

• Discours et voix

La féminité du baron s'exprime pour une grande part dans sa voix. En laissant, au gré des circonstances, son visage exprimer l'affabilité ou la bonté, Charlus modifie la tessiture de sa voix qui, alors, devient aiguë, parfois jusqu'au gloussement. Sa voix de « contralto dont le chant semble le duo alterné d'un jeune homme et d'une femme » (*op. cit.*, t. II, p. 122) est l'une des manifestations premières de son homosexualité. Mais on sait qu'il cherche à dissimuler ses tropismes intimes, c'est pourquoi, dans bien des situations, Charlus esquivait le dialogue pour lui préférer le monologue qui exclut tout véritable échange avec l'interlocuteur et lui permet de se réfugier dans son viril orgueil.

• Lectures

Charlus cite volontiers Balzac dont il connaît bien l'œuvre. C'est avec enthousiasme qu'il évoque, faisant alors explicitement référence à ses goûts, les *Illusions perdues* : « C'est si beau, le moment où Carlos Herrera demande le nom du château devant lequel passe sa calèche : c'est Rastignac, la demeure du jeune homme qu'il a aimé autrefois. Et l'abbé de tomber dans une rêverie que Swann appelait, ce qui était bien spirituel, la *Tristesse d'Olympio* de la pédérastie » (*op. cit.*, tome III, p. 437). À une autre occasion, il compare les valets de pied du Grand-Hôtel de Balbec au chœur de la pièce de Racine, *Esther*, tout en citant, un rien facétieux, l'héroïne : « Venez, venez mes filles » (*ibid.*, p. 376). Lui qui dit préférer les garçons virils se laisse donc aller à une rêverie sur l'androgynie car « ces jeunes enfants n'avaient pas encore atteint l'âge où le sexe est entièrement formé » (*ibid.*). Tout se passe comme si ces allusions et citations intertextuelles permettaient à Charlus de se démasquer sans renoncer pour autant à toute dissimulation et de dominer autrui par l'efficacité de sa culture tout en exhibant son désir.

4

Le faire, sémiologies de l'agir

I. Les modalités du faire

On a constaté dans le chapitre précédent que le mimétique et le diégétique fonctionnent de concert dans le roman. En effet, les diverses descriptions du personnage ont une valeur diégétique car leur signification participe de l'histoire, c'est-à-dire de l'action.

Prenons un exemple simple, celui du texte érotique. Dans un roman appartenant à ce genre, l'action détermine en général une description des parties du corps des personnages ainsi que celle d'un espace particulier, comme une chambre ou une alcôve, et implique un ensemble d'actes tels que des conduites de séduction ou des gestes intimes.



Madame Brown entra comme nous sortions du lit. Je tremblais qu'elle ne me grondât de m'être levée si tard. Mais tout au contraire : elle me mangea de caresses, et me dit les choses du monde les plus flatteuses. Après quoi on se mit à m'équiper promptement pour me faire paraître avec décence devant un des chalandes de la maison, qui attendait déjà que je fusse visible. Je puis

dire sans vanité que malgré tous les soins que l'on prit à me parer, la nature faisait mon plus grand ornement. J'étais d'une taille avantageuse et faite au tour : j'avais les cheveux noirs, la peau d'un blanc à éblouir, les traits du visage réguliers. J'avais de grands yeux bleus pleins de feu, ma gorge était parfaite ; en un mot, je faisais un morceau de roi.

John Cleveland, *Fanny Hill, La Fille de joie*, trad. fr., Actes Sud, « Babel », p. 20.

