

PRENOM GLORIA
POUR UNE PRAGMATIQUE DU PERSONNAGE

Pierre Emmanuel CORDOBA
S.E.L.

*"Que veut-elle donc ? Elle le
veut où il ne porte point de nom"*
Maître Eckart

Je crois que la définition la plus courte, la plus simple et, peut-être, la plus exacte du personnage est la suivante : le personnage est le référent d'un nom propre. Je ne distingue pas pour l'instant entre référent réel et fictif, de façon à tenir compte du premier sens du mot en français, attesté en 1250 : personnage = "dignitaire ecclésiastique", un sens qui à aujourd'hui disparu de notre langue mais qui se conserve, par exemple, dans l'anglais "**parson**". C'est de là que vient, tout anticléricalisme mis à part, la synonymie actuelle où "personnage" désigne une sommité quelconque, haut placée et influente, **manitou, ponte, huile, légume** ou **gros bonnet**. Un siècle et demi plus tard, en 1403, "personnage" reprend son sens étymologique et le "dignitaire" de notre Sainte Mère l'Eglise se trouve démasqué en tant qu'être larvaire -là encore au sens latin de "**larvatus**" : comme s'avance au théâtre le porteur de masque, "persona". La suite est connue : ayant défroqué sa soutane et déserté l'autel, le personnage passe de la scène au roman, puis à l'écran. Voilà, très vite, pour le référent, un référent -on le voit- double, à la fois réel-ecclésiastique et fictif-spectaculaire, ces deux référents étant sans doute moins éloignés l'un de l'autre qu'il ne paraît pour peu que l'on songe au somptueux appareil théâtral des rites religieux. Quant au "nom propre", j'ai parlé ailleurs d'onomastique, et d'autres ici s'en chargent. Ajoutons simplement, pour que ma définition soit la plus exhaustive et exacte possible : le personnage est le référent (réel ou fictif) d'un nom propre et/ou de ses substituts. Substituts qui constituent la classe des "designateurs" : déictiques (celui-ci, celle-ci), pronoms personnels (je, il, elle, vous dans **La Modification** de Butor, tu dans **Señas de identidad** de Goytisolo), périphrases descriptives (le jeune homme barbu, la tendre cousine, la femme au chapeau vert, etc..).

Définir ainsi le personnage comme référent, et non comme signe, présente à mon sens un certain nombre d'avantages, que je vais essayer d'exposer ici. Mais il convient de faire auparavant un peu d'histoire.

Le personnage fut victime, dans les années soixante, d'un double assassinat. Le crime eut lieu rue Bernard Palissy (où se trouve le siège des Editions de Minuit) et non dans la rue Morgue, mais il n'en

bouleversera pas moins la place de Paris. A la fois théorique et pratique, ce fut un crime d'école -ou de chapelle- et, à défaut d'orang-outang lubrique, les assassins étaient les sectateurs d'un mouvement littéraire connu sous le nom de "nouveau roman". Ils étaient à la fois créateurs et théoriciens et leur chef de file, Alain Robbe-Grillet, intitulait ainsi un chapitre de son retentissant manifeste : "Sur quelques notions périmées - le personnage". Nathalie Sarraute, intronisée grande vestale pour l'occasion, lançait à son tour l'anathème : "Le personnage a à peu près tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie..., et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartient qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom". Toute religion s'inaugurant d'un parricide, les nouveaux romanciers commencèrent par une mise à mort et la victime expiatoire en fut le personnage, celui-là même qui avait constitué, dans une tradition pluri-séculaire, la clé de voûte de l'édifice romanesque, le lieu géométrique de toutes les identifications et toutes les projections psychologisantes. Bref, nous à la ville aussi l'on eut un bel assassinat.

Cette mise à mort eut un effet salutaire et l'on peut espérer qu'aient été à jamais bannies des pupitres de nos écoles ces ridicules divagations sur les sentiments du Cid ou d'Aricie qui ont fait pâlir en pure perte des générations de potaches. De même, il est tout à fait absurde de se demander, avec une anxiété plus ou moins feinte, à quoi pense le personnage dans les moments du texte où le narrateur se montre spécialement parcimonieux à son égard, ou ce qu'il deviendra une fois tournée la dernière page. Bref, le personnage n'est pas une personne, je crois que nous sommes aujourd'hui tous d'accord là-dessus et il me semble inutile de continuer plus longtemps à enfoncer des portes ouvertes ou taper sur des clous déjà solidement rivetés.

