

Pour un statut sémiologique du personnage

In: Littérature, N°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 86-110.

Citer ce document / Cite this document :

Hamon Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In: Littérature, N°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 86-110.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957

POUR UN STATUT SÉMIOLOGIQUE DU PERSONNAGE

« *Superstitions littéraires — j'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles.* »

P. Valéry, *Tel Quel*.

Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de « fixation » traditionnel de la critique (ancienne et nouvelle) et de toute théorie de la littérature. Autour de ce lieu stratégique la rhétorique classique enregistrait comme unités autonomes (non-tropes) des « figures » ou des genres comme le portrait, le blason, l'allégorie, la prosopopée, l'éthopée, etc., sans d'ailleurs les distinguer ou les définir avec précision. La recherche des « clés » (qui est Irène, qui est Phédon?) ou des « sources » (quel fut le modèle de la Nana de Zola?) reste vivace, et les typologies les plus élaborées sont souvent fondées sur une théorie du personnage (héros « problématique » ou non, d'identification ou de compensation, etc). La vogue d'une critique psychanalytique plus ou moins empiriquement menée contribue à faire de ce problème du personnage un objet d'étude tellement survalorisé (aidée en cela par les déclarations de paternité, glorieuses ou douloureuses, toujours narcissiques, des romanciers eux-mêmes eux aussi « fixés » sur ce lieu) que l'on peut se demander si cette « polarisation » privilégiée n'est pas une conséquence fatale de l'idéologie humaniste et romantique des analystes qui élisent et construisent leur objet à leur image¹. On est en effet frappé de voir tant d'analyses, qui tentent de mettre souvent en œuvre une démarche ou une méthodologie exigeante, venir buter, s'enfermer sur ce problème du personnage et y abdiquer toute rigueur pour recourir au psychologisme le plus banal (Julien Sorel est-il hypocrite?

1. Le « topos » le plus connu est certainement celui du personnage « qui prend une vie de plus en plus autonome, qui se détache de plus en plus » de son créateur-démiurge. Voir Balzac appelant Bianchon, etc. D'où les réactions de certaines écoles, de Zola contre Stendhal et les excès psychologisants des stendhaliens, ou du Nouveau Roman inaugurant l'ère du soupçon par un refus du personnage traditionnel « profond » au profit de « figures plates d'un jeu de cartes » (Robbe-Grillet). Pour un point de vue « classique » sur la question, on peut lire si l'on veut : *le Romancier et ses personnages*, de François Mauriac, avec une préface d'Edmond Jaloux (Buchet-Chastel 1933).

Quelle part en incombe à l'époque, quelle part à son propre projet, quelle part au séminaire? Comment expliquer le coup de pistolet sur M^{me} de Rênal? On nage en pleine plaidoirie judiciaire, exactement comme si on parlait d'être *vivants* dont il faut justifier une conduite incohérente)². Une des premières tâches d'une théorie littéraire rigoureuse (« fonctionnelle » et « immanente » pour reprendre des termes imposés par les formalistes russes) serait donc, sans vouloir pour cela « remplacer » les approches traditionnelles de la question (priorité n'est pas primauté), de faire précéder toute exégèse ou tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique *sémiologique* (ou *sémiotique*, comme on voudra). Mais considérer a priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne » humaine), cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique. Il est notamment probable qu'une sémiologie du personnage épousera les problèmes et les limites actuelles de la sémiologie (tout court) : cette sémiologie est en effet en cours de constitution et commence seulement à jeter les bases d'une théorie de l'agencement discursif du sens à l'intérieur des énoncés, théorie du récit ou linguistique du discours³. Enfin, il ne faut pas oublier que cette notion de personnage :

a) n'est pas une notion exclusivement « littéraire » : le problème de la *littéralité* de la question (fonctionnement en énoncé d'une « unité » particulière appelée « personnage », problème, si l'on veut, de « grammaire textuelle ») doit être prioritaire à celui de sa *littéarité* (critères culturels et esthétiques); par exemple le président-directeur-général, la société anonyme, le législateur, le mandat, le dividende sont les « personnages » plus ou moins anthropomorphes et figuratifs mis en scène par le texte de la loi sur les sociétés⁴; de même l'œuf, la farine, le beurre, le gaz sont les « personnages »

2. Selon Roland Barthes (*l'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970, p. 15-16), les Japonais seraient à l'abri de cette illusion référentielle : « Comme beaucoup de langues, le japonais distingue l'animé (humain et/ou animal) de l'inanimé, notamment au niveau de ses verbes être; or, les personnages fictifs qui sont introduits dans une histoire (du genre : il était une fois un roi) sont affectés de la marque de l'inanimé; alors que tout notre art s'essouffle à décréter la « vie », la « réalité » des êtres romanesques, la structure même du japonais ramène ou retient ces êtres dans leurs qualités de « produits », de signes coupés de l'alibi référentiel par excellence : celui de la chose vivante. »

3. Au sujet de la sémiologie, voir les lignes inaugurales et connues de Saussure (*Cours de linguistique générale*, Payot, 1965, p. 33, 100, 101). Dans un important article (*Semiotica*, Mouton, La Haye, 1969, I, 1 et I, 2) intitulé « Sémiologie de la langue, » E. Benveniste définit deux modes de signification : celui propre au *signe* (*sémiotique*) et celui propre au *discours* (*sémantique*), chacun manipulant ses unités spécifiques. Nous reprendrons ici cette terminologie. Le travail théorique le plus considérable est certainement, à l'heure actuelle (1971), celui d'A.-J. Greimas (*Du sens*, Paris, Éd. du Seuil).

4. Voir *Analyse sémiotique d'un discours juridique*, par un groupe de travail dirigé par A.-J. Greimas (Documents de travail et prépublications du C.I.S.L. d'Urbino, n° 7, série C, août 1971, Urbino). Propp, dans sa *Morphologie du conte* (Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 100) avait également noté que des objets et des qualités étaient des personnages à part entière : « Les êtres vivants, les objets et les qualités doivent être considérés comme des valeurs équivalentes du point de vue d'une morphologie fondée sur les fonctions de personnages. » Ceci ne nous empêchera pas, pour des raisons de commodité, de prendre dans les lignes qui suivent nos exemples presque exclusivement dans le champ de la littérature et de l'anthropomorphisé.

mis en scène par le texte de la recette de cuisine; de même le microbe, le virus, le globule, l'organe, sont les « personnages » du texte qui narrent le processus évolutif d'une maladie;

b) n'est pas lié à un système sémiotique exclusif : le mime, le théâtre, le film, le rituel, la bande dessinée, mettent en scène des « personnages ».

Une mise au point s'impose donc en ce domaine pour regrouper et homogénéiser sur des données sémiologiques une série d'analyses diverses déjà élaborées mais souvent dispersées (méthodologiquement et thématiquement).

* * *

Peut-être est-il bon de rappeler, pour localiser et ne pas méconnaître un certain nombre de problèmes importants, deux ou trois principes généraux; pour que l'étude d'un phénomène relève d'une sémiologie, il faut que celui-ci :

- a) entre dans un processus intentionnel de communication,
- b) manipule un petit nombre (fini) d'unités distinctives, de signes (un lexique),
- c) dont les modalités d'assemblage et de combinaison soient définies par un petit nombre (fini) de règles (une syntaxe),
- d) indépendamment de l'infini et de la complexité des messages produits ou productibles ⁵.

Une langue (naturelle ou artificielle) répond à ces quatre conditions. Cependant, on le sait, la linguistique (linguistique du signe, au sens restreint) définit et manipule des unités de dimensions réduites (traits pertinents, phonèmes, morphèmes, syntagmes...) alors qu'une théorie du personnage (intégrée au sein d'une linguistique du discours), devra sans doute élaborer, en plus, d'autres types d'unités (séquence, syntagme narratif, texte, actant...) ⁶. D'autre part, il n'est pas certain que le projet communicatif, surtout dans bon nombre de « textes » modernes, soit la condition nécessaire et suffisante de la définition d'un champ d'étude sémiologique; dans ces « textes » l'expression peut l'emporter sur la communication, l'idiomatique sur l'informatif, et la participation ludique sur la transmission d'un signifié (d'où la question : tout phénomène *culturel* — peinture, mode... — relève-t-il de la sémiologie?). Enfin la grande différence qui existe entre un domaine comme la *littérature* (qui aussi, manipule des personnages) et un domaine sémiologique, c'est que, comme le note K. Togeby (et outre le fait que des pratiques spécifiques comme la *commutation* y sont impraticables) code et message, dans le cas de l'œuvre littéraire, coïncident : chaque œuvre-occurrence possède son code original propre,

5. Ces quatre présupposés ont été exposés très clairement par E. Benveniste dans son article « Sémiologie de la langue » (*art. cit.*).

6. D'où la distinction qui s'impose de plus en plus entre *signe* et *discours* (ou *texte*, ou *énoncé*) : « Le sémiotique (le signe) doit être reconnu; le sémantique (le discours) doit être compris » (E. Benveniste, *art. cit.*, p. 134). Roland Barthes définit ainsi le Texte : « Toute étendue finie de parole, unifiée du point de vue du contenu, émise et structurée à des fins de communication secondaire, culturalisée par des facteurs autres que ceux de la langue » (article : « La linguistique du discours », in volume collectif : *Signe, langage, culture*, La Haye, Mouton, 1970). Une translinguistique se référerait donc avec prédilection aux linguistes qui, comme Hjelmslev ou Harris, n'ont pas voulu fixer de limites étroites, a priori, à la linguistique, et ont reconnu le texte comme une unité spécifique.

sa propre « grammaire » qui régit la combinabilité d'unités pourvues de dimensions et de valeurs spécifiques ⁷.

Tout cela risque de compliquer à l'extrême, il serait inutile de le nier, la délimitation d'un champ spécifique (sémiologique) de l'étude du personnage. Entre autres choses, cela pose le problème de la distinction d'un champ « stylistique » (ou rhétorique, ou « de parole ») qui serait exclu de l'analyse. Mais comment distinguer ce qui ressort de la *littéarité* et de la *littéralité* du personnage; d'un fonctionnement en « œuvre » et d'un fonctionnement en « texte »?

Faudra-t-il par exemple distinguer un « personnage-signe » (/Napoléon/, enregistré dans le dictionnaire), un « personnage-en-énoncé non littéraire » (/Napoléon/ et ses substituts, dans une conversation, dans un manuel d'histoire, ou dans un article de journal), un « personnage-en-énoncé-littéraire » (/Napoléon/ dans *Guerre et paix*?)

On peut prévoir qu'il faudra sans doute distinguer plusieurs domaines différents et plusieurs niveaux d'analyse.

