

EXERCICE DES FONCTIONS CARDINALES DU PERSONNAGE

ET UNITE DU RECIT

Didier COSTE

Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Sous les divagations théoriques qui seront ici présentées -et les canalisant-, il y a une question, que voici : "Qu'est-ce qui fait qu'un lecteur, ayant parcouru un certain nombre de pages de texte réunies ou non en un ou plusieurs volumes, puisse dire : "J'ai lu un récit, une histoire, un roman", plutôt que : "J'ai des nouvelles, des histoires, des anecdotes ?" Et poser une telle question a de nombreuses implications dont je soulignerai d'emblée quelques-unes :

1°) Le point de vue. L'angle sous lequel texte et signification sont vus, l'instrument au moyen duquel le texte est saisi, est **lectoral** ; nous croyons que la textologie elle-même ne peut pas faire l'économie de cette donnée, car en tout textologue il y a un petit lecteur qui ne dort que d'un oeil, et tout lecteur fait de la textologie sans le savoir ; en outre, j'espère qu'on en sera convaincu au terme de cet exposé, seule une approche lectorale permet de valider (provisoirement) le choix d'objet du textologue, le volume temporairement clos de discours qu'il considère comme un texte ; et c'est en priorité par cette voie que la question de l'énonciateur, du producteur de texte et du message intentionné peut et doit être réintroduite par une critique d'interprétation ;

2°) pour que la question posée vaille la peine de l'être, il faut qu'une lecture narrative unifiante et une lecture disjoignante ou démembrante d'un "texte" comme un ou plusieurs (récits) produise des sens et des valeurs différents, voire opposés ; je m'attacherai donc à montrer, à propos de certains des exemples choisis, qu'il y a un enjeu de signification aux décisions : "c'est un texte", ou : "c'est plusieurs textes" ;

3°) envisager l'exercice des fonctions cardinales du personnage sous le couvert d'une question aussi vaste que celle initialement posée implique qu'il ne peut y être apporté qu'une **réponse partielle** -ce qui devient tout à fait évident si l'on s'interroge contrastivement sur l'unité du texte lyrique, par exemple ; et cette partialité même nous oblige à replacer le personnage et ses fonctions au sein du système qu'ils habitent et qui les rend possibles, système qui n'est pas forcément aussi facile à personnifier, à réduire anthropomorphiquement, que le personnage.

Partagé entre les tentations extrêmes, et d'ailleurs complices, de l'abstraction et de l'éparpillement dans le concret ("point n'est besoin d'exemple" ou "tout est exemple"), j'ai choisi une voie moyenne, une voie pleutre : partir de ma lecture et relecture de deux volumes de fiction littéraire contemporaine, faire semblant que l'heureux malaise dont ils me comblent en tant que lecteur est théorisable, et rayonner à partir de là vers un corpus indéfiniment extensible qui se verrait forcé de valider la théorisation à raison de l'effort demandé. J'ouvre donc deux ouvrages entreconnus du public littéraire, présentant beaucoup d'analogies circonstancielles et superficielles entre eux : *Las afueras*, de Luis Goytisolo (1958, prix Biblioteca Breve 1959) et *La Chambre des enfants*, de Louis-René des Forêts (1960), dans la version qu'en donne la collection "L'Imaginaire" en 1983.

Aucun des deux ouvrages n'est sous-titré "roman", "récit", "nouvelles" ou "histoires". Les prières d'insérer prennent l'un et l'autre le problème à bras le corps, bien que leurs gestes pour le résoudre s'accomplissent dans un ordre différent. Citons brièvement :

"Les quatre récits qui composent ce recueil participent d'une inspiration commune et illustrent, à travers des différences d'arguments et de structure, la préoccupation essentielle de l'auteur du Bavard. Ils sont comme les étapes d'une longue et patiente démarche, parfois orientée, parfois errante, mais toujours en quête d'un but peut-être inaccessible" (La Chambre).

"Las afueras es la novela de un mundo fragmentado y roto, un relato desarrollado a lo largo de siete capítulos sin aparente conexión inicial pero que, página a página se enlazan, superponen y complementan hasta formar un solo drama colectivo, cuyos protagonistas, como a impulsos de una dinámica interna, parecen destinados a recalar en el telón de fondo de unas tranquilas y desoladas afueras" (Las afueras).