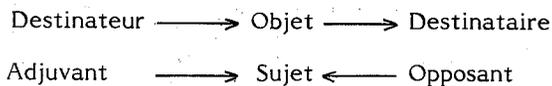
Le personnage littéraire est un pur être de langage, un être de papier sans épaisseur sociale ni densité psychologique, c'est là un fait incontestable. Mais n'est-ce pas le cas aussi d'une personne réelle, pourvue de tous les conditionnements sociaux et traumatismes enfantins qu'on voudra, dès lors qu'elle est objet de discours ? Autrement dit : est-ce que nous tenons là un critère de distinction suffisant entre personnage fictif et personne réelle ? On l'a souvent laissé entendre et rien ne me semble plus dénué de rigueur. Supposons que je vous dise avoir rencontré dimanche dernier ma cousine Gloria à la sortie de la messe. Supposons de plus que personne ici ne sache si j'ai ou non une cousine **prénom Gloria** et s'il entre ou pas dans nos habitudes de fréquenter les lieux de culte. Rien dans cette phrase ne permet de savoir si l'on a affaire à un énoncé constatif, susceptible d'être vrai ou faux, ou s'il s'agit plutôt de la première phrase d'un roman que je suis en train d'écrire à la première personne et donc d'un énoncé fictif où la question du vrai et du faux n'a aucun sens. Et surtout, dans cette phrase qui est en fait un micro-récit -et dès qu'on parle de quelqu'un on fabrique un micro-récit- ma cousine Gloria n'a pas d'autre existence que verbale, et ceci, je souligne, **qu'elle existe ou non dans le réel**. Je vais prendre un autre exemple, qui date de mes années d'étudiant. Je venais d'entrer en hypokhagne et Alain Roger, ici présent, m'initiait aux mystères limpides de la philosphie. Il nous racontait volontiers des anecdotes, hilarantes et sub-

tiles, des histoires présentées comme réelles, où l'un des personnages récurrents était désigné par l'expression "mon ami Maurice". Or j'ai retrouvé l'ami Maurice embusqué quelques années plus tard dans les pages de ses romans. Comment savoir s'il a, comme le font -malgré qu'on en ait- la plupart des romanciers, transposé dans son oeuvre des épisodes vécus ou si, comme beaucoup de romanciers aussi, il "essayait" devant nous des épisodes qu'il était en train de fabriquer et dont il voulait connaître les "effets" avant de les coucher définitivement sur le papier ? Comment savoir même s'il ne s'agissait pas des deux à la fois et si ce n'est pas là ce que j'ai fait avec la belle cousine Gloria (avais-je dit qu'elle était belle ?) ou, tout à l'heure, avec la femme au chapeau vert ? Dans n'importe quel récit, **que celui-ci soit fictif ou pas**, les personnages deviennent des êtres de langage, une suite de phonèmes ou de lettres selon qu'il est oral ou écrit, et la cousine Gloria ne sourit pas plus dans ma phrase que le concept de chien n'aboie chez Spinoza. La rose des poètes n'exhale certes aucun parfum mais on ne risque pas davantage de se piquer les doigts à celle des traités de botanique et pourtant personne ne s'avisera de dire qu'elles ont le même statut. C'est là le destin commun de toute chose dès lors qu'elle entre, à quelque titre que ce soit, dans un discours et le caractère inévitablement linguistique des personnages romanesques ne me semble pas suffisant pour en déduire leur nature littéraire, encore moins pour l'analyser. C'est là tout l'intérêt, mais aussi la limite, du modèle actanciel proposé par Greimas et l'Ecole Sémiotique de Paris.

Que nous disent sur le personnage les Greimassiens ? Eh bien, d'abord que ce dernier est un concept vide ou inutile, un concept inconcevable auquel il vaut mieux, si l'on veut tenir un discours scientifique, commencer par renoncer. Le concept de personnage n'est pas opératoire en sémiotique narrative, et il s'efface au profit de termes comme actant, acteur, rôle, figure, etc..

Employé, entre autres en littérature et réservé aux personnes humaines, le terme de personnage a été progressivement remplacé par les deux concepts - plus rigoureusement définis en sémiotique d'actant et d'acteur. (Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (1979)).