* * *

Un de ces domaines sera vraisemblablement celui du « héros ». Quel est le héros d'un récit? Peut-on parler de héros même en cas d'énoncé non littéraire? Quels sont les critères qui différencient le héros du « traître », du « faux-héros » (Propp), ou des personnages secondaires? Une sémiologie stricto sensu (fonctionnelle et immanente à son objet) pourra ne pas se sentir concernée par ce problème. Il s'agit là en effet d'un problème d'emphase, de focalisation, de modalisation de l'énoncé par des facteurs particuliers qui mettent l'accent sur tel ou tel personnage à l'aide de divers procédés. Soit la phrase :

C'est *Pierre*, oui c'est *Pierre* lui-même que Paul a vu hier en passant.

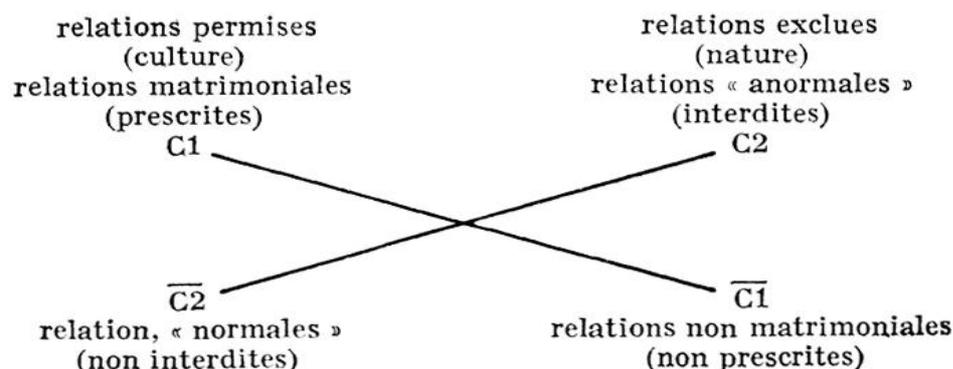
Ces procédés peuvent être tactiques (antéposition du C.O.D.), quantitatifs (répétition du nom propre), graphiques (nom propre souligné), morphologiques (c'est... que/lui-même) ou prosodiques (accent d'insistance, hauteur, intensité). Il s'agit donc de procédés essentiellement *stylistiques* liés au type de vecteur utilisé ⁸. Cette accentuation, en ce qui concerne le personnage, sera, de plus, plus ou moins pré-déterminée par une série de codes culturels,

7. Voir K. Togeby, article « Littérature et linguistique », in *Revue Romane*, n°2 numéro spécial (Akadémisk Forlag, Copenhague, 1968). Voir aussi E. Benveniste, (*art. cit.*, p. 129) : « On peut distinguer les systèmes où la signifiante est imprimée par l'auteur à l'œuvre, et les systèmes où la signifiante est exprimée par les éléments premiers à l'état isolé, indépendamment des liaisons qu'ils peuvent contracter. Dans les premiers, la signifiante se dégage des relations qui organisent un monde clos, dans les seconds elle est inhérente aux signes eux-mêmes. » Une œuvre « littéraire » est donc plusieurs fois codée : en tant que langue; en tant qu'œuvre; en tant que littérature.

8. La peinture pourra élaborer des procédés similaires ou originaux, tous fortement culturalisés, pour accentuer un personnage au détriment d'autres : situation en premier plan (*vs* situation à l'arrière-plan), grandeur (*vs* petitesse), couleurs chaudes (*vs* couleurs froides), cerne (*vs* flou), multiplication (*vs* unicité d'apparition; voir, par exemple, les scènes narratives démultipliées, comme les illustrations de Botticelli pour la *Divine Comédie*), nimbe (*vs* absence de nimbe, pour les héros de l'Écriture ou de la légende), personnage situé au lieu de convergence des regards (*vs* hors-convergence), place stratégique, section d'or, (*vs* place neutre), etc. Sur l'emphase, voir J. Dubois et F. Dubois-Charlier, *Éléments de linguistique française*, Paris, Larousse, 1970, p. 179 et suiv.

Très souvent, ce sera la participation à un espace moral privilégié (culturel) qui le distinguera ⁹.

Par exemple dans un schéma du type :



on aura par exemple :

- C1 : amours conjugales.
- C2 : inceste, homosexualité.
- $\overline{C2}$: adultère de l'homme.
- $\overline{C1}$: adultère de la femme.

où les pôles C1 et $\overline{C2}$ sont privilégiés (dans notre société), donc assumables par le héros, alors que les autres (C2 et $\overline{C1}$) seront ceux de l'anti-héros et définis comme l'espace de la transgression (de la nature). Une autre école, ou une autre époque, valorisera inversement ce schéma (héros homosexuel, a-social, femme adultère, etc., opposés à la platitude de la conformité bourgeoise, etc.).

Nous retrouvons ici, directement, le problème de la *lisibilité*, de l'*ambiguïté* d'un texte. On peut dire qu'un texte est lisible (pour telle société à telle époque donnée) quand il y aura coïncidence entre le héros et un *espace moral valorisé*.

D'où les distorsions très fréquentes dans les lectures, accentuées à l'époque moderne par l'extension et l'hétérogénéité du public, donc par la pluralité des codes culturels de référence : pour tel lecteur, à telle époque, Pantagruel, ou Horace, seront les héros; pour tel autre lecteur, à telle autre époque, ce sera Panurge, ou Curiace. Un certain nombre de constantes générales peuvent être néanmoins enregistrées, le héros se différenciant par :

1) Une *qualification* différentielle : le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre ¹⁰ :

9. Tomachevski pose ainsi le problème : « le rapport émotionnel envers le héros (sympathie-antipathie) est développé à partir d'une base morale. Les types positifs et négatifs sont un élément nécessaire à la construction de la fable (...) le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros », in *Théorie de la littérature* (Paris, Éd. du Seuil, 1965, p. 295). Voir aussi F. Rastier, (*art. cit.*, p. 35). On peut considérer la culture comme un système de valeurs qui connote euphoriquement (positivement) ou dysphoriquement (négativement) les pôles positifs et négatifs de la structure élémentaire de la signification, également binaire (a vs non-a) sous sa forme la plus élémentaire (Prieto, Greimas).

10. Qualification s'oppose à fonction comme l'invariant au variable et le faire à l'être du personnage (voir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éd. du Seuil, p. 29). Sur la notion de *degré* de qualification, voir ci-dessous.

reçoit des marques (ex : une blessure) après un exploit	—	ne reçoit pas de marques
généalogie ou antécédents exprimés	—	généalogie ou antécédents non exprimés ¹¹
prénommé, surnommé, nommé	—	anonyme
décrit physiquement	—	non décrit physiquement
héroïsme explicité	—	héroïsme non explicité ¹²
motivé psychologiquement	—	non motivé psychologiquement
anthropomorphe (humain)	—	non anthropomorphe
participant et narrateur de la fable	—	simple participant à la fable ¹³
leitmotiv	—	pas de leitmotiv ¹⁴
en relation amoureuse avec un personnage féminin central (héroïne)	—	sans relations amoureuses déterminées
bavard	—	muet
beau	—	laid
riche	—	pauvre
fort	—	faible
jeune	—	vieux
noble	—	roturier ¹⁵ , etc.

2) Une *distribution* différentielle. Il s'agit là d'un mode d'accentuation purement quantitatif et tactique jouant essentiellement sur :

apparition aux moments marqués du récit (début/fin des séquences et du récit)	—	apparition à un moment non marqué
apparition fréquente	—	apparition unique ou épisodique

3) Une *autonomie* différentielle. Certains personnages apparaissent toujours en compagnie d'un ou de plusieurs autres personnages, en groupes fixes à implication bilatérale ($P_1 \longrightarrow P_2$ et $P_2 \longrightarrow P_1$), alors que le héros

11. La participation à un cycle familial défini, à un paradigme déjà constitué et explicité par un *titre* (*les Rougon-Macquart*, *les Thibault*, etc.) permet de poser d'emblée le héros dès la première mention de son nom. Cela peut être redoublé par le titre particulier d'un des volumes de la série; par exemple, chez Zola : *Son Excellence Eugène Rougon*.

12. Le fait par exemple, pour l'auteur, de l'appeler systématiquement « notre héros » et d'appeler le traître « traître ».

13. Le héros de nombreuses nouvelles de Maupassant est d'emblée défini comme tel par le fait qu'il participe à un contrat initial (« Racontez-nous votre histoire — Soit! Eh bien voilà... ») qui le pose comme narrateur d'une histoire qui lui est arrivée.

14. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Eugène est toujours appelé « le grand homme ».

15. La culture, définie comme ensemble de valeurs institutionnalisées, valorise en général automatiquement un personnage qu'elle désigne comme héros. On peut donc parler de contraintes idéologiques venant pré-déterminer le romancier, en apparence libre pourtant. Dans une telle société, à telle époque, un vassal, un ouvrier, une marâtre, un vieillard, ne pourront être héros ou héroïne. Sur le héros à l'époque classique au théâtre, voir J. Scherer, *la Dramaturgie classique en France*, p. 19 à 50 (Paris, Nizet, 1970). En ce qui concerne de nombreux mythes sud-américains, Lévi-Strauss a noté que le héros était en général « maître » de la chasse, des riches parures, du feu qui réchauffe et qui cuit, et de l'eau destructrice (in *l'Homme nu*, Paris, Plon 1971, p. 345), et qu'il était défini par le mariage (acceptable ou inacceptable) qu'il contractait.

apparaît seul, ou conjoint avec n'importe quel autre personnage ¹⁶. Cette autonomie est souvent soulignée par le fait que le héros seul dispose du *monologue* (stances), alors que le personnage secondaire est voué au *dialogue* (voir dans théâtre classique). De même l'apparition d'un personnage peut être plus ou moins régie par une mention de milieu, ou par une place précise, prévisible et logiquement impliquée par l'apparition d'un syntagme narratif, dans une suite de fonctions orientée et ordonnancée. Propp en avait déjà fait la remarque : « le conteur n'a pas la liberté, dans certains cas, de choisir certains personnages en fonction de leurs attributs, s'il a besoin d'une fonction déterminée » (*Morphologie du conte, op. cit.*, p. 139). Ainsi un personnage de *curé* apparaîtra en position finale d'un syntagme :

projet de mariage —> conduite de conquête de la femme —> résolution du mariage (à l'église)

entièrement déduit, par conséquent, du rôle ponctuel (bénir un mariage) qu'il doit jouer à un moment donné. D'où l'opposition :

non-présupposé (régissant) ——— présupposé (régé)

4) Une *fonctionnalité* différentielle. Le héros est ici, en quelque sorte, enregistré comme tel à partir d'un corpus déterminé, et a posteriori; une référence à la globalité de la narration et à la somme ordonnancée des prédicats fonctionnels dont il a été le support, et que la culture de l'époque valorise, est nécessaire. Cette différenciation joue souvent (dans le conte populaire et dans la littérature classique occidentale) sur les oppositions suivantes (dont le premier terme est marqué) :

personnage médiateur (résout les contradictions)	——	personnage non médiateur
constitué par un faire	——	constitué par un dire (personnages simplement cités), ou par un être (personnages simplement décrits)
victorieux de l'opposant	——	en échec devant l'opposant
sujet réel et glorifié	——	non-sujet (ou sujet virtuel)
reçoit des informations (savoir)	——	ne reçoit pas d'informations

