

Analyse des Personnages, du Temps, du Rythme et l'Espace

Les personnages

Les héros du roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. On pourrait définir schématiquement le personnage de roman comme la personne¹ fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque. Dans la tradition romanesque, le romancier essaie de faire oublier la différence capitale entre personne et personnage. Il incite son lecteur à prendre la fiction pour la vie réelle. Bien entendu, le roman s'appuie souvent sur une réalité. Comment le romancier parvient-il à provoquer cette illusion ? Par trois procédés :

- **le procédé de désignation** : le personnage existe par son nom. Le nom peut par lui-même signaler une origine, une catégorie sociale. Il contient parfois un jeu de mots qui fait sens (chez Balzac, l'avare Gobseck = *gobe sec*). Il arrive que des changements de nom accompagnent les rebondissements de l'intrigue. Un personnage « existe » donc grâce à l'ensemble des appellations (noms, surnoms) et des mots-outils (pronoms) qui le désignent. Ces dénominations peuvent être révélatrices de son évolution, ou des regards que les autres posent sur lui.
- **le procédé de qualification** : le romancier donne au personnage une identité physique, psychologique et morale, sociologique.
 - **Le personnage physique** : un corps avec ses traits caractéristiques, avec des constantes (couleur des yeux, des cheveux, taille grande ou petite...), mais aussi des détails particuliers qui « font vrais ».
 - **Le personnage moral** : le texte s'attache à l'expression des sentiments, s'intéresse à leurs manifestations extérieures (larmes, sourires, gestes significatifs). Le romancier prête au personnage des pensées, des valeurs qui sont parfois les siennes.
 - **Le personnage social** : l'individu appartient à un groupe social, le personnage reflète un milieu (par ses vêtements, son langage, son idéologie).

¹ Une **personne** étant un être de chair et d'os alors qu'un **personnage** est fictif.

A noter que dans l'analyse des personnages, il faudra établir une analyse progressive, dynamique des personnages principaux, montrer ce qu'ils étaient au début de l'action et montrer ensuite sous quelles impulsions ils se sont transformés, construits, pour devenir ce qu'ils sont à la fin. (Cf. le schéma actantiel de Greimas).

Ex :

Cosette était laide. Heureuse, elle eût peut-être été jolie. Nous avons déjà esquissé cette petite figure sombre. Cosette était maigre et blême. Elle avait près de huit ans, on lui en eût donné à peine six. Ses grands yeux enfoncés dans une sorte d'ombre profonde étaient presque éteints à force d'avoir pleuré. Les coins de sa bouche avaient cette courbe de l'angoisse habituelle, qu'on observe chez les condamnés et chez les malades désespérés. Ses mains étaient, comme sa mère l'avait deviné, « perdues d'engelures ». Le feu qui l'éclairait en ce moment faisait saillir les angles de ses os et rendait sa maigreur affreusement visible. Comme elle grelottait toujours, elle avait pris l'habitude de serrer ses deux genoux l'un contre l'autre. Tout son vêtement n'était qu'un haillon qui eût fait pitié l'été et qui faisait horreur l'hiver. Elle n'avait sur elle que de la toile trouée ; pas un chiffon de laine. On voyait sa peau çà et là, et l'on y distinguait partout des taches bleues ou noires qui indiquaient les endroits où la Thénardier l'avait touchée. Ses jambes nues étaient rouges et grêles. Le creux de ses clavicules était à faire pleurer.

Victor Hugo, *Les Misérables*

Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, dépeignés par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femelles lasses d'enfanter des meurt-de-faim. Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient, ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance. D'autres, plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des bâtons; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort, que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre. Et les hommes déboulèrent ensuite, deux mille furieux, des galibots, des haveurs, des raccommodeurs, une masse compacte qui roulait d'un seul bloc, serrée, confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes, ni les tricots de laine en loques, effacés dans la même uniformité terreuse. Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant la Marseillaise, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-dessus des têtes, parmi le hérissément des barres de fer, une hache passa, portée toute droite ; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine.

Germinal - Emile Zola - Extrait de la cinquième partie, chapitre 5

* **Le sommaire** : il résume une longue durée d'histoire en quelques mots ou quelques pages : il produit donc un effet d'accélération.

