# Penser la narrativité contemporaine[[1]](#footnote-1)

◢Théorie du récit

Les textes qui suivent ont été entièrement empruntés, pour les besoins de l’exercice, au site *Penser la narrativité contemporaine*: ils sont la propriété intellectuelle des chercheurs qui l'abondent.

*Penser la narrativité contemporaine* est le calepin de notes d'une équipe de recherche canadienne dirigée par René Audet et Nicolas Xanthos[[2]](#footnote-2). On y trouve diverses références au roman contemporain, à la théorie du récit et à la théorie du personnage, aux actualités du domaine, ainsi que des brèves signalant des citations intéressantes, des parutions et des événements liés à la problématique de l'équipe.

Genette – Discours du récit et Nouveau discours du récit

<http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/genette>

◢**Discours du récit**

Gérard Genette, «Discours du récit», dans *Figures 3*, Paris: Seuil, coll. Poétique, 1976.

**Objet de la démonstration**

Comme l’indique son sous-titre (« essai de méthode »), l’ouvrage tente de jeter les fondements d’une nouvelle forme d’analyse textuelle: la narratologie. Cette analyse est basée sur l’étude approfondie du récit à travers une approche structuraliste des différents phénomènes de la narration. Cinq thèmes principaux sont abordés, correspondant à autant de phénomènes différents, tous propres à l’acte narratif: l’ordre, la durée, la fréquence, le mode et la voix. L’ordre traite de l’organisation du temps du récit dans une optique close ( c’est à dire qu’il ne s’applique pas aux rapports entre le récit et la narration, mais seulement au récit en lui-même), en déterminant notamment les différents types d’anachronismes (analepses, prolepses ) que l’on peut retrouver dans le récit. La durée aborde elle aussi le temps du récit, mais en se penchant cette fois-ci sur la notion de vitesse, laquelle, à travers les concepts de pause, de scène, de sommaire et d’ellipse, constitue un moyen pour déterminer le rapport entre la longueur de la narration et celle de l’histoire ou de l’événe­ment raconté. La fréquence traite également du temps , mais cette fois-ci en analysant les relations entre récit et diégèse grâce à l’opposition conteptuelle entre singulatif et itératif. Ces deux dernières catégories sont plus généralement axées sur une approche ouverte du récit, en ce qu’ils analysent ses liens avec l’acte narratif et la diégèse . Le mode, quant à lui, s’intéresse au point de vue et à la focalisation de la narration, à travers la classification du récit en deux grandes catégories: le récit d’événements et le récit de paroles. Finalement, la voix explore les rapports entre les énoncés du récit et leurs instances productives (narrateur ) et réceptives (narrataire). C’est dans cette dernière catégorie que l’on retrouve les définitions des différents narrateurs ( intra-, extra-, hétéro- et homodiégétiques), ainsi que des différents niveaux narratifs.

**Définition du récit et de la narrativité**

Selon Genette, le récit est «le signifiant, l’énoncé, le discours ou le texte narratif » (p.72). Cette définition, très vaste, semble toutefois plus restreinte que celle de Ricoeur. En effet, alors que ce dernier inclut dans la catégorie du récit tout acte de parole ou d’écriture ( de l’histoire au cinéma, du texte à la conversation) , Genette semble n’accorder la qualité de récit qu’au texte littéraire. Du moins n’est-il pas fait mention dans l’ouvrage d’autres formes de récit que celle étudiée par Genette, soit l’immense roman qu’est *À la recherche du temps perdu*. La définition elle-même semble pencher vers cette interprétation, étant donné qu’elle parle du texte narratif et non pas de l’acte ou de la parole. On pourra donc dire que le récit, pour Genette, est constitué par le texte littéraire pris en lui-même. On ne doit donc pas le confondre avec l’histoire, laquelle représente plutôt le signifié ou le « contenu narratif» (p.72), ou encore avec la narration, laquelle constitue l’acte producteur du récit. Il est à noter cependant que Genette insiste sur le fait que l’histoire et la narration n’existent que par le truchement du récit, et qu’une analyse du discours narratif se penchera, dans un souci d’exhaustivité, non seulement sur le récit pris en lui-même, mais bien aussi sur les liens et les relations qui unissent ces trois concepts que sont l’histoire, le récit et la narration.

**La fonction du récit**

Dans *Figures 3*, le récit est décrit comme un signifiant structurant, c’est-à-dire dont la fonction est d’organiser les rapports entre l’histoire (la diégèse) et la narration (la production). Il n’agit donc pas à titre passif, mais il constitue bel et bien le fondement, le cœur même de toute littérature, étant donné qu’il lui permet – grâce notamment aux concepts étudiés par Genette dans son ouvrage – de varier, de multiplier ses formes à l’infini. Cette fonction du récit se recoupe avec celle qui est énoncée par Ricoeur dans *Temps et Récit 1*, puisque les deux auteurs lui confèrent un rôle structurant. Par contre, là où les deux conceptions divergent, c’est par rapport à la nature de ce qui est structuré ou configuré. Chez Ricoeur, le récit opère, à travers la narration, une configuration de l’expérience temporelle chaotique du sujet, tandis que chez Genette, c’est non seulement le temps qui est configuré (encore ne l’est-il pas de la même manière que chez Ricoeur, étant donné qu’il n’est jamais question, dans *Figures 3*, de l’expérience temporelle du sujet), mais également les divers événements de la diégèse ainsi que les multiples points de vue que le narrateur peut adopter pour les décrire.

**Approche de la théorie du récit**

L’approche de Genette est résolument structuraliste. L’auteur, en se basant sur les travaux des formalistes russes, observe les interactions entre les différents éléments du récit, dans une optique de recension des concepts narratologiques. Ce qui importe pour Genette, c’est moins l’interprétation du récit que sa compréhension, et c’est pourquoi ses travaux se penchent sur les interactions, les mouvements structuraux du récit en tant que signifiant littéraire et narratif. Il faut noter cependant que la totalité des exemples donnés sont issus de *À la recherche du temps perdu* , ce qui soulève la question de l’exhaustivité de l’essai de Genette. En effet, les différents concepts recensés dans le livre ne représentent probablement pas la totalité des jeux narratifs que permet le récit, mais seulement ceux que l’on peut retrouver dans *À la recherche*. On ne se souciera donc pas excessivement de l’exhaustivité des concepts présents dans l’œuvre mais bien de celle des possibilités d’analyse offertes par la méthode mise en place par Genette, possibilités qui font de cette approche – la narratologie – un jalon pour tout critique se souciant plus du fonctionnement des œuvres que de leur interprétation.