Le cours de Greimas à l'Ecole Pratique qui ensuite donna lieu à son ouvrage **Sémantique structurale** fut prononcé au même moment où les partisans du "nouveau roman" défrayaient la chronique en lançant à tour de rôle proclamations, manifestes et échantillons d'une littérature expérimentale. Les travaux de Greimas firent momentanément moins de bruit mais ils étaient, d'un point de vue scientifique, beaucoup plus solides et argumentés que les différents écrits théoriques des "nouveaux romanciers". Ils participaient en tout cas du même climat : le personnage disparaît, il quitte la scène. Greimas part, on le sait, du modèle fonctionnel de Propp dans la **Morphologie du conte**. Il modifie le schéma à sept positions du théoricien russe : Agresseur, Donateur, Auxiliaire, Princesse (ou Père de la Princesse), Mandateur, Héros, Faux héros, et propose le modèle à six rôles actanciels que nous connaissons tous :



Ces six actants sont abstraits et ils se spécifient de façon différente dans chaque texte en acteurs concrets qui peuvent remplir une ou plusieurs fonctions. Comme le dit Philippe Hamon "les actants sont les unités sémantiques de l'armature du récit et "la configuration actancielle est indépendante de l'anthropomorphisation des acteurs (ce peut être une pomme aussi bien que Marie), du nombre réel des acteurs, des inversions, des transformations, etc...".

Dans son premier modèle Greimas nous propose donc un schéma structural où le couplage actant-acteur a pour fonction de dynamiser l'unité du personnage. Ce modèle initial, fondé sur l'opposition abstrait/concret, se précisera et se compliquera par la suite pour aboutir, dans le dernier état de la théorie, à une nouvelle définition de l'acteur comme lieu de rencontre du discursif et du narratif :

Un acteur est une figure porteuse à la fois d'un (ou plusieurs) rôles actanciels qui définit (définissent) une position dans un programme narratif, et d'un (ou plusieurs) rôles thématiques qui définit (définissent) son appartenance à un (ou plusieurs) parcours figuratif(s).

Ou, pour reprendre le commentaire de Pierrette Daviau :

L'acteur réunit donc en lui des structures narratives où des programmes narratifs mettent en relation des rôles actanciels, et des structures descriptives où des parcours figuratifs se réduisent à des rôles thématiques (1).

La notion d'acteur se trouve donc modifiée et précisée. Il ne s'agit plus simplement de la réalisation textuelle concrète d'une entité abstraite mais du produit d'une double détermination par le rôle actanciel et le rôle thématique. Parallèlement, la notion d'actant s'enrichit en s'articulant à l'intérieur du carré sémiotique : actant, antactant, négactant, négantactant.

Que pouvons-nous tirer de cette sommaire reconstitution de la théorie greimassienne ?

1) D'abord que le personnage disparaît en tant que tel au profit d'une structure à deux pôles : distribution actancielle et thématique d'une part, organisation d'acteurs autonomes de l'autre. Le modèle

(1) Pierrette Daviau, *Disparition du personnage ? Etude théorique sur la sémiotique du personnage* in *Sémiotique et Bible*, n° 23, sept. 1981.

greimassien ne pourra pas servir à une analyse du personnage pour la simple raison qu'il conteste la pertinence même de la notion et que le personnage se trouve écartelé entre deux concepts abstraits : rôle actanciel et rôle thématique.

2) Dans la mesure où l'on continue de parler de personnage (comme catégorie particulière d'acteurs anthropomorphes), celui-ci n'apparaît, du moins dans le premier état de la théorie, -que comme un signe porteur de sens à l'intérieur d'un énoncé. C'est le point de départ de Philippe Hamon dans son article de 1972 "Pour une sémiologie du personnage" : "Ce n'est que dans ce cadre (théorie de l'agencement discursif du sens à l'intérieur des énoncés) qu'une théorie du personnage pourrait être proposée". Philippe Hamon semble donc limiter l'analyse à la structure des énoncés sans qu'il soit possible de poser les problèmes d'énonciation. Je n'ignore pas (2) que Greimas s'est par la suite préoccupé de l'énonciation, et j'y reviendrai, mais je voudrais pour l'instant m'intéresser à quelque chose de tout à fait évident, mais qui passe souvent inaperçu.

Il s'agit d'une illusion contre laquelle Greimas et Philippe Hamon nous mettent explicitement en garde mais qui n'en continue pas moins -comme toute illusion- de faire des victimes.