Mais qu'est-ce qu'agir dans le roman ? C'est modifier des états de fait plus ou moins subordonnés les uns aux autres, qui, donc, se répondent et se transforment, et cela relativement à un individu-sujet. Toutefois, il convient de noter qu'il arrive que les raisons d'agir ne soient pas nécessairement conscientes dans l'esprit d'un personnage. Si celui-ci peut être l'**agent** d'une action, laquelle est susceptible d'affecter de manière diverse la réalité selon la finalité envisagée ou constatée, il peut aussi occuper la place de **patient** qui subit des événements susceptibles, par exemple, de modifier ses états de conscience, voire de **bénéficiaire** qui profite des actions ou des changements en question. Dans *L'Homme sans qualités* de Musil, Ulrich, le héros, se situe tout entier dans son monologue intérieur qui lui fait déclarer : « Nous autres contemporains avons le sentiment très net qu'il ne nous reste rien à faire » (t. I, Le Seuil, « Points », p. 236).

Il en résulte que :

– soit la réalité est d'une quelconque manière affectée par l'action.

Ainsi dans l'extrait suivant, on relève à la fois une modification du réel et un changement d'état psychologique des personnages :



Je descendais du taxi et la heurtai, avec ses paquets, en ouvrant la portière : pain, œufs, lait se répandirent sur le trottoir – et c'est ainsi que nous nous sommes rencontrés, sous la petite pluie fine qui s'ennuyait.

Elle devait avoir mon âge, à quelques années près. Un visage qui semblait avoir attendu les cheveux blancs pour réussir ce que la jeunesse et l'agrément des traits n'avaient fait qu'esquisser comme une promesse (...)

J'essayais de ramasser ce qui restait de vivres à mes pieds et faillis tomber. Je devais être assez clownesque.

– Laissez...

– Je suis désolé, désolé... Excusez-moi...

Elle riait. Les rides se creusaient autour des yeux, et les années se posaient, venaient reprendre leurs places.

Romain Gary, *Clair de femme*, © Éditions GALLIMARD, *op. cit.*, p. 9-10.

– soit le personnage peut être l'objet d'une description le montrant en train de faire quelque chose ou de subir des événements ou encore d'éprouver des sentiments. Dans ce cas, il n'y a ni intention ni volonté, on a affaire à un fait et non à une action :



L'enfant avait l'habitude de parcourir la ville, chaque jour, en compagnie de sa mère, de telle sorte qu'elle pouvait le mener n'importe où. Cependant, une fois le premier môle dépassé, lorsqu'ils atteignirent le deuxième bassin des remorqueurs, au-dessus duquel habitait Mademoiselle Giraud, il s'effraya.

– Pourquoi là ?

– Pourquoi pas ? dit Anne Desbaresdes. Aujourd'hui, c'est pour se promener seulement. Viens. Là, ou ailleurs.

L'enfant se laissa faire, la suivit jusqu'au bout.

Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, *op. cit.*, p. 23-24.

Il convient donc d'examiner les suites d'événements, les enchaînements d'actions et de faits afin d'en « comprendre le sens profond et caché », comme le disait Maupassant dans son essai intitulé « Le Roman ». Comme nous allons le constater, plusieurs modèles d'analyse existent qui vont de la primauté accordée à la séquence d'actions à la prise en compte de l'être dans le faire.

II. Le modèle sémiotique

En 1928, dans *Morphologie du conte*, Vladimir Propp a établi une modélisation de nature structurale du conte folklorique russe dont il a dégagé les invariants. Pour ce faire, il entreprend de décrire les « parties constitutives et les rapports des parties entre elles » d'un corpus de contes relatifs au merveilleux et dégage trente et une actions élémentaires ou *fonctions* (du départ du héros à la suite d'une interdiction à sa victoire finale qui se traduit, le plus souvent, par un mariage). Il substitue ainsi à la notion de personnage celle de sphère d'action ou *rôles* dont il propose la typologie suivante :

- **le héros** : celui qui accepte le mandatement ;
- **le faux héros** : celui qui pratique la dissimulation, échoue et joue souvent un rôle d'agresseur ;
- **l'auxiliaire** : celui qui aide le héros ;
- **la princesse** : celle qui est l'objet de la quête ;
- **le mandateur** : celui qui provoque l'action du héros ;
- **le donateur** : celui qui fait don au héros d'un objet magique ;
- **l'agresseur** : l'auteur du méfait.