◢**Nouveau discours du récit**

Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* , Paris: Seuil, coll. Poétique, 1983.

**Objet de la démonstration**

Cet ouvrage, qui se présente comme un post-scriptum au *Discours du récit*, n’ajoute pas réellement de nouveaux concepts à la liste – déjà longue – de ceux que l’on pouvait retrouver dans *Discours du récit*, mais se propose plutôt, dans une optique récapitulative, d’éclairer certaines notions que l’auteur jugeait ambiguës, de préciser certaines affirmations et – ce qui constitue la majeure partie de l’œuvre – de répondre aux remarques de différents détracteurs. Il s’agit donc d’une lecture critique de *Discours du récit* , à travers laquelle Genette consolide ses explications précédentes concernant le récit et la narrativité, et soulève quelques nouvelles pistes d’analyse. L’auteur souligne que la diégèse n’est pas l’histoire, mais bien « l’univers où elle advient » (p.13), et que tout récit est, explicitement ou non, à la première personne puisque son narrateur peut à tout moment se désigner lui-même ( p.65 ). Ce sont les études récapitulatives du *Mode et de la Voix* qui occupent la plus grande part de cet ouvrage. On notera également, dans les dix dernières pages, une brève analyse de quelques concepts absents de *Figures 3*, mais que l’auteur jugeait assez importants pour les mentionner dans ce post-scriptum. Le concept du narrataire, seulement esquissé dans *Figures 3*, y est ici expliqué plus en détails.

**Définition du récit et de la narrativité**

Les définitions du récit et de la narrativité demeurent les mêmes que celles qui furent données dans *Discours du récit* . Cependant, Genette y apporte tout de même quelques modifications de détail, notamment en affirmant que le récit consiste moins en un discours qu’en des discours, ce qui, en le plaçant dans une optique plurielle, contribue à le rapprocher de la définition offerte par Ricoeur (*Temps et Récit 1*), lequel stipule que le récit constitue une «synthèse de l’hétérogène». Une division des différentes branches de la narratologie est également offerte. Selon Genette, il y aurait en effet une Narratologie Thématique (qui constitue une analyse de l’histoire ou des contenus narratifs) et une Narratologie Formelle (qui analyse le récit comme mode de représentation des histoires), mais tout ce qui a trait à l’acte narratif demeure inchangé depuis *Discours du récit*.

**Fonction du récit**

La fonction du récit demeure la même que dans *Discours du récit*: organiser les rapports entre l’histoire et la narration.

**Approche de la théorie du récit**

L’approche est résolument structuraliste et taxinomique en ce que Genette continue à classifier les différentes possibilités conceptuelles de la narratologie. En ce sens, par contre, *Nouveau discours du récit* a moins à offrir que son prédécesseur. On pourrait par contre affirmer que cet ouvrage adopte également une approche métastructuraliste, si l’on considère qu’il constitue le commentaire d’une approche structuraliste. C’est selon cette dernière approche que *Nouveau discours du récit* se démarque, étant donné qu’il permet de solidifier les assises de la méthode mise sur pied par Genette dans *Discours du récit*.

Paul Ricoeur : Temps et récit

<http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/ricoeur>

◢**Temps et récit 1**

*Temps et récit 1*, Paris : Seuil, coll. L’ordre philosophique, 1983.

**Objet de la démonstration**

Dans cette première partie de son ouvrage, Ricoeur expose, à travers une lecture croisée des écrits sur le temps de Saint-Augustin et de la *Poétique* d’Aristote, ses conceptions sur le temps et la mimésis, lesquels constituent les deux concepts à la base de la réflexion présentée dans son livre. Le temps est considéré par Ricoeur comme une expérience de distensio animi et de « concordance discordante », tandis que la mimésis – que Ricoeur apparente à la mise en intrigue – est vue comme une structuration de l’expérience chaotique du temps à travers l’acte de configuration narrative. La mimésis opère une synthèse de l’hétérogène, et peut en ce sens être considérée comme l’opposant structuré de l’expérience temporelle, laquelle est vue comme étant discordante et chaotique. Une fois ces concepts mis en place, Ricoeur procède à une catégorisation des différents niveaux de la mimésis (Mimésis 1, 2 et 3 ). Le premier niveau est lié à la « précompréhesion » de l’agir humain à travers sa sémantique, sa symbolique et sa temporalité. Ricoeur parle donc de préfiguration de l’expérience temporelle vivre. Le second niveau constitue la mise en intrigue proprement dite, soit la configration de l’expérience temporelle à travers l’acte narratif. C’est ce niveau de la mimésis que Ricoeur analyse le plus en détails. Le dernier niveau est celui de la réception de l’intrigue ou du récit par le lecteur, que Ricoeur nomme la refiguration de l’expérience temporelle. Une fois ce travail de déblayage complété, Ricoeur, à travers l’étude détaillée des différents courants théoriques de la discipline historique, démontre les liens que cette dernière entretient avec le récit, et plus particulièrement avec les notions de mimésis et de configuration narrative.

**Définitions du récit et de la narrativité**

Ricoeur définit d’abord le récit dans son sens le plus large et englobant, c’est-à-dire comme tout acte de parole ou d’écriture opérant une forme de configuration temporelle. Il peut contenir à la fois le roman, le théâtre, la poésie, le film, mais aussi l’histoire et les conversations. Plus spécifiquement par contre, Ricoeur en arrive, à mesure que son enquête progresse à affirmer que le récit est indissociable de la mimesis, laquelle est conçue comme un acte de synthèse de l’hétérogène, et du temps, lequel est vu comme une expérience de distension de l’âme et de concordance discordante. À la lumière de cette approche plus spécifique, le récit constitue donc un acte de narrativisation de l’expérience temporelle vive du sujet. Cette narrativisation s’accomplit à travers le geste de la mise en intrigue, laquelle constitue une opération de configuration de l’expérience temporelle. Faudrait-il donc comprendre que tous les types de récits contenus dans la large définition qu’en donne Ricoeur opèrent une telle configuration? Et si tel est le cas, quelle est la spécificité de l’acte narratif écrit? Le roman, ou le récit vu comme une forme narrative, agissent-ils autrement que le cinéma ou le bavardage dans leurs visées configuratrices? Telles sont les questions qui naissent de cette approche préliminaire du récit. Il faudra attendre la seconde partie du livre – laquelle est consacrée uniquement à l’acte de configuration littéraire du temps narratif – pour que Ricoeur propose des éclaircissements.