Deux proses qui valent leur pesant de noeuds et qui mériteraient un long examen comme traces de lecture. On en retiendra d'abord seulement ceci :

1°) ce que vous allez lire n'est pas disparate, cela forme un tout, a une cohérence motivée ; il ne s'agit pas de textes distincts, en ce sens qu'il y a un seul monde représenté ; la disjonction des morceaux est apparente, pas réelle ;

2°) dans *La Chambre*, l'unité, c'est d'abord celle de l'auteur, de ses intentions ; l'unité est orientée en avant ; dans *Las afueras*, l'unité est celle d'un drame humain, des personnages dans un cadre ou sur une scène commune ; elle est causée par ce qui est, tournée en arrière ;

3°) dans *La Chambre* comme dans *Las afueras*, la disjonction apparente est fonctionnelle, mimétique significative, voire didactique, soit qu'elle signifie un ordre manquant à restaurer, une identité du sujet absente au présent, soit qu'elle traduise un monde lui-même disjoint ;

4°) dans *Las afueras*, l'unité qui se dessine peu à peu était déjà celle d'un monde qui a en commun d'être fragmenté ; dans *La Chambre*, l'unité du but justifie la pluralité des démarches pour l'atteindre, donc la fragmentation narrative.

Les "quatre récits" de *La Chambre* portent des titres, dont le deuxième est celui du "recueil" et qui sont repris dans une table des matières indexant les premières pages correspondantes, tandis que les sept "chapitres" de *Las afueras* sont simplement numérotés.

Dans *La Chambre*, l'unité thématique apparaît relativement faible par rapport à celle de *Las afueras*. D'abord pas d'unité de lieu ; seule l'indétermination, l'abstraction (pas de noms de villes, de rues ou d'institutions) sert l'unité par généralisation. Ensuite, peu d'unité sur le plan de ce qui se donne comme concepts centraux à chaque récit : le phénomène singulier, pour le premier ; la solitude onirique, pour le second ; la mémoire, pour le troisième ; l'emprise affective, pour le quatrième. Dans *Las afueras* au contraire, la référence géographique à Barcelone et à ses environs, la côte catalane et une bande de quelques kilomètres à l'intérieur des terres, est constamment maintenue, de même qu'une référence temporelle historique dont les limites extrêmes sont la fin du XIXe siècle et la fin des années 50, avec la Guerre Civile comme repère le plus fréquent en amont du présent de la diégèse. L'argent, le travail, l'évolution économique, la séparation des classes sociales, les rapports familiaux, et à un moindre degré les avatars de la sexualité reviennent sans cesse comme faits incontournables ou questions inéluctables.

Dans *La Chambre*, l'unité stylistique et rhétorique est si forte qu'elle rend difficile la distinction entre voix, même subordonnées (discours rapportés) ; si l'on persiste à dire que "le style (ou la figure), c'est l'homme", ceci expliquerait l'accent mis par le présentateur sur une unité "auctorale". Remarquons la prépondérance d'un vocabulaire abstrait ; l'abondance de ce qu'on pourrait appeler les signes extérieurs d'un discours construit. *Las afueras* montre aussi une certaine unité sur ce plan, quoique beaucoup moins destinée à mettre en évidence l'opacité du signifiant, ce qui est bien normal, s'agissant d'un travail littéraire qui bâtit sur les techniques néo-réalistes.

La syntaxe narrative et discursive de *La Chambre* se caractérise par la parcimonie du discours narratif textualisé, à l'échelle des phrases et des énoncés infra-phrastiques ; même dans "Les grands moments d'un chanteur", où les narratèmes textuels sont les plus nombreux, l'intention narrative se présente comme déjouée par le discours du commentaire. Dans *Las afueras* au contraire, les narrateurs textualisés sont partout nombreux et les séquences complètes, détaillées avec une allure exhaustive telle que leur reprise analeptique fréquente crée un effet de surprise.