Cette typologie repose sur un nombre limité de fonctions – tout comme le schéma quinaire établi, en 1974, par Paul Larivaille dans le dessein de décrire les séquences narratives des mêmes récits : état initial/complication/action/résolution/état final¹. Si elle permet de dégager une logique argumentative de la mise en intrigue et semble tout à fait adaptée au genre du conte, elle fonctionne beaucoup moins bien dans le roman.

En effet, d'une part, le conte met en scène des personnages hors du temps qui renvoient toujours à une mise en intrigue immuable – il s'agit donc de types et non pas d'individus confrontés à l'Histoire ou livrés à leur conscience comme dans le roman ; d'autre part, dans un roman l'ordre linéaire des « fonctions » ou des « séquences » tel qu'il existe dans un conte est en général bouleversé. Dans *La Condition humaine*, par exemple, le récit ne s'ouvre pas sur une situation initiale qui serait l'échec de la première insurrection communiste à Shanghai en 1927 – ce qui semblerait logique puisque la « quête » de Kyo, Tchen et Katow est d'en lancer une seconde – mais *in medias res* sur le meurtre pour rien commis par Tchen. Enfin le roman use de modes narratifs inconnus du conte, comme l'ellipse, qui témoigne que quelque chose s'est passé sans que le texte l'ait rapporté et permet, ainsi, de créer une durée temporelle sans la raconter. Au total, ces modèles structuraux partent du principe que le personnage est ce qu'il fait mais aussi qu'il ne peut agir qu'à l'intérieur d'une « sphère ». Cela entre, pour partie, en contraction avec la nature du roman qui s'intéresse avant tout aux potentialités des individus, donc à leur conscience.

1. Se reporter au Chapitre I, p.11.

Dans la continuité des travaux de Propp orientés vers l'établissement d'une grammaire du récit, A. J. Greimas a redéfini dans *Sémantique structurale*, en 1966, des sphères d'actions par analogie avec les catégories syntaxiques et sémantiques qu'on peut rencontrer dans la phrase. Il distingue ainsi :

Les actants qui sont les forces agissantes dans tout récit. Ils recourent six grands rôles – on parlera alors de rôles actanciels – dont les relations reposent sur trois couples déterminés par :

- le vouloir (ou la quête) : d'un côté le **sujet** à l'origine de l'action, de l'autre l'**objet** de la quête ;
- le savoir (ou l'origine et le résultat de la quête) : d'un côté le **destinateur** ou encore donateur qui suscite l'action, de l'autre le **destinataire** qui bénéficie du résultat de l'action ;
- le pouvoir (ou le conflit au cours de l'action) : d'un côté l'**adjuvant** qui appuie le sujet, de l'autre l'**opposant**.



Un roman peut comporter plusieurs quêtes. Ainsi *À la recherche du temps perdu* repose principalement sur la quête de la vocation d'écrivain du héros-narrateur, laquelle s'appuie sur un certain nombre d'adjuvants que sont les artistes du roman (Elstir, Vinteuil, Bergotte) mais aussi Norpois (le diplomate, ami de la famille du héros, fera lever l'interdiction paternelle faite à ce dernier d'aller écouter la Berma, il conseillera même au père, qui ambitionne le Quai d'Orsay pour son fils, de le laisser entreprendre une carrière littéraire), Bloch, l'ami du héros, qui l'initiera à la lecture de Bergotte, et Swann qui lui permettra de le rencontrer. Mais la *Recherche* comporte aussi une quête mondaine et une quête amoureuse.

Le destinataire est le garant de la valeur portée ou accordée à l'objet de la quête (il permet de transformer une jeune fille pauvre en princesse). Il est des cas où les deux rôles actanciels sont bien distincts : dans *Madame Bovary*, ce sont, entre autres, les romans de Walter Scott qui sont à l'origine des rêves d'Emma. Dans d'autres cas, le même acteur remplit les deux rôles, ce qui peut renforcer son caractère de héros (se reporter au chapitre suivant). Ainsi, dans *La Condition humaine*, lorsque Kyo décide par lui-même de s'opposer aux membres du Comité central qui veulent abandonner les insurgés pour ménager Chang Kai-Chek, il est son propre destinataire en même temps que le sujet d'une quête révolutionnaire authentique.