**Autres thèmes centraux**

Dans ce tome de *Temps et récit*, l’histoire occupe un rôle prépondérant. Ricoeur opère une analyse profonde et complexe portant sur les liens que cette discipline a tissé avec le récit et la mise en intrigue. Il démontre notamment que les historiens, dans leurs tentatives de logicisation, de rationalisation de l’événement historique, adoptaient – peut-être sans même le savoir – une démarche similaire à celle du récit, étant donné que les deux « disciplines » cherchent à effectuer une configuration de l’expérience temporelle. Paradoxalement – c’est ce qui ressort de la longue étude de Ricoeur sur les différents courants historiques – le récit a longtemps été jugé par les historiens comme inapte – parce que non scientifique – à rendre compte de l’Histoire. Au terme de l’argumentation de Ricoeur, on finit par découvrir que les deux – histoire et récit – agissent selon une optique similaire de configuration.

**Quelle fonction attribuée au récit**

La fonction principale du récit est la configuration de l’expérience temporelle vive, donc de l’expérience du temps vécu par le sujet. Le récit, selon Ricoeur, ne diffère pas de la mimésis en ce qu’il constitue un acte de synthèse de l’hétérogène, et permet donc d’ordonner, de donner un sens à cet événement insaisissable qu’est l’appréhension du temps par le sujet percevant. Cet acte de configuration débute avec l’appréhension du monde temporel dans sa totalité (préfiguration), trouve son point milieu lorsque le sujet opère une configuration narrative et temporelle de son expérience, et se termine lorsque cette même expérience racontée, écrite et donc configurée, trouve écho chez un lecteur ou un récepteur potentiel. C’est là refiguration, à partir de laquelle le cycle de la configuration narrative peut se répéter à nouveau.

**Lien avec la fiction**

La fiction est considérée comme un agencement de faits, elle est le résultat de la mimésis. Elle est le produit de la configuration narrative, et représente en ce sens un temps configuré. Ricoeur place souvent le temps de la fiction en opposition avec le temps réel, ce qui pose, comme je l’exprimais plus haut, la question de sa validité scientifique dans le cadre des études historiques. Pourtant, étant donné que la fiction n’est pas séparable du temps dans lequel elle puise sa matière, étant donné également que le temps fictif configuré ne diffère du temps de l’expérience vive que par le fait de son organisation et de sa synthèse, on pourrait être conduit à avancer que la fiction entretient des liens étroits avec le réel, et ne se situe ainsi pas complètement en opposition avec celui-ci.

**Quelle approche de la théorie du récit**

L’approche préconisée est résolument basée sur la philosophie de l’événement, ou phénoménologie, en ce qu’elle ne perd jamais de vue que le seul temps observé et observable est celui de l’individu, de l’être, du sujet percevant. Ce tome n’analyse pas l’acte mimétique en lui-même ni à travers ses manifestations textuelles ou plus proprement littéraires, mais l’aborde principalement dans une optique plus vaste (la définition du récit donnée plus haut en fait foi) ainsi que dans ses relations avec l’histoire. La portion de l’ouvrage dans laquelle Ricoeur examine les liens entre l’histoire et le récit possède également une teneur épistémologique, étant donné que Ricoeur y examine l’autorité scientifique conférée par les historiens aux récits des événements historiques.

◢**Temps et récit 2**

Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction, Paris : Seuil, coll. L’ordre philosophique, 1984.

**Objet de la démonstration**

L’ouvrage reprend l’analyse là où le premier tome l’avait laissée, c’est à dire à la frontière entre le domaine de l’histoire et celui de la littérature. Dans un premier temps, Ricoeur prend soin de rappeler au lecteur les définitions des différents types de mimésis qui forment les récits historiques et les récits de fiction. Le concept de mise en intrigue, tel qu’il est exposé dans le premier tome, se modifie légèrement avec le passage de l’histoire à la fiction. Ricoeur y affirme notamment que c’est le roman moderne, avec le souci de réalisme, la polyphonie bakhtinienne et l’exploration de l’inconscient, qui remet le plus en question la notion de mise en intrigue, tout en l’approfondissant (la complexité du roman moderne n’est-elle pas issue, au fond, du désir de configurer de manière plus authentique l’expérience temporelle humaine?). Le second chapitre de l’ouvrage s’attache à examiner les différents types d’analyse structurales du récit (plus spécifiquement celles de Propp, de Bremond, et de Greimas), en se penchant notamment sur leur capacité à déchronologiser le récit grâce au découpage de ses éléments en fonctions ou en concepts. Ricoeur se propose ensuite, dans un troisième chapitre, d’analyser les divers jeux avec le temps que permet le récit. Il oriente son analyse autour de quatre grands axes : celui du temps du verbe et de l’énonciation, celui du temps du raconter et du temps raconté, celui des rapports entre l’énonciation et l’énoncé, et finalement celui du point de vue et de la voix narrative. Dans une dernière section, Ricoeur applique à trois œuvres littéraires (*Mrs. Dalloway*, *Der Zauberberg* et *À la recherche du temps perdu*) les différentes notions dégagées précédemment, dans le but non seulement de tester l’opérativité de sa démarche, mais aussi de démontrer l’étendue des différentes expériences temporelles susceptibles d’être configurées et données à lire par le récit de fiction.

**Définitions du récit et de la narrativité**

Ce tome conserve la même définition du récit que le précédent. Par contre, ses analyses se situent davantage du côté du récit de fiction, du récit littéraire, que de celui du récit historique. Ce que Ricoeur cherche à démontrer, c’est que le récit historique et le récit de fiction procèdent selon une même logique : celle de la configuration du temps grâce à l’acte de narration. Il va de soi que même si les deux « types » de récit ont à la base le même mode de fonctionnement, les manifestations de ce fonctionnement, les possibilités narratives qu’il permet de mettre en place, diffèrent largement d’un type de récit à l’autre. Ainsi, le récit de fiction, tel que Ricoeur l’analyse et le définit, permet la création d’un monde du texte constituant une expérience fictive du temps. Ce monde du texte, bien qu’il n’existe que dans et par la fiction, permet, lors de la lecture, une expérience de transcendance dans l’immanence, dans la mesure où il se confronte avec le monde, bien réel, du lecteur. Ainsi, à travers la création d’un monde du texte, d’un monde au sein duquel se déploie une configuration temporelle unique, le récit de fiction permet au lecteur de confronter, de juxtaposer deux expériences temporelles bien distinctes : celle de la fiction, et celle de la réalité. Ce phénomène, directement tributaire du récit de fiction, se situe à la frontière entre la seconde forme de mimésis (Mimésis 2, laquelle constitue l’acte de configuration temporelle proprement dit), et la troisième (Mimésis 3, laquelle procède à une refiguration de l’expérience temporelle par le lecteur). D’ailleurs, Ricoeur ne laisse pas de souligner, dans sa conclusion, qu’une analyse exhaustive et approfondie du récit de fiction ne peut se passer d’une théorie de la lecture, puisque c’est par cette dernière que la confrontation entre l’expérience temporelle du monde du lecteur et celle du monde du texte peut-être pleinement comprise. C’est sur ce point d’orgue que se termine le second tome de *Temps et récit*, laissant ainsi entrevoir que c’est dans le dernier tome de l’ouvrage que l’on pourra trouver la définition complète du récit selon Ricoeur.