16. Témoin le héros picaresque, qui traverse des nébuleuses de personnages qui ne réapparaîtront plus, et qui n'existeront que le temps de la rencontre. De même, à l'inverse, le confident ou la suivante de théâtre, dont l'apparition est toujours régie par celle du maître. Mais les pôles marqués varient; on sait par exemple, que de nombreuses fables privilégient un *couple* (Nisus et Euryale, *les Deux Amis* de Maupassant...) dont il est curieux de noter qu'il est souvent en position d'infériorité finale, comme si partager l'héroïsme était l'affaiblir fonctionnellement. Sur les personnages-doublés, voir par exemple, C. Lévi-Strauss, *Mythologiques II, Du miel aux cendres*, p. 138-139, 156 (Paris, Plon, 1968) : Très souvent, une duplication n'est que le camouflage d'une structure dégradée. Très souvent aussi, elle est une fatalité de la *série* (du feuilleton, du roman cyclique, ou à épisodes, de la bande dessinée hebdomadaire, etc.), les lecteurs ayant besoin de se reconnaître dans un double du héros (compagnon plus ou moins populaire et désopilant, composite de qualités et de défauts, animal familier participant aux aventures...), double plus « humain » et moins monolithiquement parfait que le héros. Notons enfin que des *foules* peuvent jouer le rôle de personnages-héros : foules de *Germinal* de Zola, d'*Octobre* d'Eisenstein, etc. Le héros est donc indépendant : a) de toute anthropomorphisation, b) de toute individuation.

réceptionne des adjuvants (pouvoir)	—	ne réceptionne pas d'adjuvants
participe à un contrat initial (vouloir) qui a sa résolution à la fin du récit	—	ne participe pas au contrat initial ¹⁷
liquide le manque initial	—	ne liquide pas le manque initial

le « héros » de Propp est défini sur ce type de critères fonctionnels, par sa « sphère d'action ». Mais il y a là un certain flottement dans les dénominations : ce que Propp définit, c'est (plutôt qu'une entité sémantique, un actant-sujet, à l'intérieur d'un corpus bien délimité) davantage une entité culturelle et stylistique. Définition fonctionnelle et définition stylistique, chez lui, ne sont pas toujours clairement distinguées, comme dans ce passage (*Morphologie du Conte*, *op. cit.*, p. 48) : « Si l'on enlève ou chasse une jeune fille ou un petit garçon et que le conte *les suit* sans s'intéresser à ceux qui restent, le héros du conte est la jeune fille ou le petit garçon enlevé ou chassé. Il n'y a pas de quêteur dans ces contes-là. Le personnage principal peut y être appelé « héros victime » (souligné par nous). Cette différence entre *héros quêteur* et *héros victime* est précisée plus loin (p. 62) : « Le héros du conte merveilleux est ou bien le personnage qui souffre directement de l'action de l'agresseur au moment où se noue l'intrigue (ou qui ressent un manque), ou bien le personnage qui accepte de réparer un malheur ou de répondre au besoin d'une autre personne. » Ce qui est défini là, c'est un *actant* sujet (et/ou bénéficiaire) plutôt qu'un *héros*. Si elle est très fréquente, l'adéquation actant-sujet = héros n'est absolument pas obligatoire. Le héros n'est pas plus lié à la notion actantielle de sujet qu'à tout autre (Opposant, Bénéficiaire, Destinateur, etc.). Voir le « roman de l'échec » au XIX^e siècle, par exemple, où un personnage qui n'arrive jamais à se constituer comme sujet réel est pourtant le héros.

5) Une *prédésignation* conventionnelle. Ici c'est le *genre* qui définit a priori le héros. Le genre fonctionne comme un code, commun à l'émetteur et au récepteur, qui restreint et prédétermine l'attente de ce dernier en lui imposant des lignes de moindre résistance (prévisibilité totale). Ainsi dans la Commedia dell'arte, l'opéra, le feuilleton, le western, etc., l'emploi de masques, de costumes, d'un type de phraséologie, de modalités d'entrée en scène, etc., fonctionne comme autant de marques désignant d'emblée le héros, pour qui possède le « grammaire » du genre.

Tous les procédés d'accentuation que nous venons de voir, notons-le, peuvent se recouper, entrer en redondance (le héros de tel feuilleton sera : jeune + apparaîtra fréquemment + régissant + liquidera le manque initial, etc.) selon certains faisceaux de qualifications privilégiées propres à telle ou telle culture. Ils pourront également entrer dans un jeu déceptif d'alternances ou de contradictions entre l'*être* et le *paraître* des héros. Dans le conte populaire, par exemple, le héros doit souvent se faire reconnaître comme tel, pour démasquer un usurpateur (faux-héros) qui a pris sa place, et la fin du récit est le lieu stratégique où l'*être* et le *paraître* des personnages coïncident. Toutes sortes de procédés stylistiques annexes de variation peuvent enfin venir diversifier un faisceau trop rigide : tel personnage peut être héros en permanence, ou épisodiquement; il peut cumuler plusieurs défini-

17. Il s'agit là du problème du déclenchement de la narration par instauration d'un sujet virtuel doté d'un *vouloir* et d'un *programme* (pour ces notions, voir A.-J. Greimas, *Du sens*, *op. cit.*, *passim*).

tions actantielles (le héros est par exemple sujet + bénéficiaire), en assurer une seule, ou en endosser alternativement de différentes (tantôt sujet, tantôt objet...). Certains procédés, certains genres comme le roman par lettres (Richardson, Laclos), les journaux intimes complémentaires (Gide), ou le roman polyphonique (Dos Passos), en faisant varier perpétuellement la focalisation du texte, changent perpétuellement de héros tout en maintenant le même schéma actantiel stable ¹⁸.

L'étude du héros fait certainement partie de ce que l'on pourrait appeler le domaine d'une *socio-stylistique* du personnage, domaine fortement tributaire des contraintes idéologiques et des filtres culturels ¹⁹. Reste à en ébaucher une *sémiologie* proprement dite (ou du moins à en déblayer l'aire!).

* * *

Rappelons ici encore quelques principes très généraux. De même que les sémiologues reconnaissent souvent trois subdivisions dans leur discipline (une sémantique, une syntaxe, une pragmatique), on peut, très sommairement, distinguer trois grands types de signes :

1. Les signes qui renvoient à une réalité du monde extérieur (table/ girafe/ Picasso/ rivière...) ou à un concept (structure/ apocalypse/ liberté...). On peut les appeler, *référentiels*. Ils font tous référence à un savoir institutionnalisé ou à un objet concret *appris*. (Sémantique plus ou moins « stable » et permanente.) On *reconnait* de tels signes, ils sont définis par le dictionnaire.

2. Les signes qui renvoient à une instance d'énonciation, signes à contenu « flottant » qui ne prennent sens que par rapport à une situation concrète de discours (hic et nunc), que par rapport à un acte historique de parole déterminé par la contemporanéité de ses composants (je/ tu/ ici/ demain/ ceci...). Ce sont les « circonstanciels égocentriques » de Russell, les « deïctiques », ou les « embrayeurs » de Jakobson ²⁰, non définis « sémantiquement » par le dictionnaire.

3. Les signes qui renvoient à un signe disjoint du même énoncé, proche

18. Un « héros » est-il nécessaire à la cohérence d'un récit? Tomachevski écrivait en 1925 : « Le héros n'est guère nécessaire à la fable. La fable comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques. Le héros résulte de la transformation du matériau en sujet et représente d'une part un moyen d'enchaînement de motifs, et d'autre part une motivation personnifiée du lien entre les motifs. L'anecdote représente en général une forme réduite, vague et fluctuante de fable, et dans de nombreux cas se réduit à n'être que l'intersection de deux motifs principaux [...], construite uniquement sur la double interprétation d'un mot » (in *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 296-297). L'anecdote, en effet, se passe souvent de l'accentuation d'un personnage (« un homme rencontre une femme et lui dit... », « un ami rencontre un ami... », « un éléphant rencontre une souris... ») et joue souvent sur un jeu de mots (un signifiant à double signifié). Mais ne peut-on dire que le personnage « qui a le dernier mot », ou celui qui parle en dernier, est le héros? D'autre part, même sous forme de qualification stéréotypée, un personnage reçoit souvent un embryon de qualification et d'accentuation différentielle (Marius devant un touriste allemand, spirituel *vs* balourd).

19. Aussi ne faut-il pas s'étonner si la « mort » du personnage-héros, à l'époque moderne, est un fait acquis, l'auteur prenant bien soin de ne privilégier aucun personnage (mais est-ce possible?). Cela intervient, de surcroît, à un moment où se constitue un public de plus en plus hétérogène (livre de poche, mass media), où donc les risques de « distorsion » et de « brouillage » dans le décodage du héros sont de plus en plus évidents.

20. Voir les pages classiques d'E. Benveniste, in *Problème de linguistique générale*, p. 225 et suiv. (Paris, Gallimard, 1966).

ou lointain, soit antécédent dans la chaîne parlée — ou écrite —, soit postérieur. Leur fonction est essentiellement cohésive, substitutive et économique. Ils abaissent en effet le coût du message, ainsi que sa longueur. On peut les appeler globalement *anaphoriques* (le nom propre et l'article dans certains de leurs emplois, la plupart des pronoms, les substituts divers, le verbe « vicairé » *faire*, etc.)²¹. Leur contenu, lui aussi flottant et variable, est uniquement fonction du contexte auquel ils renvoient. Ces signes forment une catégorie linguistique privilégiée pour qui étudie le passage et les homologues éventuelles entre une linguistique du *signe* et une linguistique du *discours* (transphrastique), ou, pour reprendre les termes de Benveniste, le passage d'une sémiotique à une sémantique. On quitte en effet les structures d'ordre proche (échelle du syntagme) pour passer à des structures d'ordre lointain (échelle du texte). Une sémiologie du personnage pourra, au moins en un premier temps, et pour débroussailler son domaine, reprendre cette triple distinction et définir notamment :

a) Une catégorie de *personnages-référentiels* : personnages historiques (Napoléon III dans *les Rougon-Macquart*, Richelieu chez A. Dumas...) mythologiques (Vénus, Zeus...) allégoriques (l'Amour, la Haine...) ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un « effet de réel »²² et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros (quoi qu'il fasse, le héros sera chevalier chez Chrétien de Troyes).

b) Une catégorie de *personnages-embrayeurs*. Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'*Impromptus*, conteurs et auteurs intervenant, Watson à côté de Sherlock Holmes, etc. Le problème de leur repérage sera parfois difficile. Là aussi, du fait que la communication peut être différée (textes écrits), divers effets de brouillage ou de masquages peuvent venir perturber le décodage immédiat du « sens » de tels personnages (il est nécessaire de connaître les présupposés, le « contexte » : a priori, l'auteur par exemple n'est pas moins présent derrière un « il » que derrière un « je »).

c) Une catégorie de *personnages-anaphores*²³. Ici une référence au sys-

21. Sur les *substituts* et sur le phénomène linguistique de la substitution, voir par exemple J. Dubois, *Grammaire structurale du français*, t. 1, p. 91 et suiv. (Paris, Larousse, 1965), et pour le statut des *noms propres*, *id.* p. 155 et suiv. Cette question des noms propres a été l'occasion de débats interminables d'une part entre logiciens, d'autre part entre linguistes, les premiers donnant d'ailleurs au « nom propre » une acception très particulière. Peut-être, pour rester rigoureux, devrait-on dire qu'une « sémiologie du personnage » coïncide avec le chapitre « Substituts et Substitution » de n'importe quelle grammaire (analyse fonctionnelle et distributionnelle d'une catégorie d'unités appelée « substituts »), et que tout le reste serait une « stylistique » du personnage? Mais dans la mesure où le personnage apparaît non seulement dans les matériaux du « texte infini » du linguiste, mais aussi dans des *œuvres*, il est probable qu'il faudra s'orienter à travers une hiérarchie de codes au travail simultanément.