(2) On est toujours beaucoup plus ignorant qu'on ne croit. Quelques semaines avant la rédaction de ces pages paraissait en France *Du sens II* sans que j'en eusse, à Madrid, connaissance. Or ce texte aborde, avec le dispositif conceptuel de la sémiotique greimassienne, des problèmes que seule jusqu'à présent la pragmatique permettait de poser. Qu'il s'agisse là, selon les mots mêmes de Greimas, d'une "crise de croissance ou d'un retournement décisif" de sa perspective, il est sans doute trop tôt pour en décider. Je ne peux évidemment pas discuter dans cette note les nouvelles thèses de cet auteur. Je me contenterai donc de dire que les conditions d'un dialogue, que j'espère fructueux, entre la pragmatique et la sémiotique greimassienne sont désormais créés et de souligner que les critiques formulées dans mon texte à propos de la théorie des "débrayages énonciatifs" est d'ores et déjà périmée. Il n'en va (heureusement) pas de même de l'insuffisance du concept de "narrateur" pour rendre compte d'un texte narratif et de la nécessité de réintroduire dans la théorie littéraire la notion d'auteur. A ce propos, et pour continuer avec les nouveautés de librairie, il n'est pas pour moi déplaire que le plus célèbre des "narratologues", Gérard Genette, s'emploie dans son *Nouveau discours du récit* à balayer, avec une rigueur et un humour que je lui envie, toute "instance" plus ou moins fantomatique qu'on s'obstinerait à vouloir glisser entre l'auteur et le narrateur. L'énonciateur d'un texte de fiction narrative est son auteur qui peut (ou non) déléguer la totalité (ou une partie) de ses pouvoirs à un (ou plusieurs) narrateurs. Un point, c'est tout. Toute instance supplémentaire, qu'on la baptise "auteur implicite", "implicite", "scripteur", ou comme on voudra, est une pure chimère et, comme telle, relève davantage de la fiction théorique que de la théorie de la fiction. Je ne voudrais pas terminer cette (trop) longue note sans signaler aussi, dans la bibliographie récente, le dernier chapitre du livre de Vincent Descombes, *Grammaire d'objets en tous genres*, précisément consacré à la distinction personne/personnage, ainsi que deux articles de Pierre Bange, de l'Université de Lyon : "Pragmatique et littérature" et "Communication littéraire et fiction".

Le modèle actanciel/actoriel concerne en effet tout récit quel qu'il soit, littéraire ou non-littéraire. Il concerne même tout ce qu'on peut mettre, avec plus ou moins d'artifice, sous forme de récit. Hamon parle des personnages d'une recette de cuisine et Greimas s'amuse à distribuer en rôles actanciels la philosophie idéaliste et la pensée marxiste. C'est là, comme je le disais tout à l'heure, la grandeur et la misère du modèle greimassien :

- la grandeur parce qu'il concerne la totalité des récits du monde,
- la misère parce qu'il ne permet pas de discriminer entre eux.

Rien de plus absurde donc, et de plus contraire à la théorie même dont on prétend se servir, que de s'imaginer qu'on tient là, enfin, le moyen infaillible et sûr de ne pas confondre personne et personnage. Il est vrai qu'un humaniste bon teint poussera des cris d'horreur en voyant les premières séquences du conte **Les deux amis** de Maupassant passées à la moulinette greimassienne avec au résultat une transformation de Morissot et Sauvage en sujet unique flanqué des Prussiens comme anti-sujet et pourvus d'un quadruple destinataire : le Soleil (Destinateur), le Mont-Valérien (Anti-Destinateur), l'Eau (Non-Anti-Destinateur) et le Ciel (Non-Destinateur). Mais si cette réaction indignée de l'humaniste est plus ou moins compréhensible devant la disparition de toute référence aux sentiments ou aux caractères de Morissot et Sauvage, la satisfaction ingénue des sémioticiens en herbe (je pense surtout à nos étudiants) qui s'imaginent avoir ainsi renvoyé aux poubelles bien garnies de l'analyse textuelle la confusion personne réelle/personnage littéraire me laisse, elle, dans la plus grande des perplexités. C'est pourtant dans cette erreur que tombe, par exemple, Pierrette Daviau dans son article, lorsqu'elle écrit :

Cette brève reconstitution du parcours réflexif de Greimas nous permet de constater que nous sommes loin de l'analyse réaliste des personnages. Cette destruction des "personnages littéraires" les montre pour ce qu'ils sont : un signe écrit, n'existant que parce qu'il est écrit et fonctionnant dans un texte. Il ne s'agit pas plus de supprimer le personnage que de l'extraire du corpus littéraire pour en faire une personne psychologique et sociale.