Voix et personnages entretiennent dans la plupart des récits des rapports d'interdépendance extrêmement complexes qu'il serait précisément impossible de révéler sans une dissociation préalable et en quelque sorte préventive. A travers les signes d'énonciation que sont dans les énoncés les pronoms personnels sujets explicites

ou implicites de verbes de dire, les positions d'énonciation apparaissent dans *La Chambre*, disparates dans un premier temps, et confuses dans un second temps. Dans *Las afueras* la structure pronominale des énoncés est parfaitement constante, apparemment confirmée par la présentation de tout le parler des personnages en "discours rapporté" et devrait toujours sous-entendre un narrateur Σ qui ne serait pas engagé dans la diégèse, pas partie prenante à l'action et pourrait même rester délié ou neutre par rapport à l'encyclopédie du monde (re)-représenté.

Nous voici donc devant deux ouvrages présentant, au même titre qu'une anthologie personnelle, un recueil d'inédits posthumes ou de nouvelles semées dans la presse, des signes qu'ils ont été tracés d'une même plume. L'unité thématique ne prouverait qu'une attitude commune face au savoir, l'unité stylistique et l'unité de syntaxe pourraient être des phénomènes de *Zeitgeist*, la voix ne saurait être indépendante des personnages. Or, qu'est-ce qu'un personnage ? Je ne prétends apporter à cette question ni une réponse essentielle ni une réponse substantielle, mais les éléments d'une approche fonctionnelle.

Tout récit est un assemblage et un système de discours, dont normalement plusieurs mais toujours l'un au moins, hiérarchiquement dominant, contient un prédicat actionnel, transactif ou non. Même si la transactivité n'est pas toujours l'aboutissement du récit, elle est nécessairement à son horizon. La production du sens narratif implique donc une appréhension du GN selon deux axes de partage (expression/contenu, et lexique/syntaxe) tels que nous trouverons la fonction ergative et son autre face, la fonction "objet" dans le quadrant des contenus syntaxiques (Fig. 1). C'est dans ce cadre que nous proposons de reprendre la tétralogie d'oppositions binaires qui articule désormais classiquement le champ du GN dans le récit, à savoir : actants vs acteurs ; agents vs patients ; forces vs personnages ; protagonistes vs comparses ; chacun de ces termes doit notamment être vu en rapport avec des classes sémantiques et syntaxiques de GV et avec la population effective de ces classes formant ensembles dans un récit déterminé. Ainsi les actants, "opérateurs abstraits qui, à quelque titre que ce soit, participent au procès" (Tesnière-Greimas), ou "noms de rôles", sont-ils la nécessaire projection sur la classe du GN de certains contenus sémantiques et de certaines valences syntaxiques de GV types considérés comme des universaux ; à l'universel "donner" correspondraient trois actants : le donateur, l'objet du don et le donataire. Les acteurs, au contraire ne sont autres, en cours de lecture et de sémiologie, que les signifiants potentiels de prises possibles de rôles ergatifs, actantiels d'une part, et, d'autre part, la résultante des signifiés de la prise antérieure de tels rôles ; à un moment de la construction du sens d'un récit, le GN "le père" sera à la fois un ensemble de signifiés tels que "X a procréé", "X a des enfants", "Y appelle X père", et le signifiant potentiel du rôle sujet destructeur dans "X tue ses enfants" ou du rôle sujet victime dans "X perd ses enfants". Dans un énoncé narratif simple et unique tel que "X tue Y", acteur et actant se confondent, mais ces énoncés minimaux ne constituent pas la norme du récit, d'où il résulte pratiquement que c'est parmi les acteurs que s'établit la distinction entre forces et personnages, et logiquement, que l'on étudie dans le même cadre les grandes catégories de fonctions agentielles.