22. Voir l'article de R. Barthes, « L'Effet de réel », paru dans la revue *Communications*, n° 11 (Paris, Éd. du Seuil, 1968).

23. Sur cette notion importante, et prise ici au sens large, voir L. Lonzi, « Anaphore et récit », in *Communications*, n° 16 (Paris, Éd. du Seuil, 1970).

tème propre de l'œuvre est seule indispensable. Ces personnages tissent dans l'énoncé un réseau d'*appels* et de *rappels* à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, un paragraphe...); éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur : personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confiance, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage. Par eux, l'œuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique ²⁴.

Ici deux remarques : Il est bien entendu qu'un personnage peut faire partie, simultanément ou en alternance, de plusieurs de ces trois catégories sommaires : Toute unité se caractérise par sa polyvalence fonctionnelle en contexte. D'autre part il est évident que c'est la dernière catégorie qui nous intéressera surtout, et qu'une théorie générale du personnage s'élaborera à partir des notions de substitution et d'anaphore. Si d'une part tout énoncé se caractérise par sa forte cohésion interne, par sa redondance, par son économie, si d'autre part l'énoncé « littéraire » possède et construit de surcroît son code propre, sa propre autonomie et sa propre « grammaire », cette grammaire se caractérisera probablement par une certaine hypertrophie de l'anaphorique sur le référentiel et le dénotatif : nécessité d'assurer l'organisation discursive, la cohérence des schémas narratifs, le balisage mnémotechnique d'énoncés parfois longs ²⁵. Par leur récurrence, par leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, par le réseau d'oppositions et de ressemblances qui les lie, tous les personnages d'un énoncé auront donc en permanence une fonction anaphorique (économique, substitutive, cohésive, mnémotechnique).

* * *

En tant qu'unité d'un système, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, manifesté par un signifiant discontinu, renvoyant à un signifié discontinu, et faisant partie d'un paradigme original construit par le message (le système propre des personnages du message). Soit, pour sérier les problèmes, la nécessité de le définir par :

1. *Son signifiant* : Le personnage est représenté sur la scène du texte par un signifiant discontinu : je/me/moi/, pour un personnage-narrateur anonyme; il/ Julien Sorel/ le jeune homme/ notre héros/, etc., pour un personnage ordinaire de roman. Ces constituants feront partie d'un paradigme grammaticalement homogène (je/me/moi) ou hétérogène (Julien/ notre héros...), sémiologiquement homogène (uniquement des signes linguistiques arbitraires doublement articulés) ou hétérogène (combinaisons de

24. Ces personnages coïncident souvent avec ces personnages *d'informateurs* dont Propp reconnaît l'importance (*ouvr. cit.*, p. 86 et suiv.) et qui servent à assurer, des *liaisons* entre les fonctions : entre l'enlèvement de la princesse et le départ du héros, il faut qu'un personnage d'informateur ait *appris* à ce dernier que cette dernière a été enlevée. Ils forment les « organisateurs » du récit (R. Barthes).

25. Sur cette notion de cohérence textuelle, voir par exemple I. Bellert, « On a condition of the coherence of text », in *Semiotica*, II, 4, 1970, Mouton, La Haye et M. A. K. Halliday, « the linguistic study of literary texts » in *Proceedings of the Ninth International Congress of linguists* (Horace Lunt, Mouton, 1964, p. 302 et suiv.).

signes linguistiques et d'icônes, par exemple, dans le cas d'une bande dessinée, ou d'un livre illustré). Ils s'intègrent souvent à des paradigmes spécialisés, ceux de la *parenté* par exemple, où les prénoms (Jean, Gervaise, etc.) jouent le rôle de « désinences » et le nom (Macquart) le rôle du « radical ». Ces divers constituants se caractériseront par leur *ordre d'apparition* dans le texte ainsi l'ordre : un chevalier → le chevalier → le chevalier à la charrette → Lancelot, dans *le Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes ²⁶; leur *distribution* pourra être également pertinente : quand Stendhal emploie-t-il *le jeune homme* et quand emploie-t-il *notre héros* ²⁷? Ce signifiant se caractérise en général par sa *récurrence* : le mot/Julien/ est très souvent répété dans *Le Rouge et le Noir*. Par là même cette récurrence et cette permanence sont un facteur important de la cohésion du texte en assurant la conservation du sens à travers une pluralité d'emplois de signes différents ²⁸. Des procédés de substitution divers, synonymes, surnoms, leitmotifs, périphrases, citations, allusions, pronoms, etc., du type : il = notre héros = Julien = Julien Sorel = le jeune homme = M. Sorel, etc., renforcent cela et assurent la permanence des marques : un texte où les « personnages » changeraient à chaque séquence (par exemple : *Paul est venu, j'ai mangé, elles sont aimables, vous voilà bien attrapés, etc.*) ne constituerait pas un récit. Ces substituts divers intègrent à un même paradigme des segments textuels de longueur variée qui forment une échelle qui va du *démonstratif* (celui-ci) à la *description* (c'était un jeune homme brun...) en passant par le *nom propre* (Julien). Ils peuvent introduire également une modalisation stylistique intéressante de l'énoncé (connotations sociales ou affectives de l'appellation : M. Sorel vs le petit Sorel) ²⁹. Mais la récurrence d'un nom propre (André, Julien, Sorel...) peut être plus ou moins ambiguë selon qu'elle renvoie ou ne renvoie pas à *un seul* signifié déjà déterminé par le contexte antérieur; il n'y a pas d'ambiguïté s'il n'y a qu'*un* André, Julien, ou Sorel et ambiguïté s'il y a *plusieurs* André, Julien, ou Sorel, dans l'énoncé proche ou lointain. Certains textes modernes, comme *le Bruit et la fureur* de Faulkner, joueront systématiquement sur cette polysémie : stabilité d'un signifiant et non-stabilité du signifié auquel il renvoie ³⁰. Il y a donc une *grammaticalité* du signifiant, une *grammaticalité* du système anaphorique et substitutif que le texte doit respecter sous peine de compromettre sa lisibilité, mais que peut venir brouiller le jeu d'un code stylistique bien défini (proximité ou éloignement des « antécédents » des substituts).

26. Lancelot ne reçoit son *nom* qu'après ses premiers exploits. Jusqu'alors il n'a qu'un surnom.

27. D'un point de vue stylistique, l'auteur pourra jouer sur l'attente ou le retard d'apparition des personnages.

28. Cette récurrence peut contribuer, on l'a vu, à déterminer différenciellement le *héros* du récit et à le distinguer des personnages épisodiques (moins récurrents), sans que cela puisse constituer une *loi*.

29. En général une manifestation *typographique* stable et conventionnelle assure la permanence textuelle et la différenciation du signifiant du personnage; c'est l'emploi de majuscules pour les noms et prénoms, voire d'une seule majuscule : K. de Kafka, le comte P... dans *Adolphe*, etc. Comme dans le langage mathématique, une seule lettre, un seul symbole peut donc suffire.

30. Voir aussi, par exemple, les innombrables « Bobby Watson » de Ionesco dans *la Cantatrice chauve*. Certains romanciers modernes (A. Robbe-Grillet, par exemple) perturbent systématiquement cette stabilité et cette *grammaticalité* du signifiant (du fonctionnement des substituts) en introduisant des variantes orthographiques dans les noms propres des personnages et en brouillant le jeu de ces substituts. Voir à ce sujet J. Ricardou, *Mort du personnage fictif*, in *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 235 et suiv.).

2. *Le signifié* du personnage. Nous avons provisoirement défini le personnage comme une sorte de morphème discontinu³¹. Les principaux concepts d'une morphologie (allomorphes, amalgame, discontinuité, redondance, etc.) seront donc probablement opératoires. Cependant, à la différence du morphème — ou monème — de la langue (-ons, -teur, cheval, -s, ...) qui est d'emblée reconnu, la détermination de l'« information » du personnage, représenté sur la scène du texte par un nom propre et ses substituts, se fait en général progressivement. La première apparition d'un nom propre (non historique) introduit dans le texte une sorte de « blanc » sémantique : qui est ce « je » qui prend la parole? qui est ce « Julien » qui apparaît à la première page? On a affaire à un « asémantème » (Guillaume) qui va se charger progressivement de sens, et en général, dans la littérature classique, assez rapidement³². Ainsi le prénom, à la différence du nom propre, est déjà porteur d'information sur le *sexe* du personnage (André /Andrée) voire sur sa nationalité (Marius — Natacha — John). De même le sexe d'un personnage non déterminé a priori (Claude/Dominique/ le « je » d'un narrateur) sera trahi (révélé) par le premier accord d'adjectif ou de participe passé (je fus surpris/je fus surprise)³³. Morphème « vide » à l'origine, le personnage ne prendra donc son « sens » définitif que petit à

31. « Les acteurs et les événements narratifs sont des lexèmes (= morphèmes, au sens américain), analysables en sémèmes (acceptions ou « sens » des mots) qui se trouvent organisés, à l'aide de relations syntaxiques, en énoncés univoques » (A.-J. Greimas, in *Du sens, op. cit.*, p. 188-189). Pour Propp, on le sait, l'étude des personnages n'entre pas dans le domaine d'une pure et stricte « morphologie », car seule l'étude des *fonctions* est pertinente : « la question de savoir *ce que font* les personnages est seule importante; *qui fait* quelque chose, et comment il le fait, sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement » (*Morphologie du Conte, op. cit.*, p. 29); [on] « ne doit jamais tenir compte du personnage-exécutant » (*id.* p. 30). Dans un article important, *La structure et la forme* (in *Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée*, série M, n° 7, Paris, mars 1960), C. Lévi-Strauss s'oppose sur ce point à Propp et souligne que le personnage est accessible à une analyse rigoureuse, que c'est même le seul domaine où l'on atteint le « contenu » de l'énoncé, que ce contenu est lui-même structuré et qu'il n'est pas un « résidu » amorphe et accessoire (les « accessoires attributifs » de Propp). Aussi écrit-il que « chaque personnage n'est pas donné sous la forme d'un élément opaque devant quoi l'analyse structurale doit s'arrêter ». Même si, dans le récit, « le personnage [y] est comparable à un mot rencontré dans un document, mais qui ne figure pas au dictionnaire, ou encore à un nom propre, c'est-à-dire un terme dépourvu de contexte [...], il est le support d'un univers du conte analysable en paires d'oppositions diversement combinées au sein de chaque personnage, lequel, loin de constituer une entité, est, à la manière du phonème tel que le conçoit Roman Jakobson, un « faisceau d'éléments différentiels » (p. 25-26). Lévi-Strauss emploie un peu plus loin (p. 34) l'expression de « paquet d'éléments différentiels », et dans *l'Homme nu* (*op. cit.*, p. 68, 482, 500) le concept de « zoème ».