A quoi je pourrai rétorquer en proposant une analyse actancielle très simple de ma rencontre avec Gloria -à supposer que cette cousine prénom Gloria existe réellement et que je l'aie effectivement rencontrée à la sortie de la messe. Je pourrai par exemple dire que Dieu (ou le hasard) me destinait l'objet-cousine, que je cherchais par ailleurs comme sujet ("je" est donc à la fois sujet et destinataire), favorisé par l'existence d'une église à côté du kiosque où j'achète tous les dimanches matin le journal **El Pais** dont je dévore le supplément littéraire en prenant à une heure tardive, suffisamment tardive en tout cas pour coïncider avec la sortie de la messe, mon petit déjeuner, la proximité kiosque/église et ma paresse matinale remplissant donc la fonction d'adjuvant tandis que l'inexplicable -pour qui la connaît- présence de Gloria dans une église joue le rôle d'opposant. Voici donc

Gloria transformée, par la magie du récit, en **acteur-objet** alors que, **je vous l'assure**, si elle existait, mes fermes convictions féministes **m'empêcheraient** de la considérer comme femme-objet, potiche ou **bonniche**, et que je lui accorderais au moins la dignité d'être, au lieu d'un acteur, une fabuleuse actrice.

Je crois que cette illusion provient d'une erreur très fréquente chez les non-philosophes sur la vraie nature de l'abstraction. On croit souvent que l'abstrait s'oppose au vécu alors qu'il manifeste seulement la force de la pensée. Tout schéma abstrait est dès lors compris comme contestation du réel sans qu'on s'aperçoive qu'il n'est rien d'autre qu'une procédure de "modélisation" de celui-ci, indispensable à sa simple perception, qu'il s'agisse d'un réel vécu ou textuel. Qu'on m'entende donc bien : je ne mets pas en cause la pertinence ou l'opérativité des schémas greimassiens. Je dis seulement qu'on n'est pas quitte, ce faisant, du vrai, du seul problème à mon sens : la distinction personne/personnage. Celle-ci ne me semble possible qu'au sein d'une théorie permettant de penser la différence entre une énonciation réelle et une énonciation fictive, c'est-à-dire dans le cadre de la pragmatique.

J'ai l'air de ne pas tenir compte en ce discours de la récente intégration du thème de l'énonciation dans le modèle greimassien. Et il est vrai que je dénie à la théorie des embrayages et débrayages énonciatifs toute utilité dans le propos qui ici nous occupe. Pourquoi ? Parce que cette théorie ne concerne l'énonciation que dans la mesure où celle-ci est immanente aux énoncés et qu'elle met entre parenthèses l'auteur et le lecteur réel du texte. La trilogie narrateur-acteur-narrataire vient se substituer au rapport auteur-personnage-lecteur. Encore une fois, je ne conteste pas l'efficacité de ces concepts pour ce qui est d'analyser, à un certain niveau, l'organisation sémantique du texte. Je dis simplement qu'ils ne rendent pas compte de l'ensemble de la matière narrative, indépendamment même des problèmes posés par l'inévitable projection fantasmatique dans le texte de l'auteur et du lecteur.

En un mot, peut-on attribuer au narrateur, personnel ou implicite, la totalité des énoncés d'un texte narratif ? La réponse me semble claire : non.

Il y a d'abord tout ce qu'à une époque où mon ami Antoine Compagnon écrivait **La seconde main** et se trouvait à la recherche de néologismes adéquats, je lui avais proposé d'appeler la **péripgraphie** du texte : signature (nom réel ou pseudonyme), titre, prologue, préface, avertissement de l'auteur ou de l'éditeur fictif, exergue, épigraphe, table des matières, texte de la jaquette ou de la quatrième de couverture dont on ne sait jamais très bien, malgré son importance puisqu'il détermine la plupart du temps la décision d'achat et donc de lecture, s'il revient à l'auteur ou au directeur de collection, etc..