ANNEXE I

	EXPRESSION (Sa)	CONTENU (Sé)
LEXIQUE	forme du nom [morphologie]	valeur sémantique du nom [substance]
SYNTAXE	[structure] GN S ———+ GN + GV + GN	[fonction (exemple)] Sujet rôle actantiel ergativité ↔ verbe actionnel transactif rôle actantiel ↔ objet objec- tivité

interdétermination

Fig. 1. Les quatre faces du GN dans le récit

Au sens le plus général, nous dirons qu'un agent est un GN jouant un rôle nécessaire dans la concrétisation sémantique d'un énoncé narratif. Ceci signifie que l'agent doit aussi bien être considéré dans sa qualification, ses rapports avec des prédicats non actionnels, tels que descriptèmes ou équatèmes, que dans ses rapports avec des prédicats actionnels, et dans sa position "passive" aussi bien que dans sa position "active" vis à vis des narratèmes où il intervient. L'agent est le support du texte au niveau des énoncés ou des séquences d'énoncés où il intervient explicitement ou implicitement ; qu'il "parle" ou non, il est toujours l'ombre ou le reflet de l'énonciateur énonçant au niveau de l'énoncé. Hamon disait du personnage qu'il était le "support de la conservation et de la transformation du sens" ; avec les précisions apportées par la perspective précédemment indiquée, nous reprenons à notre compte cette définition pour l'agent en général. Nous voyons essentiellement trois moyens par lesquels les agents remplissent leur rôle de support dans la communication narrative, moyens que nous appelons leurs **fonctions cardinales** :

- la **fonction dynamique**, est la totalité structurée de tous les rôles (ou cas) actionnels successivement joués ou occupés par l'agent, considérée dans son rapport à tous les autres narratèmes constituant le discours narratif ;

- la **fonction panoramique** consiste à donner à voir ou à donner à savoir ; qu'il soit ou non narrateur aussi, l'agent est, dans cette fonction, support de descriptions, de jugements, de commentaires et autres discours non narratifs ;

- la **fonction focale** est celle de l'agent en tant qu'objet d'attention, d'observation, de description, etc. de la part des autres agents, lesquels se comportent ainsi à son égard en "lecteurs inscrits", et/ou de la part du Lecteur Modèle qui doit passer par l'épreuve de cette focalisation pour construire le sens du texte.

Pour le goût et l'effet de la formule, disons que dans sa fonction dynamique, l'agent est sujet ou objet du verbe "faire" ; dans la fonction panoramique il est sujet du verbe "montrer" ; dans la fonction focale, il est sujet du verbe "être vu". On doit noter tout de suite que chacun de ces verbes n'aura pas seulement en fait un contenu propositionnel, il peut être modalisé de nombreuses façons (assertion vs interrogation, affirmation vs négation, temps, durée, adjonction de modaux **stricto sensu**, etc.). D'où que l'exercice qualitatif des fonctions cardinales catégorise les agents du récit aussi bien que leur exercice quantitatif. Par exemple **les forces** se distingueront des personnages non seulement parce que leur fonction panoramique est pauvre ou absente, mais parce que leur fonction dynamique est a) essentiellement active, b) modalisée de façon très restreinte, et que leur fonction focale est plutôt "creuse" (exercée par l'interrogation) que pleine (exercée par l'assertion).

Maintenant, la solidarité syntaxique du GN et du GV, dans le discours narratif en particulier -comme le montre la notion d'actant- nous oblige à poser encore un problème crucial avant de pouvoir déterminer le rôle unificateur des fonctions cardinales dans le récit : l'unité ("identité") du personnage lui-même est-elle ou doit-elle être déterminée par la forme du nom ou par sa valeur sémantique, laquelle est à son tour interdéterminée par la fonction (ou syntaxe vue au plan du contenu) ? Il n'y a de réponse simple pour aucun texte et des textes modernes le montreront très bien ; revenons à notre corpus initial.

"Une mémoire démentielle", troisième partie de **La Chambre** de des Forêts commence par le pronom "Il" : "Il avait été trop jeune pour se livrer délibérément à cet exercice exaltant et téméraire" (p. 93). Considérons provisoirement que ce pronom est sans antécédent textuel. Tout nom et a fortiori tout pronom personnel dans ce cas, ouvrant absolument une plage de parole, n'a à ce moment d'autre valeur sémantique qu'une valence syntaxique (pronom sujet dans un énoncé assertif), et, à la rigueur, une spécificité de genre et de nombre, "Il" reçoit son contenu rétrospectivement des énoncés dans lesquels il intervient anaphoriquement dans la fonction de sujet ou dans d'autres rôles grammaticaux (c.o.d., co.ind., complément de nom, etc.). L'anaphore est un procédé de référenciation doué d'une très grande puissance d'automatisme ; ici le conditionnement anaphorique est soigneusement renforcé par le contenu sémantique des énoncés suivants : "Plus âgé, il ne le renouvela que par défi à la nature" ; l'opposition "trop jeune" au plus-que-parfait vs "plus âgé" au passé simple fournit à la fois une constante thématique et l'unité d'un axe chronologique. Contenus sémantiques des prédicats et temps verbaux concourent à installer "il" d'emblée comme sujet polyvalent. Petit à petit les repères temporels s'étendent vers le présent : en d'autres termes, le sujet "il" rejoint le repère "maintenant", dont il était d'abord séparé. Sa situation par