* **La pause** : elle désigne les passages où la narration se poursuit alors qu'il ne se passe rien, ou pas grand-chose, sur le plan de l'histoire : elle produit donc un effet de ralentissement. Le type canonique de la pause est la description.

* **L'ellipse** : elle entraîne une accélération maximale ; elle correspond à une durée d'histoire que le récit passe sous silence (*Vingt ans plus tard...*).

Le temps et le rythme de la narration

Lorsqu'on envisage la création romanesque, il faut à la fois considérer :

- le temps externe à l'œuvre : c'est-à-dire l'époque à laquelle vit ou a vécu le romancier d'une part, celle du lecteur de l'autre.
- le temps interne à l'œuvre : le temps historique, la durée de la fiction et la façon dont la narration en rend compte.
 - L'ordre

L'ordre concerne les rapports entre l'enchaînement (chrono)logique des événements présentés (dans la fiction) et l'ordre dans lequel ils sont racontés (dans la narration).

Deux cas peuvent se présenter :

* soit il y a homologie entre les deux séries (on parle alors d'**isochronie**). C'est le cas des récits linéaires qui racontent des événements dans l'ordre chronologique.

* soit il y a discordance (**anachronie**). C'est le cas des récits discordants. A noter qu'il existe deux grands types d'anachronies narratives : l'anachronie par anticipation (prolepse), qui consiste à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur ; et l'anachronie par rétrospection (analepse, flash-back), qui consiste à raconter ou à évoquer après coup un événement antérieur.

- La vitesse

La vitesse concerne le rapport entre la durée fictive des événements racontés et la durée de la narration, qui peut provoquer des mouvements d'accélération ou de ralentissement. Plusieurs procédés peuvent être utilisés :

* **La scène** : elle donne l'illusion d'une coïncidence parfaite entre le temps qu'un épisode met à se dérouler et le temps qu'on met à le lire. Le type canonique de la scène est le dialogue.

- En six ans, Justine avait obtenu son diplôme, acheté sa première maison et voyagé en Asie.

- Il était à huit mètres du fil d'arrivée. Il regardait droit devant lui. Il entendait les spectateurs l'encourager. Son cœur battait la chamade. La sueur perlait sur son front. Il repensait à tous les sacrifices qu'il avait faits pour se rendre là. Il allait enfin recevoir la reconnaissance qu'il attendait. Une larme coula sur joue...

- Amir n'avait pas sommeil, il décida donc de lire un peu avant de se coucher. Au bout de trois heures, il était toujours debout et était incapable de se détacher de son livre tant celui-ci était captivant.

- Elle me lança un regard noir. J'avais toujours trouvé qu'elle exagérait, qu'elle avait toujours été extrêmement jalouse de moi. Il est vrai qu'elle avait eu moins de chance que moi dans la vie, mais ce n'était pas une raison pour me détester. Je tournai les talons et quittai les lieux.

- Marie avait donné naissance à un beau garçon, l'avait vu grandir, l'avait encouragé dans ses projets, l'avait épaulé lorsqu'il était devenu père. Aujourd'hui, elle reconnaissait qu'elle avait réussi sa mission.

Le Point de vue du narrateur ou la focalisation

1. Point de vue omniscient ou focalisation zéro

Narrateur = personnage de l'histoire ou témoin de l'histoire Le narrateur **sait tout et voit tout** : Les **pensées** des personnages Le **passé** des personnages L'**avenir** des personnages **But** : créer une illusion réaliste forte.

2. Point de vue externe ou focalisation externe

Narrateur = observateur Le narrateur ne nous fournit que des informations sur le comportement extérieur des personnages, mais il peut parfois faire des commentaires sur les personnages ou les faits dont il parle. Utilisation de la 3e personne du singulier « il », « elle ». But : tenir le lecteur en haleine.

3. Point de vue interne ou Focalisation interne

Narrateur = personnage de l'histoire. Le narrateur raconte l'histoire à travers les yeux d'un personnage, ce que le personnage :- voit,- sait,- entend,- pense,- sent. Le narrateur connaît le passé et le présent du personnage.

L'espace

Un récit présente un espace imaginaire, même s'il est ou se veut "réaliste", dont la fonction, la nature, l'organisation et le mode de description sont divers.

Fonction de l'espace

Il permet un itinéraire : souvent le déplacement des personnages s'associe à la rencontre de "l'aventure". Un voyage sert de déclencheur à l'action. cf conte folklorique.