Il y a aussi tout ce qui concerne l'organisation matérielle de l'espace typographique : découpage en chapitres, en paragraphes, distribution des blancs et, éventuellement, utilisation de différents caractères d'imprimerie -italiques, majuscules, caractères gras ; inclu-

sion de cartes géographiques, d'illustrations ou même de lettres manuscrites. Si le narrateur se borne, comme il est défini par sa fonction, à raconter, il n'a que très peu à faire dans tout cela.

L'utilisation, dans certains romans, d'une pluralité de narrateurs n'est pas sans poser aussi de redoutables problèmes. Qui règle, dans *Hijo de hombre*, l'alternance des chapitres pairs à narrateur implicite et des chapitres impairs à narrateur personnage ? Qui, par ailleurs, est responsable de ce que Genette, jamais à court, lui, de néologismes, désigne, mais sans en proposer une analyse suffisante, sous le nom de *métalepse* ? J'emprunte celle-ci à Laurent Danon-Boileau :

Il faisait un froid de canard. "J'ai la chair de poule", soupira Pierre (3).

Si l'on considère ces deux énoncés séparément, on attribuera sans hésiter le premier à un narrateur implicite et le deuxième à un narrateur personnage, Pierre. Mais qui est responsable de leur articulation ? Car il y a de toute évidence un effet comique qu'on ne peut attribuer ni au narrateur implicite dont la juridiction ne s'étend pas au-delà du premier énoncé ni au narrateur personnage qui n'ouvre, si j'ose dire, son bec qu'après les guillemets qui entament le deuxième. "C'est là, conclut Danon-Boileau, que la notion d'écrivain apparaît nécessaire, du moins si l'on ne veut pas croire que le rapprochement des deux figures est l'effet du hasard". On pourrait certes croire qu'il s'agit là d'un exemple extrême, artificiellement forgé pour les besoins d'une mauvaise cause, comme la fameuse calvitie de l'actuel roi de France chère à ces philosophes anglo-saxons affligés, comme chacun sait, de la funeste manie de penser. Eh bien non, des métalepses de cet ordre se trouvent dans l'immense majorité des textes littéraires. Je n'en veux pour preuve que cet exemple, tiré d'un conte du mexicain Juan Rulfo :

L'homme cheminait en s'appuyant sur les callosités de ses talons, râpant les pierres avec les ongles de ses pieds, se griffant les bras, s'arrêtant à chaque horizon pour mesurer sa fin. "Pas la mienne, mais la sienne" dit l'homme.

Le mot "fin" est implicitement repris au discours du narrateur dans le discours, en citation directe, du personnage, et il perd alors ses connotations spatiales (la fin de l'horizon), pour signifier la mort que l'homme va infliger au poursuivi (la fin de la vie). Il y a, dans ce conte de neuf pages, sept métalepses de cet ordre entre les niveaux extradiégétique, diégétique ou métadiégétique sans que ces collisions langagières puissent être attribués en rigueur ni au narrateur impersonnel ni à aucun des deux personnages, métalepses qui posent en fait le problème plus vaste de l'articulation du narratif, du descriptif et du discours des personnages dans un même continuum textuel.

(3) Laurent Danon-Boileau, *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1982.

Comment expliquer enfin les citations implicites ou parodiques, l'intertextualité dont tant d'oeuvres littéraires font un grand usage ? Décrivant l'enfer de Luvina, un village accroché comme une couronne mortuaire au sommet d'une montagne désertique, Juan Rulfo utilise de façon obsessionnelle l'expression "un vent noir", "*un viento negro*". Comment ne pas y voir une reprise de l'*aura nera* de Dante :