rapport au repère "ici" suit un processus analogue mais beaucoup plus long -comme si la fixation des coordonnées spatiales du sens dépendait en effet de la construction matérielle d'un espace littéraire, textuel. Il y a tout d'abord des déictiques et des metteurs en propos idiomatiques qui jouent un rôle ambigu : "cet" exercice, dès la première phrase, ne peut renvoyer anaphoriquement -et mal- qu'au titre, il doit donc renvoyer cataphoriquement au texte à venir, par deixis à un espace de savoir tenu pour commun à l'énonciateur et à l'énonciataire, aspect du Lecteur Modèle -donc, pour ce dernier, à son "ici"- ou encore, de façon analogue, à un intertexte partagé. "C'est...que" arrive dès la fin de la deuxième page et sera souvent répété. Le metteur en propos est image de l'énonciation dans l'énoncé, qui en devient l'"ici". Les "ce qui" "ce que", "ce", "celui", "ceux" pronoms sujets ou objets extraordinairement nombreux (29 en 7 courtes pages, si j'ai bien compté), à référenciation obligatoirement anaphorique, se combinent avec un petit nombre d'adjectifs démonstratifs à référenciation potentiellement déictique ("ce corps", p. 96) pour que celle-ci rejaillisse sur ceux-là. Le premier "voici" (à cheval entre "ici" de l'énonciation et "ici" de l'énoncé) apparaît p. 96, le premier "ici" (de même), p. 98. Page 99, on rencontre successivement, en discours rapporté, "m'", lère personne c.o.d. en subordonnée, "je" en subordonnée, puis le premier "je" en proposition principale. La désignation du repère "ici" fait de plus en plus coïncider l'espace textuel et celui du monde (re)-présenté. Finalement, les déictiques s'avouèrent bien médiateurs de la substitution ultime (en discours direct) de "je" à "il" : "Je suis ce littéraire. Je suis ce maniaque. Mais je fus peut être cet enfant", p. 131. Tout se passe comme s'il n'y avait enfin de référence possible, dans tout récit, qu'à son énonciation, comme si toute la rhétorique de des Forêts visait à convaincre le lecteur que non pas seulement "cette fois-ci", mais toujours, tout "il" est au fond un "je", comme si tout protagoniste était au fond un énonciateur et qu'il n'ait pas d'autre unité possible. L'unité narrative remonterait de l'anaphore du sujet à la récurrence de la situation de communication en sautant par-dessus les fonctions du personnage, thèse sur laquelle nous reviendrons bientôt pour la discuter.

Las afueras, en effet, semble miser, quant à l'unité du personnage, sur un principe organisationnel radicalement différent, c'est-à-dire la récurrence des noms propres à travers une contextualisation et une qualification plus ou moins différentes.

Dans la première partie nous rencontrons notamment les désignations de personnages suivantes : Victor, (Don) Augusto, (Dona) Magdalena, Claudina, Ciriaco, Dina, alias Dineta ou Bernadina, (Don) Ignacio, Roig, Domingo, Julio, Adrian, Tonio, Patalino. tous les signifiants sauf un sont des prénoms, diminutif ou surnoms ; l'un est un patronyme catalan typique sans prénom ; ils ont pour propriété commune, comme certains pronoms, de pouvoir désigner des individus différents ; désignateurs imparfaits, ils sont à mi-chemin du nom propre et du nom commun.