32. L'analyse du récit qui définit celui-ci comme une combinatoire orientée de classes logiques complémentaires, pourrait aisément reprendre de très nombreux concepts guillaumiens qui ressortent, on le sait, d'une linguistique de *position* plutôt que d'*oppositions*. Voir l'article de C. Todorov, *La hiérarchie des liens dans le récit*, in *Semiotica* III, 2, 1971.

33. Très rapidement, le nom propre et ses substituts vont renvoyer à une « information cumulée » (voir J. Dubois, *op. cit.*, p. 158). Sur le problème identique de l'« amalgame », voir A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 1960, p. 97 et suiv. Cette information cumulée renvoie à une information précédente discontinuée (ce qu'on a dit du personnage, ce qu'il a dit ou fait). Pour Wellek et Warren (*la Théorie littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 208) : « Un personnage de roman naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui. » De même pour les formalistes russes (*Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 293), le personnage n'est qu'un « support » de « motifs ». Pour A.-J. Greimas (*Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 185), le personnage est « un sémème construit », un « lieu de fixation ».

petit. Mais la « signification » d'un personnage (et ici nous opposons *sens* à *signification*, un peu comme Saussure oppose *sens* à *valeur*), ne se constitue pas tant par *répétition* (récurrence de marques) ou par *accumulation* (d'un moins déterminé à un plus déterminé)³⁴, que par *différence* vis-à-vis des signes de même niveau du même système, que par son insertion dans le système global de l'œuvre. C'est donc différentiellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage. Il faut bien remarquer, à l'heure actuelle, que les analyses portant sur le système des personnages de tel ou tel roman n'existent pratiquement pas. Il faut dire que les difficultés sont grandes, comme toutes celles qui se présentent quand on se propose d'analyser des objets sémantiques manifestés sous forme discursive³⁵.

Ce qui différencie un personnage P_1 d'un personnage P_2 , c'est son mode de relation avec les autres personnages de l'œuvre, c'est-à-dire un jeu de ressemblances ou de différences sémantiques. Ces ressemblances et ces différences se mettent en place par rapport à un certain nombre d'axes sémantiques distinctifs, caractérisés par leur récurrence, et auxquels renvoient, ou ne renvoient pas, les personnages; par exemple, pour un feuilleton : la beauté, la richesse, la jeunesse, l'amour, etc. Ces axes simples (« motifs ») sont repérés après segmentation de l'énoncé et constitution de paradigmes de prédicats fonctionnels, de « sphères d'action » au sens proppien, ou par des « mises en tableau » et des « lectures verticales » telles que les pratique C. Lévi-Strauss³⁶. Du point de vue qui nous intéresse (établir le système des personnages d'un récit donné), le premier problème à résoudre sera celui

34. Ou l'inverse, dans de nombreux textes modernes (Beckett, par exemple) qui détruisent, au fur et à mesure que le récit se déroule, la stabilité sémantique du personnage.

35. T. Todorov, dans *Poétique de la prose* (Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 15) définit ainsi le programme d'une sémiologie du personnage : « Le premier pas dans cette voie consisterait à étudier les personnages d'un récit et leurs rapports. Les nombreuses indications des auteurs, ou même un regard superficiel sur n'importe quel récit montrent que tel personnage s'oppose à tel autre. Cependant une opposition immédiate des personnages simplifierait ces rapports sans rapprocher notre but. Il vaudrait mieux décomposer chaque image en traits distinctifs, et mettre ceux-ci en rapport d'opposition ou d'identité avec les traits distinctifs des autres personnages du même récit. On obtiendrait ainsi un nombre réduit d'axes d'opposition dont les diverses combinaisons regrouperaient ces traits en faisceaux représentatifs des personnages. » Saussure, lui aussi, on le sait, s'était fortement intéressé aux légendes (Niebelungen) et à un possible traitement sémiologique du problème du personnage : « La légende se compose d'une série de symboles, dans un sens à préciser. Ces symboles, sans qu'ils s'en doutent, sont soumis aux mêmes vicissitudes et aux mêmes lois que toutes les autres séries de symboles, par exemple les symboles qui sont les mots de la langue. Ils font tous partie de la *sémiologie* [...]. Chacun des personnages est un symbole dont on peut voir varier — exactement comme pour la rime — a) le nom, b) la position vis-à-vis des autres, c) le caractère, d) la fonction, les actes. » Cité par J. Starobinski, in *le Texte dans le texte* (*Tel Quel*, n° 37, Paris, Éd. du Seuil, 1929, p. 5). Parmi les premières études qui traitent d'un point de vue sémiologique ce problème du personnage, citons deux articles importants : S. Alexandrescu, « A project in the semantic analysis of the characters in William Faulkner's work » (*Semiotica* IV, 1, 1971) et F. Rastier, « Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives » (étude du *Don Juan* de Molière), (*Semiotica* III, 4, 1971).

36. Le terme de « lecture verticale » se trouve chez Propp (*Morphologie du Conte*, *op. cit.*, p. 174). Voir aussi l'analyse du mythe d'Œdipe par C. Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale* (*op. cit.*, p. 235 et suiv.) où « l'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle a-temporelle » (*la Structure et la forme*, *op. cit.*, p. 29), et R. Barthes (« Introduction à l'analyse structurale du récit », in *Communications*, n° 8, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 6) : « Le sens n'est pas au bout du récit, il le traverse. »

de définir *quels* sont les axes sémantiques pertinents. Par exemple, si un récit met en scène un *roi* et une *bergère* (pour reprendre un exemple de C. Lévi-Strauss), il faudra savoir si l'on retiendra l'axe du *sexe* (masc. *vs* féminin), de l'âge (âgé *vs* jeune), ou celui de la hiérarchie sociale (haut *vs* bas), ou plusieurs de ces axes à la fois. Un texte pourra jouer sur une ou plusieurs « isotopies » (simultanées ou alternées), se présenter comme univoque ou « pluriel » (R. Barthes), utiliser ou non des « embrayeurs d'isotopies » (Greimas).

Le second problème, ensuite, sera d'établir une *hiérarchie* entre ces axes sémantiques. De même qu'en phonologie tous les « axes » n'ont pas le même « rendement » (la *durée* — pâte *vs* patte, servant par exemple à discriminer beaucoup moins de mots que la *sonorisation* ou la *nasalisation*), de même il faudra classer les axes sémantiques selon qu'ils servent à différencier *tous* les personnages du récit ou simplement *quelques-uns*. Supposons par exemple que l'analyse d'un feuilleton découvre comme axes sémantiques récurrents : le physique, l'origine sociale, la richesse. Le personnage P_1 sera alors différencié du personnage P_3 ou P_n comme défini par *plus d'axes* que ces derniers, comme cela peut ressortir d'un tableau (le signe \emptyset mentionnant l'absence d'information sur l'axe en question) :

Personnages \ Axes retenus	Physique	Origine sociale	Richesse
P_1	+	+	+
P_2	+	+	\emptyset
P_3	+	\emptyset	\emptyset
P_4	\emptyset	+	+
P_5	\emptyset	\emptyset	+
$P_n...$	\emptyset	\emptyset	+

On verrait ainsi se former des « classes » de *personnages-types*, définies par le même nombre d'axes sémantiques. Ainsi, dans le tableau ci-dessus, P_5 et $P_n...$ feraient partie de la même classe. Cette mise en tableau des qualifications des personnages-acteurs sera confrontée complémentairement avec une mise en tableau de leurs fonctions, c'est-à-dire des différents types d'actions qu'ils assument tout au long du récit (voir tableau suivant).

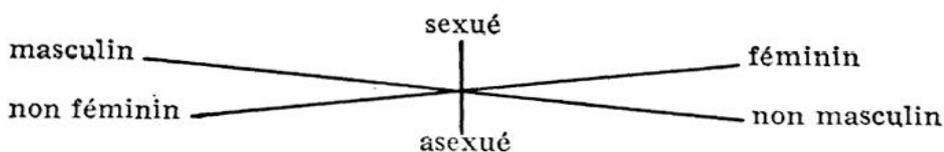
Cela livrera également des hiérarchies : le personnage P_1 et P_2 seront rangés dans la même classe de personnages-types (ils assument les mêmes fonctions, et les plus nombreuses). P_1 , P_2 et P_3 seront plus « agissants » que P_5 , etc. A l'analyse ensuite de comparer des classes entre elles. Ces classifications livreront des critères pour distinguer les personnages « principaux » (ex. : P_1 , moins « schématique », plus « complexe » que P_3 ou P_5) des personnages « secondaires » ou des simples « rôles » (définis par une seule fonction, ou une seule qualification).

Personnages \ Fonctions	Réception d'un adjuvant	Mandement	Acceptation d'un contrat	Réception d'une information	Réception d'un bien	Lutte victorieuse	...
P ₁	+	+	+	+	+	+	
P ₂	+	+	+	+	+	+	
P ₃	+	+	+	+	∅	∅	
P ₄	+	+	∅	∅	∅	∅	
P ₅	+	∅	∅	∅	+	∅	
P ₆	+	∅	∅	+	+	+	
P _{n...}							

L'analyse peut certainement aller plus loin. Une notion simple, un axe sémantique donné, peut se laisser décomposer en « traits distinctifs » pertinents, du type :

riche	vs	non riche
socialiste	vs	non socialiste
sexué	vs	non sexué etc.