*Maestro chi son quelle genti
che l'aura nera si castiga ?*

Et comment diable le narrateur dont le savoir est limité aux habitants d'un monde de fiction a-t-il pu avoir connaissance de la *Divine Comédie* qui se trouve dans les rayons bien réels de nos bibliothèques ? De même, où et comment le narrateur de l'*Ulysse* de Joyce a-t-il eu l'occasion de lire l'*Odyssee* d'Homère ou celui de *Tiempo de silencio* les deux ouvrages précédents qu'il reprend et parodie à son tour ? J'ai moi-même volontairement parsemé cet exposé de citations implicites ou détournées comme "tendre cousine", "double assassinat dans la rue Bernard Palissy", "prénom Gloria", "bonniche et potiche", "la funeste manie de penser" ou "la vraie nature de l'abstraction" qui renvoie inéluctablement dans mon esprit à celle de Bernadette, qu'on a pu contempler sur grand écran. Ira-t-on, pour rendre compte de tous ces phénomènes et par refus de parler de l'auteur, jusqu'à inventer, à côté du narrateur, un signateur, un titreur, un dédicateur, un prologueur, un épigraphiste, un découpeur, un organisateur, un typographeur, un métalepseur, un descripteur, un métaphorisateur, un citateur, etc. etc. ? Je ne crois pas que l'on gagne quelque chose à cette pulvérisation de la notion d'auteur, qui plutôt que d'augmenter la rigueur théorique nous ferait sombrer dans le plus balbutiant des empirismes. A moins qu'on ne préfère repsychologiser le narrateur lui-même et en faire un personnage anthropomorphe - ce maudit analogon de la personne réelle dont on avait cru débarrasser à jamais le récit - tour à tour rusé, tricheur, cruel, ludique, lyrique, devin, ou amant de Dante, de Brassens et de Godard...

Je plaide donc pour une réintroduction en théorie littéraire des notions d'auteur, de lecteur et de personnage ainsi que des contextes d'énonciation, de réception et de référence. Je crois que tout cela ne peut se comprendre, avec un minimum de rigueur, qu'à l'intérieur du cadre de la pragmatique. Celle-ci permet de distinguer entre les "énonciations sérieuses" à référent dans le monde réel et les "énonciations pas-sérieuses" à référent dans un monde de fiction. Or on n'est pas sérieux quand on fait des romans. En éliminant les énonciations fictives de son étude, Austin leur réserve en même temps une place vide à l'intérieur de la pragmatique, qu'il convient, à mon sens, d'essayer de remplir :

Je promets de... Certainement ces mots doivent être prononcés sérieusement et de façon à être pris au sérieux. Je ne dois pas être en train de plaisanter par exemple, ou d'écrire un poème... Une énonciation performative sera creuse ou vide d'une façon particulière si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène ou introduite dans un poème, ou

émise dans un soliloque... Le langage en de telles circonstances est employé -de façon intelligible- non sérieusement mais d'une manière qui parasite l'usage normal -parasitisme qui relève du domaine des étiolements du langage. Tout cela, nous l'excluons donc de notre étude.

De même qu'Austin commence par opposer le performatif et le constatif pour faire ensuite de ce dernier un cas particulier du premier, je crois qu'il y a place à l'intérieur d'une théorie de la performativité générale pour un performatif (et un sérieux) spécifiquement littéraires. Je crois, en un mot, que les énonciations fictionnelles font quelque chose et qu'il n'y a pas seulement des effets de réel dans le texte mais des effets du texte dans le réel. La littérature change le monde, et elle le change d'autant plus qu'elle se le propose moins délibérément.

Définir le personnage comme référent d'un nom propre implique une distinction entre ce que le signe désigne et ce qu'il signifie. Car ce sont là les deux fonctions cardinales du signe : unir, certes, un signifiant et un signifié mais aussi renvoyer, par cette opération, à un référent du monde, quelle que soit la nature, réelle ou fictive de ce dernier. C'est même la seule chose vraiment importante, ainsi que l'indique l'étymologie latine du mot **-refert : il importe**. Je propose donc de modifier la théorie du personnage exposée il y a une dizaine d'années par Philippe Hamon, selon laquelle le personnage est un signe qui unit un signifiant discontinu à un signifié cumulatif. Il est vrai que la première apparition d'un nom propre introduit dans le texte une sorte de blanc sémantique ou d'asémantème guillaumien. C'est même là la fonction du nom propre, qui désigne sans signifier. Mais, en même temps qu'elle creuse un vide sémantique, cette première apparition -parfois réduite à un simple substitut pré ou pro-nominal pose, **une fois pour toutes**, un référent fictif. C'est ce référent qui, peu à peu, comme tous les référents même lorsqu'ils sont réels, sera connu par le détour du langage et, dans le cas de la fiction, grâce à l'ensemble du texte. Au terme, et cela se vérifie beaucoup plus souvent dans la littérature que dans la vie, le signe-nom propre lui-même se remplit de signifié et il finit par y avoir, comme le montrent les études de plus en plus fréquentes d'onomastique littéraire, une coïncidence a priori inconcevable entre le nom du personnage et son comportement dans la fiction. Bref, le nom propre qui désigne sans signifier finit par signifier en désignant.