Victor, ainsi, se retrouve dans cinq des sept parties. En II, il est l'un des deux fils, décédé dans un accident, de Don Augusto et Dona Magdalena, et le père du petit Bernardo. En III il est, comme

en I et II, l'époux d'une femme anonyme, mais il est père du jeune Alvarito (il n'avait pas d'enfant en I), comme il le sera en IV et en VII, de même qu'il est encore fils de Magdalena et Augusto dans ces deux parties. Dans tous les cas, cette famille appartient à la bourgeoisie, petite, moyenne ou grande. Mais un vieillard du nom d'Augusto apparaît seul dans V.

De même Ignacio, ou Nacho, médecin de campagne en I, repaît comme cadre de banque en III, comme administrateur de biens en IV. Claudina, en I, est mariée avec un homme du nom de Ciriaco, en prison pour vol, comme le mari Ciriaco, de Claudina en VI, dont l'enfant s'appelle Bernardo comme le petit-fils de Don Augusto et Dona Magdalena en I, mais Claudina en I a une fille Bernardina ou l'ina et non un garçon, et Claudina de V, fille de (Do)Mingo comme celle de I est en revanche une jeune fille qui va se marier avec le cultivateur innovateur Tonio.

A partir de ce rapide sondage, il faut constater: 1°) qu'aucun nom ne se retrouve dans chacune des sept parties; 2°) que la fréquence des occurrences est indépendante du rôle plus ou moins saillant que jouent les personnages portant tel ou tel nom quand ils se produisent: Nap, le fils handicapé de Mingo en V, où il est l'un des protagonistes, ne revient dans aucune autre partie, pas plus que Féfa, la fiancée d'Alvarito, à peine évoquée en VII, mais Adrian, juste mentionné dans un groupe, revient trois fois et Ciriaco, ou Ciriac, quatre, 3°) que certains noms, comme Ciriaco ou Ciriaco, Patrach et Dina souffrent des variantes, d'autres non; 4°) qu'un nom, avec variante Bernardina Bernardo, passe d'un personnage d'un sexe à un personnage de l'autre sexe, avec deux occurrences (II et VI); 5°) qu'une majorité des noms sont porteurs de plusieurs constantes d'habilitation, sur le plan de leurs rapports référentiels à des discours sociaux établis, et de constantes comportementales, sur le plan des fonctions cardinales. Il nous reste donc à démontrer que l'exercice de ces fonctions, partiellement sanctionné par la nomination, déborde celle-ci, pour voir en quoi l'exercice des fonctions est générateur d'unité narrative, tandis que la reprise des noms pourrait, à la limite, mettre cette unité en question.

Examinons brièvement le début et la fin de la première partie avec quelques autres exemples.

- Les trois premiers paragraphes de I débutent respectivement ainsi: a) "Durante cierto trecho no era posible ver de la casa mas que aquella torre asomando sobre los arboles del jardin...", b) "Cuando Victor aparecio por el camino, unas cuantas golondrinas se desprendieron de los cables electricos", c) "Se quito la corbata y la dejo con la americana y el maletin en los peldanos del portal". Nous voyons successivement exercées les trois fonctions dans cet ordre: panoramique, puis focale, puis dynamique. En a) le personnage observateur est directement sujet de la fonction panoramique; "durante cierto trecho" implique le déplacement, comme la phrase suivante: "Luego el camino doblaba (...) y entonces aparecia el edificio entero", mais le temps imparfait tend à résorber l'événement d'une marche déterminée dans une loi itérative, le dynamisme étant faiblement restauré par la différence événementielle à la dernière phrase du paragraphe: "Solo que ahora la chimenea no humeaba.." sous-entendant "alguien

vio que...", c'est à dire le niveau le plus bas de prédicat narratif, un actionnel non transactif de processus mental. En b) tout en devenant l'objet d'un regard, Victor continue d'exercer, mais indirectement par concomitance, la fonction panoramique; son apparition est prise dans le même champ que l'envol des hirondelles. En c) la fonction dynamique, toujours faible, le laisse sous dépendance focale, et continue de susciter un regard sur le monde extérieur (les marches de l'entrée). Après une rétrospective de la dernière partie du voyage de Victor, depuis sa descente du train et la correspondance avec le car, qui centre la fonction panoramique sur lui -fait dépendre sa focalité des personnages villageois et ruraux du coin, la même scène est reprise une dizaine de pages plus loin: on dirait que la fonction panoramique de Victor, de même que sa fonction dynamique doivent être garanties et corroborées par une situation focale et que cette garantie nécessaire justifie l'itération des scènes. Analysons aussi le jeu des fonctions entre Dina et Victor à la fin de I, p. 58:

Le paragraphe se décompose en 7 fragments du point de vue des fonctions. En 1, Dina, a fonctions dynamique et focale; en 2, panoramique, avec passage de Victor en fonction focale; en 3, Dina est dynamique; en 4, Victor est focal, de même qu'en 5, mais Dina y devenant sujet d'observation (auditive), nous avons le choix de rendre Victor titulaire de ce rôle panoramique ou de l'attribuer à un narrateur-observateur fantôme. Il en va de même en 6, sauf que Victor se charge d'une faible fonction dynamique. En 7, enfin, le constat à caractère panoramique implique un observateur -ou deux co-observateurs- et pour tout exercice dynamique un rôle de locuteur, une mise en évidence de l'énonciation qui, si l'énoncé l'exige, reste silencieuse dans le monde (re)présenté: "intérieure" au texte mais décidément attribuable à aucun agent défini.

- La deuxième partie commence par ces trois phrases: "El hecho era muy simple. Durante la noche, alguien habia arrancado los geranios.// Don Augusto hizo el descubrimiento al poco de levantarse", p. 59. La première phrase est une reprise d'une phrase déjà rencontrée, p. 33 dans la première partie: "El hecho sucedio durante una tarde en la que no habia salido de casa". L'une et l'autre dessaisissent de l'événement l'agent auquel il est le plus lié par relation de proximité. Il y a d'ailleurs une analogie frappante entre le passage de la p. 33 et le compte-rendu du meurtre de l'Arabe par Meursault à la fin de la Première Partie de **L'Etranger**: ce qui est omis dans les deux cas, c'est que le coup est parti, qu'une balle ou du plomb est tiré, donc le rapport d'ergativité entre le personnage et l'événement. La fonction dynamique est déplacée, reportée sur des forces: le destin, le hasard, etc. et leurs incarnations: "quelqu'un" dans le passage 2 de **Las afueras**. Don Augusto y est nommé pour servir de support à la fonction panoramique; en même temps qu'il devient sujet, en regardant le résultat de l'événement, l'on assiste, peut-être, à cette formulation intérieure: "El hecho era muy simple..."

Tous les protagonistes de **Las afueras** fonctionnent de la même façon. Ce sont des voyeurs regardés et les énoncés du récit naissent comme à leur insu, à l'intersection de ces deux regards qui ne se rencontrent pas de face, même si ces énoncés leur sont parfois attri-

buables. Ils ne sont jamais responsables d'un sens narratif ou injonctif clair et manifestent cette incapacité à tirer un enseignement ou même une vision nette de leurs gestes, par le silence maintenu ou final, ou l'émission d'énoncés dérisoires : -"Si"- dijo Victor-. No te preocupes. Solo es eso, ganas de respirar un poco" (p. 118). "Todos le miraron mientras hablaba : -Lo de siempre" (p. 160)" - "Algún día... En fin, para qué hablar ? Manana nos veremos" (p. 180). Face à cette constance frappante d'une minimisation et d'un exercice surtout "passif" de la fonction dynamique de personnages, la différence et la répétition des noms ne sont pourtant pas indifférentes. Leur différence suggère dans un premier temps la possibilité d'un comportement autre, toujours déçu ; dans un second temps, les personnages différemment nommés s'avèrent foncièrement identiques, également agis, déterminés. La récurrence sérielle des noms suggère dans un premier temps une causalité particulière pour des personnages étiquetés sous une même désignation, mais cette particularité aussi est déçue à l'épreuve des parties et des versions successives du récit : le septième jour Goytisoló recomença tout comme les six premiers.