De même que le phonème se définit comme faisceau de traits pertinents simultanés (/D/ : occlusif + sonore, etc., vs /T/ : occlusif + sourd, etc.), de même le personnage sera décrit en pareils termes, comme « support » de traits sémantiques simultanés³⁷, présents ou absents. Il pourra être intéressant de classer ensuite ces traits distinctifs retenus selon certains modèles (du type hexagone logique par exemple) définis par leur isotopie³⁸ :



Il sera ainsi aisé de voir :

- quels sont les pôles logiques préférentiellement occupés par les personnages du récit,
- quels sont les axes oppositionnels préférentiellement utilisés,
- quels sont les rapports entre plusieurs schémas logiques,

37. Voir C. Lévi-Strauss (*la Structure et la forme, op. cit.*, p. 26. Voir ci-dessus note 25).

38. Sur l'importance des pôles neutres (ni... ni...) ou complexes (et... et/ou... ou) pour « générer » des personnages de médiateurs ou d'êtres ambigus (tricksters, arbitres, etc.), voir C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (p. 248 et suiv.). A.-J. Greimas définit ainsi le concept d'isotopie : « Un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit », in *Du sens*, p. 188.

d) quels sont les *trajets* dialectiques accomplis d'un pôle à l'autre par les personnages supports de ces qualifications ³⁹.

Un autre problème, quantitatif et non plus seulement qualitatif, risque de se poser en cas de ressemblance totale entre deux personnages « synonymes » (deux personnages coléreux, ou socialistes, ou sexués...), deux héros qui accomplissent les mêmes actions, etc. Il pourra être utile de mettre sur pied à l'intérieur d'un même axe sémantique, une échelle de graduation (du type : moins coléreux → plus coléreux) qui vienne compléter les structures oppositionnelles du type coléreux *vs* non coléreux ⁴⁰. La principale difficulté sera de constituer les paramètres qui distingueront les degrés de qualification des personnages. Un personnage cité une seule fois comme « coléreux » peut l'être beaucoup plus qu'un personnage « coléreux » apparaissant plusieurs fois et plusieurs fois décrit comme tel. Il faudra donc, sans doute, retenir des critères quantitatifs (la répétition), des critères qualitatifs, et des critères fonctionnels (actions déterminantes pour l'action, au sens Proprien). Par exemple, pour un personnage « sexué » :

- a) une qualification (directe ou indirecte) unique ⁴¹,
- b) une qualification (directe ou indirecte) récurrente,
- c) un acte fonctionnel unique ⁴² (un viol ou une tentative de viol par exemple),
- d) un acte fonctionnel réitéré (plusieurs viols ou tentatives de viol).

On classera ensuite les divers personnages (P₁, P₂, P_n...) selon qu'ils ont été « informés » par un, deux, trois ou quatre de ces modes de détermination; le personnage déterminé par les deux paramètres fonctionnels (c et d) sera en général *plus* qualifié qu'un personnage déterminé simplement par les deux paramètres qualificatifs (a et b). On aboutira à des tableaux du type ci-dessous (voir page suivante).

D'après ce tableau :

P ₈	sera considéré comme plus « sexué » que			P ₃
P ₁	—	—	—	P ₂
P ₂	—	—	—	P ₃
P ₇	—	—	—	P ₈
P ₉	—	—	—	P ₄
P _n	—	—	—	P ₅

39. C'est la notion d'*orientation* des structures logiques. Voir A.-J. Greimas (*Du sens*, p. 165).

40. Sur la différence entre structure scalaire et structure oppositionnelle, voir R. Blanché, *Structures intellectuelles*, Paris, Vrin, 1969, p. 107 et suiv.

41. Pour la notion de qualification indirecte, voir ci-dessous § 6. Le texte dira par exemple le personnage est « coureur de jupons ».

42. Pour la définition de la *fonction*, voir Propp (*Morphologie du Conte*, p. 31 : « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue. » Toute analyse du récit est obligée, à un moment ou à un autre, de distinguer entre *fonction* et *qualification*, *énoncé narratif* et *énoncé descriptif* (ou attributif). Voir A.-J. Greimas, *Du sens*, p. 167 et suiv. et Cl. Brémond « Observations sur la grammaire du décameron », in *Poétique* n° 6, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 207 et suiv. L'énoncé descriptif/attributif a très souvent une fonction démarcative, son apparition fonctionnant comme ouverture ou clôture d'une séquence narrative où il y a en transformation : dire d'un personnage qu'il est *riche*, cela apparaît soit *après un processus* d'enrichissement, soit *avant un processus* d'appauvrissement. Le récit est un processus qui conserve des supports (les personnages) et permute les attributions.

Personnages de l'œuvre \ Modes de caractérisation	a qualification unique (directe ou indirecte)	b qualification réitérée	c acte fonctionnel unique	d acte fonctionnel réitéré
P ₁	+	+	+	+
P ₂	+	+	+	∅
P ₃	+	+	∅	∅
P ₄	+	∅	∅	∅
P ₅	∅	∅	∅	∅
P ₆	+	∅	∅	∅
P ₇	∅	+	+	+
P ₈	∅	∅	+	+
P ₉	∅	∅	∅	+
P ₁₀	∅	∅	∅	∅
P _{n...}	∅	+	+	∅

P₅ et P₁₀ ne sont pas « sexués », etc. Ainsi se constituera une *hiérarchie* qui pourra être également une base de départ pour différencier les personnages-héros (« principaux ») des personnages « secondaires ». Il ne faut pas oublier cependant que l'auteur peut introduire dans son récit toute une série de *leurres* destinés à égarer le lecteur, et qui ne se révéleront comme tels qu'à la fin du récit. De tels tableaux n'ont donc, a priori, qu'une valeur indicative qui ne préjuge en rien la fonctionnalité des personnages⁴³.

3. Homologué à un signe, le personnage se définira par son statut *d'intégrant* et de *composé*. Ceci fait appel à la notion de niveaux de description, qui est, on le sait, fondamentale en linguistique⁴⁴. Tout signe se définit

43. Dans *la Vieille fille* de Balzac le personnage sexué n'est pas, malgré une information abondante et de nombreux indices qui le présentent comme tel, véritablement sexué, et inversement. En général chez le « traître », *être* et *paraître* ne coïncident pas. Le terme de *leurre* est employé par R. Barthes dans son analyse de la nouvelle de Balzac *Sarrasine* (*S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, voir notamment p. 92, 215, passim). Ces leurres s'intègrent à ce que R. Barthes appelle le *code herméneutique* du texte (système de leurres, de blocages, d'indices, de suspens, d'équivoques, de réponses suspendues, etc., qui servent à brouiller ou à retarder une vérité).

44. Voir l'article classique d'E. Benveniste, « Les niveaux de l'analyse linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*. Nous retrouvons cette notion chez C. Lévi-Strauss (distinction code/armature/message, in *Mythologiques I. Le Cru et le cuit*, p. 205), chez T. Todorov (plan sémantique, plan syntaxique, plan verbal) dans sa *Grammaire du Décameron* (la Haye, Mouton, 1969), ou chez Greimas (*Du sens*, p. 166 et passim).

par les constituants simultanés ou concaténés qui le composent et par l'unité plus haute dans laquelle il s'intègre, en plus, bien sûr de ses rapports avec les unités de même niveau. Un mot, par exemple, se définira par les morphèmes qui le composent, leur ordonnancement, et par la place qu'il peut occuper dans le syntagme; un phonème se définit comme faisceau de traits pertinents simultanés et par la place qu'il peut occuper dans la syllabe, etc. En tant que « morphème discontinu » le personnage se définira :

a) Par la somme, l'ordre d'apparition, et la distribution des segments et des substituts qui composent son support-signifiant discontinu (voir ci-dessus 1).

b) Par un signifié discontinu, faisceau de traits sémantiques simultanés, auquel il renvoie (voir ci-dessus 2).

c) Par son mode de relation, enfin, avec un lexique de personnages-types beaucoup plus généraux, les *actants*. Ceux-ci forment un petit paradigme clos, d'un niveau supérieur d'abstraction (Sujet — Objet — Destinataire — Destinataire — Adjuvant — Opposant), et la plupart des systèmes actantiels élaborés soit intuitivement (Souriau), soit à partir d'une analyse fonctionnelle d'un corpus (Propp), soit à partir de problèmes syntaxiques spécifiques (Tesnière, Greimas, Fillmore...) se recoupent de façon sensible. Ce niveau est hiérarchiquement supérieur au niveau (sémiologique) des personnages proprement dits, au sens « d'acteurs » individualisés par une série de « traits » pertinents, et engagés dans l'histoire d'une œuvre particulière. L'analyse définira donc des niveaux d'abstraction, ou de « figuration », du plus « profond » au plus « superficiel », qui ne seront pas isomorphes : plusieurs des personnages-acteurs peuvent relever de la même unité actantielle (il peut y avoir plusieurs incarnations de l'actant-sujet dans un récit), un seul personnage peut cumuler plusieurs définitions actantielles (Ivan, dans le conte populaire russe, est à la fois sujet et bénéficiaire — et héros)⁴⁵, enfin un pôle actantiel peut être absent. Pour une œuvre donnée, l'analyse devra donc définir par quels personnages (acteurs) sont occupés les pôles actantiels, mais le récit étant une combinatoire *orientée* de classes logiques complémentaires, elle devra également tenir compte du découpage en séquences de l'énoncé. Elle aboutira donc à des propositions du type : le pôle actantiel *objet* est occupé par les *personnages-acteurs* a, b, c, n... dans la *séquence* S définie par sa *position* P (car le récit permute perpétuellement la détermination des personnages). Du point de vue « syntaxique », à l'intérieur d'une séquence donnée, ces acteurs peuvent constituer telle figure propre générale (la confrontation, l'épreuve, le contrat, etc.) qui constituent les invariants syntagmatiques du récit. D'où l'ambiguïté de ce terme même de « personnage », plus ou moins « à cheval » sur plusieurs niveaux non isomorphes, dont on se sert en général pour définir un procédé indispensable à l'établissement de tout système discursif cohérent (cohésion, mémorisation, économie, substitution)⁴⁶. On aurait donc probablement intérêt à en réserver l'emploi pour le niveau anthropomorphe et figuratif de la signification (tel personnage nommé et individualisé à l'échelle d'une

45. Voir Propp, *op. cit.*, p. 96 et suiv.

46. Des notions simples sémantiques comme celles de sujet, d'objet, etc., se retrouvent aussi bien au niveau syntaxique (une phrase) qu'au niveau de l'énoncé global (tout le récit). Il est particulièrement intéressant d'explorer toutes les analogies qui existent entre la phrase et l'énoncé et de considérer le récit comme une « grande phrase » démultipliée. Voir, par exemple, Cl. Brémont, *art. cit.*, avec toutes ses catégories (le temps, le mode, l'aspect, la voix, etc.) : « Le modèle actantiel est, en premier lieu, l'extrapolation de la structure syntaxique » (A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 185).