**Autre thème important**

L’étude des différents courants de la narrativité structuraliste et formaliste (Propp, Bremond, Greimas) occupe tout un chapitre de l’œuvre. Il serait négligeant de passer sous silence cette analyse, ne serait-ce que parce qu’elle permet à Ricoeur de bien positionner son raisonnement par rapport à cette branche particulière de la critique littéraire. Ricoeur y soulève d’abord quelques constats généraux : que la narratologie est à la recherche des structures profondes du récit, et dont les configurations narratives sont manifestées à la surface de l’œuvre, et que cette discipline permet un déplacement de l’intérêt critique de l’histoire vers la structure et introduit la linguistique dans l’analyse littéraire. Toutes ces manifestations émanant de la discipline narratologique permettent, selon Ricoeur, de déchronologiser le récit et de le reglorifier. Pourtant, l’auteur avance quelques critiques, dont la plus probante stipule que la narrativité structuraliste « ne peut se substituer à l’intelligence narrative inhérente à la production et à la réception [du récit], parce qu’elle ne cesse d’emprunter à cette intelligence pour se constituer elle-même » (63). Ricoeur souligne ainsi que l’on ne peut faire l’économie, dans l’analyse littéraire du récit, d’une référence à l’intrigue comme unité dynamique et à la mise en intrigue comme opération structurante de l’œuvre.

**Quelle fonction pour le récit**

La fonction principale du récit (la configuration de l’expérience temporelle par la mise en intrigue) demeure la même que dans le premier tome. Cependant, puisque l’objet d’étude de ce second tome est, spécifiquement, le récit de fiction, certains aspects fonctionnels du récit proprement dit sont explorés davantage, notamment dans le chapitre 3, Les jeux avec le temps. Le récit de fiction a en effet la capacité de se dédoubler en deux strates temporelles, celle de l’énonciation (qui constitue l’acte narratif proprement dit) et celle de l’énoncé (qui constitue le monde du texte). Ricoeur analyse avec minutie le rôle que les temps des verbes jouent dans la configuration narrative mise en place par le récit, en avançant notamment que, lorsqu’on les insère dans la fiction, les différents temps verbaux perdent le sens et l’utilité qu’ils possédaient à l’origine, tout en s’en découvrant d’autres. Il se penche également sur l’opposition entre le temps du raconter et le temps raconté, lesquels constituent respectivement le temps mis à lire l’œuvre et le temps du récit. Ce dernier peut-être modifié, selon des effets de rythme, d’enchaînement, de structure, de retours en arrière, de rêves, etc. La fonction du récit est donc d’organiser, de configurer pour finalement donner à lire cette expérience temporelle unique et différente de celle du lecteur. L’analyse du point de vue et de la voix narrative permet également à Ricoeur d’explorer davantage les différentes fonctions configuratrices permises par le récit de fiction. Le concept de voix narrative permet en effet de nombreux jeux avec le temps, notamment entre le temps du narrateur et celui du personnage, mais aussi entre le temps du narrateur et celui du lecteur. Ce sont donc les divers procédés configurateurs mis en place par la récit de fiction qui sont analysés, plus que la fonction de base du récit, celle-ci ayant été amplement explorée dans le premier tome.

**Lien avec la fiction**

Un des apports les plus intéressants de ce second tome est sans conteste celui du concept de « monde de la fiction ». En distinguant ce dernier du monde du lecteur, Ricoeur parvient à démontrer toute la complexité qui entoure le problème de la configuration du temps par le récit. Il est bien important de noter qu’ici, la fiction n’est pas opposée au réel, mais constitue bel et bien une expérience temporelle alternative, qui permet au lecteur, dans la Mimésis 3, de refigurer sa propre expérience du temps grâce au récit. Réalité et fiction sont donc ici complémentaires, en ce qu’elles constituent toutes deux un aspect spécifique du Temps.

**Quelle approche de la théorie du récit**

Comme dans le premier tome, l’approche préconisée par Ricoeur est largement philosophique. L’influence de la phénoménologie est profonde, notamment lorsqu’il est question de l’expérience temporelle. On retrouve également quelques passages à teneur épistémologique, surtout lorsque Ricoeur s’attache à examiner les différentes approches structuralistes du récit. Dans ses analyses d’œuvres, Ricoeur applique sa vision philosophique du temps à 3 romans. La méthode, dans cette dernière partie du livre, relève davantage du domaine littéraire que du domaine philosophique, elle est donc plus concrète, avec des exemples, des hypothèses et des schémas d’analyse. Pourtant, les conclusions demeurent intimement liées aux postulats de départ, énoncés dans la première partie, plus abstraite, de l’ouvrage.

◢**Temps et récit 3**

*Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil Paris : Seuil, coll. L’ordre philosophique, 1985.