L'unité narrative de *La Chambre* de des Forêts est produite d'une façon très voisine par l'exercice des fonctions cardinales. On peut s'en faire une idée en extrapolant l'analyse que nous avons proposée d'"Une mémoire démentielle". Il y a dans chaque partie confirmation ou émergence d'un protagoniste dont la tâche textuelle est de s'appropriier la parole comme s'il ne l'avait pas déjà au départ. Mais une progression se dessine de partie en partie : le combat est de plus en plus rude, l'appropriation de la parole de plus en plus extensive et de plus en plus assimilée à une maîtrise sur le dynamisme des autres personnages ; il en résulte que cette domination devient de plus en plus inachevable à mesure qu'elle est plus universelle :

"N'empêche qu'il me faudra lui soumettre la troisième version ce soir. Qui sait si elle aura encore la force de détourner son regard du fantôme compromettant que j'ai nommé Louise, et si moi-même et si nous tous tant que nous sommes, à voir ici le nôtre s'animer..." (p. 191).

Dans la mesure où le "je" de l'énonciation pourrait enfin être énoncé sans être visé par une idée regardante le dénonçant comme simple énoncé qu'épaulé et que régit un nouvel énonciateur -mesure toute factice, bien sûr- ce "je" énonciateur énoncé se trouve maintenant soumis à une nouvelle et universelle dépendance vis à vis du lecteur qui construit son existence en fixant ici ou là l'origine de l'énoncé : le "je" de l'énonciation est toujours en fonction focale par rapport au lecteur dans cette transaction narrative qu'est la lecture elle-même du récit, la construction de son sens.

Ainsi, en-deçà de cette conclusion trop vaste, encore nous faudrait-il appliquer la même méthode à un autre corpus qui pourrait d'un côté comprendre des recueils individuels de nouvelles, des récits sériels (*Décameron*, *Heptameron*, *Mille et une nuits*) ou emboîtés (*Don Quichotte*), de l'autre, l'oeuvre d'une même plume (des Forêts ou Luis Goytisoló, par exemple), pour déterminer **jusqu'ou** peut s'étendre pratiquement le rôle unificateur des fonctions cardinales du personnage

à travers les différences d'habilitation, les différences de contenus contextuels et les différences scripturales : il y a du pain sur la planche du personnage en question !

*
**

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

A. - Textes

des FORETS, Louis-René : *La Chambre des enfants* [1960], "L'Imaginaire", Gallimard, Paris, 1983.

GOYTISOLO, Luis : *Las afueras* [1958], 5e éd., "Biblioteca Breve", Seix Barral, Barcelone, 1976.

B. - Ouvrages de référence sur le personnage, l'énonciation et la référenciation du récit.

GREIMAS, A.J. : "Les actants, les acteurs et les figures", in CHABROL, Claude, dir. : *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1971.

BREMOND, Claude : *Logique du récit*, coll. "Poétique", Seuil, Paris, 1973, pp. 131-241.

ROUSSET, Jean : *Narcisse romancier*, José Corti, Paris, 1973.

HAMON, Philippe : "Pour un statut sémiologique du personnage", in BARTHES, et al. : *Poétique du récit*, Coll. "Points", Seuil, Paris, 1977, pp. 115-180.

TACCA, Oscar : *Las voces de la novela*, 2a ed. Gredos, Madrid, 1978.

RUTHROF, Horst : *The Reader's Construction of Narrative*, Routledge of Kegan Paul, Londres, 1981.

ECO Umberto : *Lector in Fabula* [1979], Lumen, Barcelone, 1981.

DANON-BOILEAU, Laurent : *Produire le fictif*, Klincksieck, Paris, 1982.

MOLINO, Jean, dir. : "Le Nom Propre", *Langages*, n° 66, Larousse, Paris, 1982.

C. - Recherches de l'auteur sur personnage, récit et délimitation textuelle

"Structures narratives d'un récit non narratif", *AJFS*, XVIII, 1, 1981, pp. 89-100.

"Installments of the Heart : Periodical Narrative and Text Demarcation", *Sub-Stance*, n° 33-34, 1982, pp. 56-65.

"Heroic Function and Interpretation of Narrative", *MLN*, 94.5, 1979, pp. 1176-88.

"La 2e personne comme personne du lyrique...", *Cahiers de l'UPPA*, n° 18, 1983, pp. 11-12.

Le Récit en acte : pour une théorie opérationnelle de la communication narrative, ouvrage en préparation, particulièrement Ch. VI, "Les agents dans le récit".