Il y aurait bien d'autres problèmes à aborder, comme ceux de l'"illusion référentielle" ou du rôle "cathartique" de la fiction, qui n'est concevable qu'à poser un certain nombre d'analogies entre le référent esthétique et le référent factuel. Le temps imparti m'en empêche et je n'ai pas l'ambition, par ailleurs, de proposer une théorie pragmatique du personnage. J'ai simplement voulu convaincre -en quoi mon discours relève davantage de la persuasion rhétorique que de la démonstration scientifique- de l'intérêt qu'il y a, du point de vue de la théorie littéraire, à envisager les choses sous l'angle de la pragmatique : un personnage de fiction n'est pas reçu comme tel pour des raisons immanentes au texte -structure et sens de l'énoncé-

mais parce qu'auteur et lecteur établissent, à travers lui, un "pacte de fictionnalité", que je conçois un peu comme le pendant du "pacte autobiographique" de Lejeune. Je ne peux entrer pour l'heure dans les détails mais je n'aimerais pas terminer sans introduire, à côté de la notion de "pacte fictionnel", celle de "degrés de fictionnalité". Il me semble en effet important de concevoir les notions de "référent réel" et de "référent fictif" non pas comme des entités globalement opposables mais, plutôt, comme les limites qui définissent un champ de possibilités. A l'intérieur de celui-ci, la pragmatique devrait permettre de distinguer des types particuliers de discours. Je me suis employé à le faire ailleurs pour le mythe, le conte et la légende et j'espère avoir montré que c'est la notion même de vérité qui devient alors problématique (4). En ce qui concerne le personnage, il me semblerait important d'analyser dans ce cadre ce que j'appellerai les **processus de fictionnalisation** : étudier, par exemple, les différents discours qu'on peut tenir sur une personne réelle -anecdote, bon mot, éloge, blâme, moquerie, calomnie, médisance, raconter, réquisitoire, apologie, etc.- et qui finissent par la transformer en **personnage de légende**. Du fait même qu'on en parle, le réel devient fictif. Mais il ne le devient pas dans tous les cas de la même façon ni au même degré. Car, malgré tout, la littérature existe, et elle ne se réduit à aucun autre discours. Mais la saisir dans ce qu'elle a de spécifique implique peut-être qu'on ose la confronter aux autres "modélisations" du monde juridique, mythique, scientifique, ludique, etc., au lieu de s'enfermer dans des lectures immanentes qui, loin d'en préserver, comme on croit, l'identité, empêchent de la percevoir. Et si notre connaissance même du monde est, comme l'affirment de plus en plus les hommes de science, réglée par des "modèles" où le fictif, loin de s'opposer au réel, est la seule façon qui nous soit donnée de l'appréhender, la littérature est à concevoir comme un type particulier de modélisation fictive du monde dont la pragmatique devrait nous aider à dégager les principales caractéristiques : l'opposition naïve du réel et du fictif s'évanouit alors au profit d'une organisation beaucoup plus complexe, dans laquelle les différents éléments entrent dans des rapports variés qui définissent, à chaque fois, un mode particulier de communication. A l'intérieur même de la communication littéraire, il devrait être possible de distinguer pragmatiquement divers "pactes de fictionnalité" et le terme de "personnage fictif" n'a sans doute pas le même sens, ni le même rapport au réel, lorsqu'il s'applique à un roman de Balzac, un conte de Borges ou un texte de Robbe-Grillet. Ce que désignent les mots de "réel" et de "fictif" dépend donc du type particulier de pacte implicite qui lie les participants de la communication littéraire et leur rapport ne présente pas toujours les mêmes caractéristiques ni la même valeur. Les frontières du réel et du fictif sont mouvantes, leur partage aléatoire et il s'établit à chaque "coup" de façon différente mais les deux termes ne sont jamais concevables indépendamment l'un de l'autre. C'est pourquoi, et sans préciser plus exactement l'organisation du réel et du fictif dans le "monde possible" qui me sert ici de référence, je terminerai en dédiant doublement ces considéra-

(4) Cf. "La revenance : pour une pragmatique de la légende", à paraître dans **Poétique**.

tions : dans le réel à mes amis Alain et Philippe Roger et dans le fictif à ma cousine prénom Gloria qui, comme Dieu, existe, puisque je l'ai inventée et, ce faisant, rencontrée.

*

* *