**Objet de la démonstration**

Reprenant l’analyse là où l’avait laissée le second tome, c’est-à-dire à l’étude des interactions texte-lecteur, *Le temps raconté* permet à Ricoeur de boucler l’ensemble de sa vaste problématique. L’objectif principal de cet ouvrage est de démontrer la manière avec laquelle le temps du récit permet une refiguration de l’expérience temporelle phénoménologique, laquelle, comme l’explique Ricoeur, est constamment ramenée vers l’aporie. L’ouvrage est divisé en deux sections. Dans la première, Ricoeur observe comment le temps phénoménologique – et donc les différentes phénoménologies du temps – conduit invariablement vers l’aporie. Dans la seconde section, l’auteur cherche à déterminer «les ressources de création par lesquelles l’activité narrative répond et correspond à l’aporétique de la temporalié.» (p.11) Cette seconde section, de loin la plus longue et la plus complexe, est elle-même divisée en deux parties d’amplitudes inégales. Premièrement, Ricoeur tente d’examiner les notions de réalité et d’irréalité propres aux récits historiques et fictionnels. Ce rapprochement des deux types de narration n’est pas fortuit, étant donné que Ricoeur fait de cette «référence croisée» (p.13) de l’histoire et de la fiction l’un des enjeux majeurs de la refiguration du temps par le récit. La seconde partie, moins importante, est consacrée au problème de l’unicité du temps. Il est indubitable que la partie de l’ouvrage la plus importante pour les chercheurs littéraires est celle qui couvre les pages 147 à 279, là où il est question précisément des moyens avec lesquels le récit refigure l’expérience temporelle. Le reste de l’ouvrage, quoique très intéressant, appartient davantage au domaine philosophique.

**Définitions du récit et de la narrativité**

Le récit, comme d’habitude chez Ricoeur, est pris ici dans son acception la plus large, c’est-à-dire regroupant tout acte narratif, fictionnel ou non. Il est intéressant de remarquer que dans ce tome – tout comme dans le précédent – l’auteur ne distingue pas le récit dans sa forme littéraire du récit de fiction. Tout récit littéraire est obligatoirement fictionnel, c’est-à-dire, selon Ricoeur, irréel. Ceci revient à affirmer que les récits littéraires axés sur la «réalité» (comme les autobiographies ou les récits naturalistes) demeurent tout de même fictionnels, étant donné qu’ils ne dépendent pas – à l’inverse des récits historiques – des «traces» temporelles (dates, vestiges matériels, archives, documents, preuves, etc.) visant à ancrer le récit dans le temps humain. Ainsi, le récit de fiction, parce qu’il est libre des contraintes du temps humain, permet de le refigurer, de le transformer. Comme l’affirme Ricoeur lui-même, ce qui différencie le temps historique et le temps fictif, c’est «l’affranchissement du narrateur à l’égard de l’obligation majeure qui s’impose à l’historien, à savoir de se plieur aux connecteur spécifiques de la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique.» (p.185) Ainsi, le récit littéraire (ou récit de fiction), se distingue des autres par son apparente liberté dans l’expression du temps. Est-ce donc à dire que la narrativité (concept rarement, sinon jamais, abordé par Ricoeur), réside précisément dans cette caractéristique fondamentale du récit de fiction, dans cette prise de liberté par rapport au temps vécu et dans cette construction libre d’un monde fictionnel dans lequel l’expérience temporelle possède ses propres règles?

**Autre thème important**

La lecture est au centre de cette troisième et dernière partie de *Temps et Récit*. Comme l’affirme Ricoeur, c’est grâce à elle que la littérature « retourne à la vie ». (149) Ce retour à la vie doit, étrangement, être lu dans son sens le plus littéral. En effet, il ne s’agit pas ici d’interroger les mécanismes d’une quelconque versimilitude du récit de fiction et de l’existence réelle, mais bien de voir comment, grâce à la lecture, la mimésis (telle que la définit Ricoeur) atteint son apogée. L’acte de lecture constitue le troisième et dernier mouvement de la mise en intrigue, soit celui de la refiguration de l’expérience temporelle. Ricoeur étudie attentivement la relation qui s’établit entre un texte et son lecteur, car c’est là, semble-t-il, que se trouvent les dernières zones d’ombre du mouvement mimétique entendu comme la configuration progressive de l’expérience temporelle. Ricoeur distingue trois mouvements, trois étapes : « La stratégie en tant que fomentée par l’auteur et dirigée vers le lecteur », « l’inscription de cette stratégie dans la configuration littéraire » et « la réponse du lecteur considéré lui-même soit comme sujet-lisant, soit comme public récepteur » (231). La première étape de ce parcours s’apparente à la rhétorique, et constitue donc une analyse des intentions non de l’auteur réel (ce qui reviendrait à pratiquer une critique « à la Sainte-Beuve »), mais bien de l’auteur impliqué (ce dernier étant vu comme celui qui « prend l’initiative de l’épreuve de force qui sous-tend le rapport de l’écriture à la lecture. » (233) La seconde étape se penche davantage sur l’étude des rapports entre le texte et le lecteur. La troisième et dernière étape analyse la façon dont le lecteur configure les éléments du récit, tout en tâchant de déceler les conditions d’une « bonne lecture » et d’une « bonne distance » par rapport à l’oeuvre. Ricoeur affirme qu’au final, « le moment où la littérature atteint son efficience la plus haute est peut-être celui où elle met le lecteur dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver des questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l’œuvre. » À partir de là, est-on tenté d’ajouter, le lecteur peut contribuer à refigurer l’expérience proposée par le texte, et, du même coup, à clore le processus mimétique propre au récit de fiction.

**Quelle fonction pour le récit**

Selon l’angle d’approche proposé par Ricoeur, on pourrait presque affirmer que le récit n’a d’autre fonction, au final, que d’être refiguré par le lecteur. Évidemment, cela ne lui confère pas un rôle passif dans le processus de lecture et de mise en intrigue, loin de là. En effet, le récit propose au lecteur certaines « pistes de refiguration » grâce à ce que Ricoeur (suivant Michel Charles) identifie comme étant sa rhétorique. En d’autres termes, la refiguration du récit par le lecteur dépend fortement des stratégies narratives mises en place au sein de ce même récit. Le lecteur, dans une certaine mesure, n’est pas libre de refigurer à sa guise : il doit faire avec les éléments présents dans le récit. Comme le dit Ricoeur, « le lecteur est, à la limite, à la fois la proie et la victime de la stratégie fomentée par l’auteur implicite, et ce dans la mesure même où cette stratégie est la plus dissimulée ». (243) Ainsi, un bon récit en serait un qui laisse au lecteur la possibilité de créer du sens, tout en opérant sur la lecture une « stratégie de défamiliarisation » visant à orienter en quelque sorte le parcours du lecteur.

# Penser la narrativité contemporaine

◢Le personnage

Les textes qui suivent ont été entièrement empruntés, pour les besoins de l’exercice, au site *Penser la narrativité contemporaine* : ils sont la propriété intellectuelle des chercheurs qui l'abondent.