œuvre particulière), à le remplacer par le terme *acteur*, et à utiliser la notion d'*actant* quand on se trouve déjà à un certain niveau plus général; on appellerait *personnages-types* (voir ci-dessus 2) les personnages communs à plusieurs séquences et définis par un même nombre d'axes sémantiques simples (sans préjuger leur fonctionnalité différentielle). Par exemple, chez Zola, le « bâtisseur » l'« intrus », etc., chez Lévi-Strauss : « la fille folle de miel », le « dénicheur d'oiseau », la « grand-mère libertine », etc. (*Mythologiques, passim*), chez Faulkner le « pauvre blanc », l'« intellectuel »⁴⁷, etc. On emploierait enfin la notion de *héros* (voir ci-dessus) quand on se trouve au niveau culturel des faits « de parole » (focalisation, emphase) du récit. On peut essayer de récapituler tout cela en un tableau :

Niveaux d'analyse	Types de structures	Types d'unités	Niveaux de figuration
hors - manifestation (hors-œuvre)	structures logiques	taxinomies et schémas logiques fondamentaux (achroniques)	ni figuratif/ni anthropomorphe
manifestation (échelle d'une œuvre particulière manifestée en tel système sémiologique)	structures sémantiques (unités de l'énoncé) (ordre lointain), le récit	syntagmes narratifs-types / Actants → personnages - types → acteurs → rôles	figuratif ⁴⁸
	structures sémiologiques (signes linguistiques)(ordre proche)	pronoms, substituts, noms propres, anaphores...	anthropomorphe et / ou figuratif
	structures culturelles et stylistiques d'emphase (codes connotatifs)	« héros »	

4. Tout signe se définit par des *restrictions sélectives*, c'est-à-dire l'ensemble des règles qui limitent ses possibilités de combinaison avec les autres signes. Ces règles peuvent être de plusieurs sortes : linguistiques (liées au

47. Chaque séquence d'un récit « offre [...] une certaine distribution d'*acteurs* (unités lexicalisées) à partir d'*actants* (unités sémantiques de l'armature du récit) » (A.-J. Greimas, in *Du sens* p. 253). L'analyse peut d'ailleurs s'étendre : « Au lieu d'avoir recours à l'actant considéré comme un *archi-acteur*, il est possible [...] de chercher à dégager des unités sémantiques plus petites, des sortes de *sous-acteurs*, et [...] essayer de définir [...] le concept de *rôle* [...] le contenu sémantique minimal du *rôle* est, par conséquent, identique à celui de l'acteur, à l'exception toutefois du sème d'*individuation* qu'il ne comporte pas : le rôle est une entité figurative animée, mais anonyme et *sociale*; l'acteur, en retour, est un *individu* intégrant et assumant un ou plusieurs rôles » (*Du sens*, p. 256). Nous avons donc la hiérarchie : Actant → Personnage-type → Personnage (Acteur) → rôle. Chez F. Rastier et S. Alexandrescu, nous avons plutôt la hiérarchie : Actant → rôle → acteur. Peu importent les dénominations, et la terminologie : ce qui importe, c'est de distinguer des *niveaux* spécifiques dans la description (et construire autant de modèles).

48. Nous inversons dans ce tableau les notions de *figuratif* et d'*anthropomorphe* par rapport aux niveaux où elles apparaissent chez A.-J. Greimas (*Du sens*, p. 166). La notion de figuratif nous paraît plus générale que celle d'anthropomorphe, comme cela est le cas par exemple en peinture.

choix du support linguistique : par exemple la *linéarité* d'apparition des signifiants⁴⁹), logiques (tout récit se caractérise par une prévisibilité plus ou moins forte, plus ou moins acceptée, de certains « trajets » obligatoires étant donnés tel ou tel contenu de départ⁵⁰), ou *idéologiques* : filtrage de certains codes culturels, comme le vraisemblable, la bienséance, etc., qui viennent limiter la « capacité » théorique du modèle et imposer au narrateur une série de contraintes préalables.

Si l'on admet que le sens d'un signe dans un énoncé est régi par tout le contexte précédent qui sélectionne et actualise une signification parmi plusieurs théoriquement possibles, on peut essayer d'élargir cette notion de contexte à tout le texte de l'Histoire et de la Culture. Par exemple, l'apparition d'un personnage historique (Napoléon I^{er}) ou mythique (Phèdre définie comme fille de Minos et de Pasiphaé) viendra certainement rendre éminemment prévisible leur rôle dans le récit, dans la mesure où ce rôle est déjà prédéterminé dans ses grandes lignes par une Histoire préalable déjà écrite et fixée. En tant que fille de Gervaise et de Coupeau, en tant que Macquart (donc définie a priori par une hérédité), la fin misérable de Nana est déjà « programmée », sa « sphère d'action » est déjà fortement déterminée par la seule mention du nom propre⁵¹.

Mais l'œuvre, on l'a vu, construit son propre code, et par conséquent élabore ses propres restrictions internes. Celles-ci, repérées par l'analyse, définiront l'œuvre spécifiquement. Il s'agira par exemple de voir si l'apparition d'un personnage P₁ implique l'apparition d'un personnage P₂, si cette implication est bilatérale (P₁ → P₂ et P₂ → P₁) ou unilatérale (P₁ → P₂ mais P₂ ↯ P₁). On remarquera chez Zola par exemple, dans de très nombreux romans, que l'apparition d'un personnage de curé implique celle d'un docteur. On classera ensuite les personnages sur la base de leur autonomie relative; le sommet de la hiérarchie, souvent, coïncidera avec « l'emploi » de héros (voir ci-dessus); on classera ensuite les personnages par leur *place* d'apparition qui est souvent, comme l'a montré Propp, elle aussi déterminée par le rôle actantiel qu'ils assument⁵².

49. Par exemple aussi le rôle de « suggestion » de personnages que peuvent jouer certains paradigmes lexicaux, grammaticaux, ou culturels — par exemple la liste des couleurs, des vertus, des péchés, etc. (voir J. Batany, « Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Age », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, A. Colin, sept.-déc. 1970). Ou certaines figures de rhétorique (voir G. Genette, « Métonymie chez Proust, ou la naissance du récit », in *Poétique* n° 2, Paris, Éd. du Seuil, 1970). Il y aurait toute une « narratologie génétique » à constituer. Le langage porte en effet en lui, dans ses constituants les plus humbles (lexique, paradigmes grammaticaux...) ou les plus fossilisés par l'usage (la locution, le cliché, la métaphore usée...), les germes de tout récit possible, des suggestions implicites pour une articulation discursive du sens et pour des anthropomorphisations qui créeront des personnages. Pour C. Lévi-Strauss les personnages, en tant que « mythes », sont des éléments fortement « pré-contraints ».

50. Voir A.-J. Greimas, « Les jeux des contraintes sémiotiques », in *Du sens*, p. 135 et suiv.). Sur les contraintes qui pèsent sur le conteur, voir Propp, *op. cit.*, p. 139) et ci-dessus, II, 3. Propp avait également remarqué que « le peuple n'a pas produit toutes les formes mathématiquement possibles ».

51. Voir L. Spitzer, *Études de style* (Paris, Gallimard, 1970, p. 222) : « Le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage. » Mais ceci est vrai pour tout récit et tout personnage (historique ou non) : plus un récit s'allonge, plus le personnage est prédéterminé par tout ce que le lecteur sait déjà de lui. D'où la possibilité pour l'auteur de ménager toute une série de « déceptions » dans cette attente.

52. On retrouvera là la notion de « distribution » de la linguistique, que Propp avait reprise à son compte : « on peut considérer cette distribution (des personnages) comme la norme du conte » (p. 103).

5. Le signe linguistique se définit par son *arbitraire*; mais le degré d'arbitraire d'un signe peut être variable, dans la langue même, et dans d'autres systèmes sémiologiques. On peut retrouver cette notion si l'on examine la relation qui existe entre le nom du personnage (son signifiant : noms propres, communs, et substituts divers qui lui servent de support discontinu) et la somme d'information à laquelle il renvoie (son signifié). Cette relation est très fréquemment « motivée ». On connaît le souci quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom de leurs personnages. Avant de s'arrêter sur Rougon et sur Macquart, Zola a noirci plusieurs pages de listes de noms propres. On connaît les rêveries de Proust sur le nom des Guermantes ou sur le nom des localités bretonnes ⁵³. Cette motivation peut être : *a) visuelle* (graphique) : la lettre O évoquant une idée de rondeur, la lettre I une idée de maigreur, etc.; *b) acoustique* (auditive) : les onomatopées proprement dites; *c) articulatoire* (musculaire) : la racine T.K., par exemple, image d'un mouvement brusque des organes de la parole, et formant un champ morphosémantique cohérent associé à l'idée de coup ⁵⁴; *d) étymologique et dérivationnelle*, pour certains noms qui restent morphologiquement « clairs », car faits de constituants immédiatement identifiables ⁵⁵ : morphèmes à sens fixe (préfixes et suffixes divers), suffixes et radicaux divers, souvent de dérivation populaire, comme les suffixes -ard, -et, -ouille (ex : M. Fenouillard, maître Bafouillet, etc., chez Christophe) qui sont chargés de sens et de connotations par analogie à des séries comme capitularde/ revanchard/ vantard/... fripouille/ Gribouille/ nouille/ trouille/ bouille..., etc. L'article (La Berma) la particule (M. de.../ M^{me} de...), le titre (le comte de...), le redoublement expressif (Tintin/Toto...), certains prénoms (Philippe, Anne...) ou noms (M. de Saint-N...) culturellement valorisés fonctionnent comme autant de morphèmes à sens fixe renvoyant à tel ou tel contenu stéréotypé (la noblesse d'esprit, la familiarité, la bassesse, etc.) ⁵⁶. Dans *la Faute de l'abbé Mouret* de Zola, la pure jeune fille s'appelle Albine (Blanche, dans la première ébauche du roman), le prêtre asservi par la religion s'appelle Serge, le curé fanatique défenseur de la lettre se nomme Archangias, etc. ⁵⁷. L'instinct étymologique, et l'analogie,

53. « Pour la pensée indigène, le nom propre constitue une métaphore de la personne », C. Lévi-Strauss, in *Mythologiques II, Du miel aux cendres*, p. 234 (Paris, Plon, 1968). Voir aussi *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 294.

54. Voir P. Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français* (Paris, Larousse, 1967, p. 65 et suiv.). Très souvent la simple euphonie joue, le couple euphonie/cacophonie doublant et corroborant l'opposition bon/méchant ou héros/traître.

55. Sur cette question de la « transparence » morphologique, voir Saussure, *Cours de linguistique générale, op. cit.*, p. 180 et suiv., et J. Dubois, « Les problèmes du vocabulaire technique », in *Cahiers de lexicologie*, 1966, n° 9.