On peut réduire l'itinéraire à un schéma simple, à différents types de base :

exil / fuite (*Voyage au bout de la nuit*)

errance (roman picaresque)

aller-retour (roman d'aventure)

périple / circumnavigation (*Odyssée*)

initiation / conquête (*Le roi des aulnes*) etc.

L'espace peut offrir un spectacle, servir de décor à l'action. Dans ce cas il est soumis au regard des personnages. Il est déterminé par la situation du spectateur face au spectacle et par la relation entre le paysage et l'état d'âme de celui qui regarde, qui perçoit. (cf. *Le Rouge et le Noir* de Stendhal)

Une correspondance symbolique peut s'établir entre un personnage et un paysage : Thérèse Desqueyroux et les Landes.

Toutefois le rôle de l'espace est essentiellement de permettre à l'intrigue d'évoluer (séparation, rencontre...) ; il peut aussi donner un signifié symbolique

(voir dans *L'Assommoir* de Zola le thème du trou et les différentes demeures de Gervaise.)

Organisation de l'espace

Pour la dégager et l'interpréter, il faut construire une grille de lecture mettant en jeu des oppositions symboliques et fondamentales, souvent binaires :

- clos / ouvert
- ville / campagne
- Paris / province
- dedans / dehors
- espace réel / rêvé
- désert / oasis
- ici / ailleurs etc.

Représentation de l'espace

Il peut être situé brièvement ou décrit, plus ou moins systématiquement, surtout à partir du XIXème. Cela peut se faire par un tableau, statique et méthodique (cf. description), ou une narration qui prendra en charge des éléments descriptifs concernant le paysage, le cadre, en le faisant parcourir et découvrir par un personnage ; dans ce cas le descriptif est dynamique.

Comme dans le langage cinématographique, différents procédés descriptifs de l'espace existent :

- panoramique horizontal / vertical
- description statique / ambulatoire : un observateur peut se déplacer éventuellement et découvrir au fur et à mesure un espace (description *itinérante*). Pour la description statique, un personnage est *posté* quelque part et regarde...
- faisceau de détails caractéristiques, signifiants.

Lorsque l'espace est découvert par un personnage, on peut souvent dégager la structure, la matrice suivante, décrite par Hamon :

-- un personnage + notation d'une pause + verbe de perception + notation d'un milieu transparent + objet à décrire.

Exemple : Les hommes... lorsque les danses s'arrêtaient... pouvaient apercevoir à travers les vitres... quelques clochers. (*Mme Bovary*)

Ex :

-On peut, bien sûr, rêver de pays lointain. Bien sûr, la déception est parfois à la mesure du mythe. Le Bagdad d'Haroun Rachid n'est plus qu'une ville tentaculaire aux faubourgs tristes et interminables.

-Il ne comprenait bien qu'une chose : le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, et d'un coup de gosier si facile, qu'il semblait ne pas les sentir passer. Dès quatre heures, la descente des ouvriers commençait. Ils arrivaient de la baraque, pieds nus, la lampe à la main, attendant par petits groupes d'être en nombre suffisant. Sans un bruit, d'un jaillissement doux de bête nocturne, la cage de fer montait du noir, se calait sur les verrous, avec ses quatre étages contenant chacun deux berlines pleines de charbon. Des moulineurs, aux différents paliers, sortaient les berlines, les remplaçaient par d'autres, vides ou chargées à l'avance des bois de taille. Et c'était dans les berlines vides que s'empilaient les ouvriers, cinq par cinq, jusqu'à quarante d'un coup, lorsqu'ils tenaient toutes les cases. Un ordre partait du porte-voix, un beuglement sourd et indistinct, pendant qu'on tirait quatre fois la corde du signal d'en bas, "sonnant à la viande", pour prévenir de ce chargement de chair humaine. Puis, après un léger sursaut, la cage plongeait silencieuse, tombait comme une pierre, ne laissait derrière elle que la fuite vibrante du câble.

Les grands thèmes d'une œuvre

Les thèmes dans l'histoire littéraire : ils ne sont pas de grandes idées intemporelles comme par exemple *l'amour*, ils se constituent dans l'histoire des idées et des mentalités des époques et des sociétés :

- 1- thèmes religieux et mythologiques
- 2- thèmes de la nature
- 3- thèmes sociaux et historiques
- 4- thèmes psychologiques et moraux