*Penser la narrativité contemporaine* est le calepin de notes d'une équipe de recherche canadienne dirigée par René Audet et Nicolas Xanthos[[3]](#footnote-3). On y trouve diverses références au roman contem­porain, à la théorie du récit et à la théorie du personnage, aux actualités du domaine, ainsi que des brèves signalant des citations intéressantes, des parutions et des événements liés à la problématique de l'équipe.

Points de vue

◢**Greimas**

Algirdas Julien GREIMAS, « Les Actants, les Acteurs et les Figures ». Dans *Sémiotique narrative et textuelle*, Claude Chabrol (dir.), Paris, Larousse, 1973, p. 161-176.

**Objectif de la démonstration et approche privilégiée**

Greimas fait une mise au point terminologique et didactique pour la discipline qu’il nomme l’analyse textuelle, ce qu’on appelle aujourd’hui la grammaire du récit ou grammaire narrative. Son propos tourne essentiellement autour de la notion de personnage, qu’il ne nomme jamais comme tel (il utilise ce mot une seule fois et le met entre guillemets).

**Points nodaux de l’argumentation**

Syntaxe et discours sont deux niveaux autonomes où se situe la réflexion sur la narrativité : les actants relèvent de la syntaxe narrative, les acteurs sont reconnaissables dans les discours où ils se trouvent manifestés.

Les actants. L’actant est une catégorie fonctionnelle réservée à celui qui l’assume : le sujet, l’objet, le destinateur, le destinataire. De manière syntagmatique, le récit sera considéré comme un énoncé global, produit/communiqué par un sujet narrateur, décomposable en une suite d’énoncés narratifs concaténés; chaque énoncé est une relation entre les actants qui le constituent. Nous retrouvons deux types d’énoncé : le premier met en relation une fonction (usuellement, le verbe) avec un sujet ou un objet; le second, une fonction avec un destinateur ou un destinataire. D’un point de vue paradigmatique, il s’agit de faire ressortir le réseau de relations des actants tels qu’ils paraissent dans les énoncés narratifs. Aux sujet/objet/destinataire/destinateur positif correspond un équivalent négatif, par exemple, héros/traître, bon/méchant. Cet « investissement moralisant » n’est cependant pas nécessaire pour les qualifier; adjuvant/opposant est une opposition neutre.

D’autres catégories diversifient la structure actantielle. Elles surdéterminent les actants dans leur progression syntagmatique. La performance : ce que le héros est censé accomplir, soit la catégorie regroupant l’épreuve, le test, la tâche difficile (Propp), etc. La compétence équivaut au vouloir, au pouvoir ou au savoir du sujet que présuppose son faire performanciel. Le sujet compétent n’est pas forcément le sujet performant; ce peut être deux instances d’un seul et même actant. On pourrait ainsi distinguer les actants des rôles actantiels qu’ils sont appelés à assumer.

Les acteurs. L’actant est un concept de nature syntaxique, l’acteur est sémantique; il agit sur le plan du signifié. Il fonctionne comme le lexème, qui a une « tête » plus des virtualités. Le rôle thématique (acteur) est une figure nominale définissable par un nom d’agent, comme « pêcheur ». Le pêcheur porte en lui toutes les possibilités de son faire; comme personnage de roman, il se construit progressivement par des notations consécutives et différentielles tout au long du texte. Il ne déploie sa figure complète qu’à la dernière page.

**Sur l’être et l’agir du personnage romanesque**

Pour Greimas, le personnage se définit par ce qu’il fait ou désire faire; il n’est jamais caractérisé par son être, son intériorité ou sa personnalité. Cette approche peut servir à mettre en valeur la passivité du personnage contemporain, lequel est sans ambition ou sans compétence pour accomplir une performance.

◢**Ricardou**

Jean Ricardou, « Mort du personnage fictif ». Dans *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Dunod, 1971, p. 235-246.

**Objectif de la démonstration et approche privilégiée**

L’une des grandes ambitions du Nouveau Roman était de déconstruire le personnage en tant qu’entité dotée d’une psychologie, d’une cohérence qui le rapproche de la personne. Ricardou fait valoir, en ayant comme corpus quatre (nouveaux) romans, les procédés textuels disloquant cette identité.

**Points nodaux de l’argumentation**

Le critique ressort trois principaux procédés textuels de dislocation :

1.Dissocier l’individu en fragments incomparables (activité disjonctive) et amalgamer ces éléments divers (patronyme, rôle social, nationalité, parenté, âge, apparence, etc.) Produire d’inquiétants amalgames. Ce que disait Hamon de l’incompatibilité signifié/signifiant.

2. Dans une même oeuvre, une multitude de protagonistes (plus de 150!). Impossible pour eux d’avoir une consistance, il leur manque une suffisante continuité.

3. La parfaite absence du nom propre ou l’ère du pronominal. (Benveniste : « Je » ne peut être identifié que par l’instance du discours qui le contient »; Hamon : signe/personnage anaphorique) Le Je peut aussi bien permettre la mise en place du personnage que son exacte abolition.

**Sur l’être et l’agir du personnage romanesque**

Bien qu’il s’agisse d’une étude de cas, la proposition de Ricardou met en valeur de nouveaux procédés de caractérisation du personnage. Disloquer une identité, ce n’est pas l’anéantir.

◢**Todorov**

Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits ». Dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, (1967) 1971, p. 78-91.

**Objectif de la démonstration et approche privilégiée**

Dans certains récits, les actions ne sont pas là pour servir d’illustration au personnage mais, au contraire, les personnages sont soumis à l’action. Le mot personnage signifie donc tout autre chose qu’une cohérence psychologique ou description de caractère. Ce pan de la littérature, dit Todorov, a été mis de côté par les approches psychologisantes du personnage.

**Points nodaux de l’argumentation**

La critique de Todorov a pour point de départ une citation d’Henry James : « Qu’est-ce qu’un personnage sinon la détermination de l’action? Qu’est-ce que l’action sinon l’illustration du personnage? Qu’est-ce qu’un tableau ou un roman qui n’est pas une description de caractères? », *The Art of Fiction*, 1884. Cette perspective, dit Todorov, suppose qu’il n’y a pas de personnage en-dehors de l’action, ni d’action en-dehors du personnage. Tout récit serait une description de caractères. La proposition de James mettrait de côté les oeuvres comme *L’Odyssée*, *Le Décaméron*, *Les Mille et une nuits*, le *Manuscrit trouvé à Saragosse,* autant d’exemples de l’a-psychologisme littéraire.