56. Les formalistes russes (*Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 282 et suiv.) ont repris et élargi cette notion de « motivation ». Les auteurs réalistes et naturalistes, qui voulaient systématiquement « banaliser » et « prosaïser » leurs héros, ont très souvent donné à leurs romans, comme titres, des noms propres qui connotaient cette banalité : *Madame Bovary, Germinie Lacerteux, Madeleine Féral, Thérèse Raquin*, etc.

57. Les cas les plus intéressants sont ceux où nous voyons, dans un énoncé, un personnage s'inventer un nom propre, ou se faire baptiser. Par exemple dans *la Curée*, de Zola, nous voyons le financier Aristide Rougon se choisir un nom « de guerre » : « Saccardi!... avec deux c... Hein! Il y a de l'argent dans ce nom-là; on dirait que l'on compte des pièces de cent sous... un nom à aller au bain ou à gagner des millions » (*les Rougon-Macquart*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1960, t. I, p. 364). Zola, dans *les Romanciers naturalistes*, raconte également l'anecdote de Flaubert venant le supplier de ne pas prendre le nom de Bouvard pour *Son Excellence Eugène Rougon*, et de le lui laisser pour son livre. L'histoire littéraire est pleine d'anecdotes de ce genre. D'un autre côté, on connaît l'intérêt que C. Lévi-Strauss porte à l'étymologie du nom

jouent ici à fond, et plus le récit s'adresse à un public vaste et hétérogène, plus ces diverses tendances seront utilisées car il faut assurer la communication en faisant référence au plus grand nombre de codes stéréotypés possibles.

6. Tout énoncé se caractérise par la *redondance* des marques grammaticales. La communication est à ce prix. Cette redondance, plus ou moins *régie* à échelle syntagmatique (phénomènes d'accord, de rection), est *aléatoire* à grande échelle, à échelle de l'énoncé, et demandera à se « fixer » sur certains supports particuliers. Le personnage est un de ces lieux et un de ces centres privilégiés. Au simple niveau signifiant, les récurrences du nom propre et le jeu des substituts en sont déjà un facteur de redondance. Sur le plan du signifié, l'œuvre, culturellement et structurellement centrée sur les supports de la narration que sont les personnages, et traditionnellement anthropomorphe en littérature, va employer toute une série de procédés convergents pour renforcer l'information véhiculée par et pour les personnages, qui sont les supports de la *conservation* et de la *transformation* du sens. C'est ce que les formalistes russes appelaient les procédés de « caractérisation indirecte ⁵⁸ », procédés très divers qu'il s'agit de repérer et de classer. Nous avons déjà vu que le nom propre pouvait être, par sa motivation, un élément de réduplication sémantique (annonce et redoublement de sa « psychologie », voire annonce de son destin général). Un autre procédé très employé est celui du décor (milieu) « en accord » (ou en désaccord) avec les sentiments ou les pensées des personnages : personnage heureux situé dans un « locus amoenus ⁵⁹ », personnage malheureux dans un lieu angoissant, etc. Nous avons là, à grande échelle, une sorte de « métonymie narrative » : le tout pour la partie, le décor pour le personnage, l'habitat pour l'habitant, qui est peut-être propre, en général, aux auteurs « réalistes ⁶⁰ ». Tout ceci pose d'ailleurs le problème de la description, de son statut, de son

des personnages de mythes (voir son analyse du mythe d'Œdipe dans l'*Anthropologie structurale*). D'où le problème que posent souvent les noms propres quand on traduit un récit d'une langue en une autre. Or, en général, il n'est pas traduit, ce qui entraîne une perte (ou un appauvrissement) de son « information ».

58. Voir Tomachevski (in *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 294). L'analyse pourra donc « réduire » les segments descriptifs : « Il sera facile de les convertir en propositions dont le véritable sujet (du point de vue narratif) est une personne (...). On perçoit intuitivement, et on vérifie empiriquement que ce type de réduction est presque toujours possible », Cl. Brémond (*Poétique*, n° 6).

59. Sur le topos du locus amoenus, voir E. R. Curtius, *la littérature européenne et le Moyen Age latin* (Paris, P.U.F., 1956, p. 226 et suiv.). Ce topos fonctionne comme un énoncé attributif (qualificatif) simple, et se retrouvera donc souvent aux démarcations stratégiques de l'énoncé : début et fin du récit, début et fin de séquence, etc. Propp (*ouvr. cit.*, p. 37-38) avait déjà noté que ce topos était souvent placé en début de conte. Tout ceci n'est pas propre, bien sûr, au conte ou au récit fait de signes linguistiques. En peinture, très souvent, le fond des portraits fonctionne non comme un décor réaliste, mais comme un attribut symbolique du personnage représenté. Voir par exemple les estampes japonaises (signe et brevet de la modernité à l'époque) sur le fond du portrait de Zola par Manet.

60. Propp classe sans hésiter l'« habitat » parmi les « attributs » fondamentaux du personnage (*Morphologie du conte*, p. 107). Pour Jakobson (*Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, p. 63) : « L'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques. » Voir également Wellek et Warren (*la Théorie littéraire, op. cit.*, p. 309) : « Le décor, c'est le milieu; et tout milieu, notamment un intérieur domestique, peut être considéré comme l'expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage. »

fonctionnement interne, et de ses rapports avec la narration dans laquelle elle est insérée ⁶¹. On peut notamment remarquer que la description est le lieu privilégié de la métaphore : un bouleau est « flexible comme une jeune fille », un arbre « se dresse comme un colosse solitaire », etc., c'est-à-dire l'endroit où le récit se connote euphoriquement ou dysphoriquement. D'autre part on peut remarquer que ces métaphores sont en général anthropomorphiques (comme une jeune fille/comme un colosse...), c'est-à-dire qu'elles corroborent et accentuent le centrage du récit sur le personnage. Enfin, la description utilise volontiers des tours « dynamisants » comme le pronominal (se dresser/se creuser, s'étendre, se dérouler...) le gérondif (tout en...) ou des organisateurs empruntés au récit (tandis que... pendant que... d'abord venait... ensuite... etc.) ⁶². Tout cela a pour effet d'accentuer l'anthropocentrisme du récit et la circulation sémantique entre la description et la narration, donc de déterminer indirectement l'information sur les personnages, voire de créer une « philosophie » spécifique, celle de l'interaction milieu-vivant dont on sait par exemple qu'elle fut la doctrine de l'école naturaliste ⁶³.

Plusieurs autres procédés similaires (stylistiques) peuvent venir accentuer la redondance globale de l'énoncé et accentuer la prévisibilité du récit, donc la détermination des personnages. Ce sont :

a) Les descriptions du physique, du vêtement, la phraséologie (les clichés d'Homais), l'exposé des motivations psychologiques, etc. Ces dernières ne sont souvent là que pour justifier la cohérence psychologique du personnage ou l'apparition d'un acte important.

b) Les auxiliaires (adjuvants) du personnage ne sont bien souvent que la concrétisation de certaines de ses qualités psychologiques, morales, ou physiques (massue d'Hercule, lion d'Yvain...).

c) La référence à certaines histoires connues (déjà écrites dans l'extra-texte global de la culture) fonctionne comme une restriction du champ de la liberté des personnages, comme une prédétermination de leur destin. Ainsi la référence à *Phèdre* dans *la Curée*, à la Genèse dans *la Faute de l'abbé Mouret*, etc. ⁶⁴.

d) Le texte peut se répéter soi-même, « en abyme », en insérant dans son parcours un fragment (paragraphe, scène, petit récit, histoire exemplaire plus ou moins autonome, etc.) qui, en une sorte de réduplication sémantique, fonctionnera comme une sorte de « maquette », de modèle réduit de l'œuvre tout entière, et où des personnages reproduiront à échelle réduite le système global des personnages de l'œuvre dans son ensemble. Par là, l'œuvre se cite elle-même, se referme sur elle-même, et se rapproche de la *tautologie*, ou de la construction anagrammatique. Bien souvent ce sont des peintures, des tableaux, qui sont mentionnés par l'œuvre et qui y fonctionnent comme ses symboles ⁶⁵.

61. Voir notre article : « Qu'est-ce qu'une description? » à paraître dans la revue *Poétique* en 1972.

62. Pour tous ces tours, dont certains ont été privilégiés systématiquement par les écrivains impressionnistes du XIX^e siècle et leur — nombreuse — descendance, voir J. Dubois, *les Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle* (Bruxelles, 1963).

63. Zola définit ainsi le personnage : « organisme complexe qui fonctionne sous l'influence d'un certain milieu » (in *les Romanciers naturalistes*).

64. Tous ces procédés accentuent la prévisibilité du récit : multiplier les allusions à la Genèse dans *la Faute de l'abbé Mouret* équivaut à laisser prévoir, pour les deux personnages-héros, une *fin* identique à celle d'Adam et Ève.

65. Voir les procédés du théâtre sur le théâtre (*Hamlet*), du tableau dans le tableau (le peintre et son modèle), du film dans le film, du récit dans le récit, etc. Voir aussi

e) Des actions *itératives* non fonctionnelles. Celles-ci peuvent être reversées par l'analyse dans la catégorie des qualifications permanentes du personnage, elles ne font en général que l'illustrer, sans mettre en jeu de transformation. Nous avons là un procédé *stylistique* parfois proche de l'*hyperbole* : dire d'un pauvre bûcheron « qu'il allait couper du bois tous les jours dans la forêt » ne fait que le définir comme *très* pauvre (et *très* bûcheron) ⁶⁶.

Concluons : Les lignes qui précèdent n'avaient d'autre ambition que de circonscrire un projet, celui d'homogénéiser, au sein d'une sémiologie de l'œuvre, le problème de la description du personnage : distribution, niveaux de description, arbitraire et motivation, rapports à l'ensemble du système, variations stylistiques, élimination de la redondance, mise sur pied d'une théorie, ces concepts et ces programmes sont a priori communs à toute sémiologie. Ils doivent donc être garants de la spécificité d'une sémiologie du personnage, et permettre de distinguer celle-ci de l'approche historique, psychologique, psychanalytique ou sociologique.

Propp (*ouvr. cit.*, p. 95) : « Comme tout ce qui vit, le conte n'engendre que des enfants qui lui ressemblent. Si une cellule de cet organisme se transforme en petit conte dans le conte, celui-ci se construit [...] selon les mêmes lois que n'importe quel autre conte merveilleux. »

66. Toute répétition d'unité est importante, mais peut avoir une (ou plusieurs) fonction(s) variable(s) : fonction dilatoire (retarder un dénouement), hyperbolique, décorative, démarcative (souligner les divisions de l'énoncé), etc. Il peut souvent y avoir répétition + transformation (modulation, variation) du motif répété; C. Lévi-Strauss a remarqué que le mythe utilisait souvent à des fins structurelles (accentuer une cohésion interne, annoncer un événement ultérieur, camoufler une opposition, etc.) la réduplication d'une séquence : « La répétition a une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe (in *Anthropologie structurale*, p. 254. Voir aussi *Mythologiques I, le Cru et le cuit*, p. 119).