecté sa vue, que même c'est pour permettre à son amie Hermione de les lui réparer lorsqu'elles sont cassées ou, en extrapolant, que c'est l'écoute assidue de la télévision qui a brisé ses yeux. Les élèves auront tendance à comprendre la question « pourquoi les lunettes ? » en termes de causalité et chercheront dès lors à lui donner une réponse réaliste et logique qui, plutôt que d'ouvrir sur une recherche de connotations attribuées au héros, ferme définitivement la porte à toute interprétation. Quand l'explication ne lui semble pas immédiatement perceptible, l'élève aura vite recours à la réponse passe-partout : « Parce que l'auteur en a décidé ainsi », comme s'il s'agissait d'une lubie propre au créateur et donc inexplicable. On en revient à cette zone intouchable du « cerveau » de l'écrivain où dorment, sans qu'on puisse les réveiller, toutes les réponses à nos questions. Pourtant, pour peu qu'on l'observe pour elle-même, à l'intérieur des limites de la fiction, en la posant comme « intentionnelle » et, justement, non arbitraire, toute caractéristique propre à un personnage contient une signification. Si le héros Harry Potter se dis-

tingue des autres personnages par ses lunettes, peut-être est-ce pour lui attribuer un peu des vertus associées à cet objet : une vision améliorée, voire une certaine clairvoyance. En même temps, on pourrait facilement dire que les lunettes sont l'apanage consacré des intellectuels ou des personnes plus studieuses que sportives, des sages et des professeurs. N'est-ce pas une façon de souligner l'intelligence et la perspicacité de Harry Potter, personnage par ailleurs fort actif et intrépide. En comparant les personnages entre eux, on s'aperçoit également que Potter partage cette particularité avec des professeurs valorisés pour leur sagesse comme Dumbledore et McGonagall. À la question « Pourquoi Harry Potter porte-t-il des lunettes ? », on voit donc se dégager des réponses peut-être moins définitives, mais cohérentes avec le roman et davantage susceptibles d'éclairer le rôle et le sens du personnage.

Cet exemple, bien mince et à dessein racoleur (pour les élèves, bien sûr), ne porte que sur l'aspect physique d'un personnage, qu'on cherche à mettre en lien avec ce qu'il symbolise dans le roman. Si les attributs physiques d'un personnage sont relativement simples à repérer pour les élèves, il en va autrement de ses caractéristiques psychologiques ou morales qui, de façon générale, prêtent davantage le flanc aux descriptions subjectives. Il faut, pour éviter les caractérisations oiseuses ou convenues, amener les élèves à appuyer chaque trait par des faits précis tirés du roman. Depuis l'esthétique réaliste telle que prônée par Flaubert ou Maupassant, la psychologie d'un personnage sera souvent suggérée par ses actions ou son comportement, sans forcément que l'on recoure à son intériorité. De là, il importe de consigner les ges-

tes du personnage, son environnement, ses paroles, bref tout ce qui lui est lié, pour en quelque sorte en induire les idées qui lui sont associées. Il est ici important de rappeler une petite évidence : rien n'est plus efficace, pour dégager ce qui caractérise un personnage, que de lire le texte. En effet, les élèves dressent trop souvent le portrait du protagoniste en y allant de mémoire, de façon vague ou impressionniste. On en arrive parfois à des généralisations infécondes du type : « c'est quelqu'un de négatif ». En retournant aux mots mêmes du texte, on découvre en revanche des idées beaucoup plus précises et nuancées. Dans la même veine, plutôt que de se contenter de décrire un personnage en lui accolant qualités et défauts, il vaut mieux chercher à révéler les idées qu'il représente. Il est préférable de regrouper les éléments récoltés autour d'une idée qui peut les comprendre ou les synthétiser que de parler d'un personnage en termes qualitatifs, ce qui restreint le champ de recherche. Par exemple, au lieu de dire d'un personnage qu'il aime lire parce que les livres font partie de son environnement et qu'il en traîne toujours un avec lui, on dira plutôt qu'il est associé à la culture, au langage, au savoir, selon qu'on met ce fait en lien avec d'autres éléments comme son physique (par exemple ses lunettes ou son corps chétif par rapport à sa tête), son langage (par exemple farci de tournures alambiquées) ou même son habitat (il demeure par exemple en face d'une école). On le voit, l'objectif consiste à essayer de regrouper le plus de faits ou d'éléments possible autour d'une grande idée qui les comprend. En dégageant ainsi les valeurs qu'incarne un personnage, on sera davantage en mesure de saisir l'idéologie sous-jacente au roman, son sens. En confrontant les personnages pour les associer ou les opposer, en observant le rôle d'un personnage dans un récit, on pourra voir se dessiner le parcours des idées, celles qui sont valorisées ou dénoncées. Loin d'être matériel et vivant, un personnage de récit symbolise, par tout ce qu'il est, par tout ce qu'il fait, par tout ce qui le caractérise, des idées. Les mots qui le constituent nous y donnent accès. C'est pourquoi le brouillage entre la réalité et la fiction ne peut que nuire à l'analyse d'un personnage de roman. Ce qui distingue ce dernier d'une personne en chair et en os tient précisément au fait qu'il est porteur de sens, qu'il sert de véhicule à des idées pensées par un écrivain, ce qu'on ne pourrait dire d'un être humain.