Le récit psychologique considère chaque action comme une voie qui ouvre l’accès à la personnalité de celui qui agit, comme une expression, sinon un symptôme. L’action n’est pas considérée en elle-même, elle est transitive envers son sujet. Le récit a-psychologique se caractérise plutôt par ses actions intransitives; elles importent en elles-mêmes et non comme indice de tel trait de caractère. La causalité psychologique double la causalité événementielle (celle des actions) plutôt qu’elle n’interfère avec celle-ci. Les actions se provoquent les unes les autres et par surcroît, un couple cause-effet psychologique apparaît.

Todorov redéfinit ainsi le personnage : le personnage, c’est une histoire virtuelle qui est l’histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits. L’article se termine sur une énumérations de procédés structurant l’intrigue : enchâssement, énonciation, récits suppléants/suppléés.

**Sur l’être et l’agir du personnage romanesque**

La proposition de Todorov contraste significativement avec celle de Jouve ou d’Erman : la personnalité du personnage n’est pas forcément à l’origine de la structure narrative. C’est donc un autre point de vue sur l’action qu’offre Todorov. Il est à se demander cependant s’il existe des récits a-psychologiques dans la littérature contemporaine.

◢**Hamon**

Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage ». Dans *Littérature*, vol. 6, n° 6, 1972, p. 86-110.

**Objectif de la démonstration et approche privilégiée**

Hamon poursuit deux objectifs : montrer que le personnage est un phénomène sémiotique; élaborer un modèle sémiotique d’analyse du personnage

**Points nodaux de l’argumentation**

Le personnage comme objet d’étude serait survalorisé, en conséquence, peut-être, de l’idéologie humaniste et romantique. « Comme si on parlait d’êtres vivants dont il faut justifier une conduite incohérente (pourquoi Julien Sorel tire-t-il sur Mme de Rênal?) ». Il faut considérer a priori le personnage comme un signe, pour ensuite distinguer plusieurs domaines et niveaux d’analyse.

Propriétés du signe-personnage/héros. Le héros se distingue par la hiérarchie vis-à-vis des autres personnages et est vecteur d’un certain nombre de valeurs. La différenciation du héros s’observe d’abord par l’emphase, la focalisation, la modélisation de l’énoncé (le texte), mise de l’avant par différents procédés (tactiques, quantitatifs, graphiques, etc.); l’accentuation est pré-déterminée par une série de codes culturels (x est héros dans telle culture et à telle époque, ce qui provoque parfois des distorsions de lecture, mais il y a des constantes).

Les types de signes : a) Signes référentiels (qui renvoient à une réalité extérieure)/ personnages référentiels (historiques, mythologiques, etc.) b) Embrayeurs (les déictiques, par exemple, qui renvoient à une instance d’énonciation, à un contenu flottant qui ne prennent sens que dans une situation concrète de discours)/personnages-embrayeurs (marques de la présence en texte de l’auteur, du lecteur, de leurs délégués, personnages porte-parole, choeurs, interlocuteur socratique, Watson...) c) Signes anaphoriques (certains emplois du nom propre, les articles, dont le contenu est uniquement fonction du contexte auquel il renvoie)/personnages-anaphoriques (tissent dans l’énoncé un réseau d’appels et de rappels, personnages prédicateurs, mémoire, sème ou interprète des indices...) Un même personnage peut être a, b et c.

Le personnage comme unité d’un système : se définit par :

1) son signifiant. Personnage-narrateur anonyme, grammaticalement homogène (Je-me-moi) ou personnage ordinaire, grammaticalement hétérogène (Julien Sorel, notre héros, il), paradigme spécialisé (parenté), ordre d’apparition, distribution, récurrence, segments textuels variés (de « celui-ci » à la description), stabilité du signifiant vs instabilité du signifié (voir Ricardou) ;

2) son signifié. La détermination de l’information du personnage se fait progressivement. La signification du personnage se constitue par différenciation vis-à-vis des signes de même niveau, son mode de relation avec les autres personnages, jeu sur les axes sémantiques (sexe, hiérarchie, physique, classe sociale...) ;

3) des restrictions sélectives. L’ensemble des règles (linguistiques, logiques, stylistiques, contextuelles) qui limitent ses possibilités de combinaisons avec d’autres signes;

4) par des redondances. Les procédés de caractérisation indirecte, le lieu comme métonymie narrative; le décor en harmonie ou non avec les sentiments/pensées du personnage. Référence à des histoires connues, mises en abyme, actions itératives non-fonctionnelles, etc.

**Sur l’être et l’agir du personnage romanesque**

Hamon fait peu de cas de l’agir du personnage; plus précisément, l’identité n’est pas déterminée (uniquement) par ce qu’il fait, mais par la configuration textuelle qui donne toute une série d’indications sur son statut.

◢**Jouve**

Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 271 p.

**Objet de la démonstration, approche privilégiée**

Le critique met en lumière les impasses de l’immanence des études formalistes, structuralistes, sémiotiques sur la notion de personnage; Jouve fait peu de nuances. Son objet d’étude: repenser le personnage à travers la lecture. À la question de savoir ce qu’est un personnage doit se succéder cette autre : qu’advient-il de lui dans la lecture? Comment et à quelles fins le lecteur l’appréhende-t-il ? Notre vision d’une personnage dépend d’abord (avant son portrait physique et moral) de la façon dont il nous est présenté par le texte. Il n’est pas de roman sans personnage.

**Points nodaux de l’argumentation**

Le critique divise son étude en trois parties, de la plus « textuelle » à la plus « lectorale » : la perception, la réception et l’implication.

Dans la section perception, il analyse de la représentation qui supporte le personnage au cours de la lecture. Jouve s’intéresse à la caractérisation du personnage, forcément incomplète (quelle serait la limite pour une caractérisation complète?), dont au moins une propriété du personnage peut être reliée au monde réel (autrement, le personnage serait inassimilable pour le lecteur), qui ne se fixe qu’à la toute dernière page. Il propose le concept de personnage surnuméraire pour qualifier ceux qui n’ont pas de référent réel.

La réception consiste à examiner les relations qui se nouent entre le lecteur et le personnage. Trois régimes de lecture : le lectant (le texte est d’abord une construction), le lisant (victime de l’illusion romanesque, le lu (partie inconsciente satisfaisant les fantasmes par la lecture. Autant de parts d’un même lecteur mais engagées dans différentes proportions selon les romans. Ces régimes sont issus des catégories de Michel Picard, La lecture comme jeu.

L’implication, une phénoménologie de l’interaction lecteur/personnages et l’analyse des prolongements extratextuels qui en découlent. La lecture, au-delà des sensations qu’elle procure, oblige le lecteur à se redéfinir; c’est un événement à part entière qui influe sur le hors-texte.

La relation avec le personnage connaît parfois des prolongements dans notre quotidien. Il existe une « vérité sauvage » du personnage, celle qu’il transporte et qui est au service d’une finalité extra-romanesque. Elle est modulée par le narrateur, qui influence le lecteur et le place dans la perspective voulue : par la persuasion, la séduction ou la tentation.

**L’être et l’agir du personnage romanesque**

Le personnage est conditionné par sa place dans la structure actantielle du récit, mais ne s’y limite pas; il est à l’origine de l’action narrative. Le pouvoir, le vouloir et le savoir sont des modalités qui orientent, en dessinant des isotopies, le devenir des personnages.

L’identité du personnage se ramènerait à celle des rapports entre qualifications et fonction. Il y a redondance parfaite (permanence du personnage dans son être) ou décalage. Les personnages pourraient donc se répartir en types (pouvoir-faire ou qualifications = vouloir-faire ou fonction), caractère (pouvoir-faire = vouloir-faire mais conscient de sa fonction (savoir)), individu(pouvoir-faire n’égale pas le vouloir-faire) et personne (pouvoir-faire n’égale pas le vouloir-faire et conscient de sa fonction (savoir)).

Lectures complémentaires

Bibliographie réunie par Dominique Raymond, <http://penserlanarrativite.net/personnage/lectures>

**1. Les romanciers**

JAMES, Henri, *The Art of Fiction*, Published in Longman’s Magazine 4 (September 1884), and reprinted in *Partial Portraits* (Macmillan, 1888).

LODGE, David, *L’art de la fiction*, Payot et Rivages, (1992) 1996.

MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, édition R-A. Corrêa, 1933.

ROBBE-GRILLET, Alain, « Le personnage », dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 31-33.

**2. Psychanalyse/Psychologie/Philosophie**

ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2006, 143 p.

FREUD, Sigmund, « Actuelles sur la guerre et la mort » (1915), OC, XIII, Paris, PUF, 1988.

PRICE, Martin, *Forms of Life: Character and Moral Imagination in the Novel*, New Haven, Yale University Press, 1983, 374 p.

ROY, Yannick, La révélation inachevée. Le personnage à l’épreuve de la vérité romanesque, Lausanne, L’âge d’homme, 2013, 282 p.

**3. Sociologie**

GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

LUKACS, Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, (1920), 1989.

**4. Nouveau roman**

RICARDOU, Jean, « Mort du personnage fictif », *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Dunod, 1971, p. 235 et suiv.

SARRAUTE, Nathalie, *L’ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées n° 42 », 1956, 184 p.

**5. Formalisme/Structuralisme**

BARTHES, Roland, « Personnage et figure », dans *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 74-75.

GREIMAS, Algirdas Julien, « Les Actants, les Acteurs et les Figures », dans *Sémiotique narrative et textuelle*, Claude Chabrol (dir.), Paris, Larousse, 1973, p. 161-176.

LOTMAN, Iouri, « Le concept de personnage », dans *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 334-341.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, Point/Essai (1928) 1970.

TODOROV, Tzvetan, « Les hommes-récits », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 78-91.

TOMACHEVSKI, Boris, « Le héros », dans *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 293-298.

**6. Narratologie classique et post-classique**

BAKHTINE, Mikhaïl, « Le locuteur dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, (vers 1924) 1978, p. 152-182.

GENETTE, Gérard, « Voix », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 225-265.

MOLINO, Jean et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, « Les personnages », dans *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal / France, Leméac / Actes Sud, 2003, p. 157-195.

PRINCE, Gerald, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox-Poetica*.

**7. Sémiologie**

BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros : pour une sémiotique de l’incarnation romanesque*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l’œuvre », 1997, 192 p.

COSTE, Didier, « Exercice des fonctions cardinales du personnage et unité du récit », dans *Le personnage en question*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, coll. « Travaux de l’Université de Toulouse-le-Mirail », no A – 29, 1984, p. 11-21.

GRIVEL, Charles, « La personne du texte », dans *Production de l’intérêt romanesque*, Paris – La Haye, Mouton, 1973, p. 111-151. (pourrait être classé dans la section Lecture (pragmatique))

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Littérature*, vol. 6, n° 6, 1972, p. 86-110.

HAMON, Philippe, « Héros, héraut, hiérarchies » et « Personnage et évaluation », dans *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l’œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 43-218.

**8. Onomastique et caractérisation**

DAUNAIS, Isabelle, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 9-25.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976.

NICOLE, Eugène, « Personnage et rhétorique du Nom », *Poétique*, 12, 46, avril 1981, p. 200-216.

**9. Lecture (pragmatique)**

CORDOBA, Pierre Emmanuel, « Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage », dans *Le personnage en question*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, coll. « Travaux de l’Université de Toulouse-le-Mirail », no A – 29, 1984, p. 33-44.

ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993.

ECO, Umberto, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *SociologieS*, Dossiers Émotions et sentiments, réalité et fiction, mis en ligne le 01 juin 2010.

JOUVE, Vincent, *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 271 p.

**10. Fiction (possible worlds)**

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction (The Distinction of Fiction)*, C. Hary-Schaeffer tr., Paris, Seuil, « Poétique », 2001.

MARGOLIN, Uri, « Individuals in Narrative Worlds. An Ontological Perspective », *Poetics Today*, 4, 1990, p. 843-871.

MARGOLIN, Uri, « Le personnage narratif: représentation, motivation, vraisemblance et réalisme », dans Collectif (Université De Nice-Sophia Antipolis. U.F.R. Espaces & Cultures), *Le personnage romanesque*, Paris, Faculté des lettres de Nice, Cahiers de narratologie no 6, 1995,p. 287-294.

PAVEL, Thomas G., « Les êtres de fiction », dans *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 19-58.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, 608 p.

1. Erreurs à corriger : style de car au lieu d'italique + espaces autour des ponctuations, espaces en début de ligne, suppression paragraphes vides [↑](#footnote-ref-1)
2. L'équipe est rattachée au CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) et à Figura (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, UQAM). URL du site : <http://penserlanarrativite.net/>. [↑](#footnote-ref-2)
3. L'équipe est rattachée au CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) et à Figura (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, UQAM). URL du site : <http://penserlanarrativite.net/>. [↑](#footnote-ref-3)