Les acteurs qui assument les rôles et incarnent l'action. Ils sont à rapprocher, par là, de la notion de « personnage ». Ils peuvent être

soit des individus dénommés (Kyo), soit des entités non directement anthropomorphes comme le Comité central du parti communiste ou encore des idées comme la révolution (dans ce dernier cas, on a souvent affaire à des valeurs idéologiques ou morales). Les acteurs¹ remplissent des **rôles actanciels** (Kyo qui dirige l'insurrection est le sujet principal de la quête, l'insurrection étant l'objet, le destinataire la révolution chinoise) mais aussi des **rôles thématiques** ressortissant à des attitudes, à des catégories psychologiques ou à des valeurs sociales et collectives que l'on dégage des « domaines d'actions » essentiels de l'intrigue (ainsi Kyo est un révolutionnaire mais aussi un homme trompé par sa femme). Les rôles thématiques se définissent en relation avec les notions de vraisemblable et de prévisible : pour être trompé, Kyo se devait d'être marié. Ajoutons que la dénomination d'un personnage constitue parfois un fort indice thématique. Ainsi, dans *La Comédie humaine*, selon que Vautrin est désigné par son nom patronymique ou par l'un de ses nombreux pseudonymes on a affaire à un parcours diégétique différent.

On voit que Greimas oppose l'actant (l'abstrait) à l'acteur (le concret)². Son modèle repose d'abord sur une forme d'immanence discursive dont on trouve l'équivalent dans les actants de la phrase (sujet/objet/circonstant) et non pas sur une imitation d'actes concrets. Il repose ensuite sur une morale de l'action, puisque les actants sont censés définir les attitudes et les comportements des personnages à qui ne sont pas reconnus de dispositions particulières, et, enfin, sur un rapprochement paradigmatique entre l'organisation narrative d'un texte et l'organisation d'une société telle que l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss l'a décrite. Pour ce dernier toute organisation sociale porte, en effet, la marque de structures profondes correspondant à la fois à des déterminismes humains universels et à des règles sociales.

1. Notons que ce sont les acteurs qui permettent, le plus souvent, d'identifier un genre romanesque et qui créent la disposition de lecture adéquate. Ainsi policiers, malfrats et victimes sont les acteurs du genre policier ; les oiseaux qui sont dotés de qualités humaines dans le *Cinquiesme Livre* (1564) de Rabelais signalent le roman satirique ; les loups et autres animaux sont les acteurs des romans pour enfants.

2. Comme le fait Philippe Hamon, on peut considérer que les actants sont des classes de personnages-types (cf. « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 143).

Au total, le modèle sémiotique voudrait que l'opération de lecture se ramène à une opération positiviste dans laquelle on prendrait en compte des faits objectifs au détriment de la subjectivité dans le langage. Comme si la langue – dans notre cas, la grammaire du récit – se confondait avec le discours ! Ajoutons que Greimas était conscient des limites inhérentes à sa théorie puisqu'il l'a conçue pour mettre au jour les seules formes élémentaires des récits.

Il n'en reste pas moins que la théorie greimasienne s'applique particulièrement bien à des romans construits selon des structures narratives simples qui, partant, permettent de dégager facilement des structures actancielles – comme le combat ou la séduction qui mettent en jeu le **sujet** et l'**opposant** ou le **sujet** et le **destinateur** – correspondant à des séquences narratives. Dans une étude portant sur l'œuvre de Ian Fleming (l'auteur des fameux James Bond), Umberto Eco a utilisé, en le schématisant quelque peu, le modèle sémiotique. Pour ce faire, il ramène rôles actanciels et rôles thématiques à une axiologie et définit, ainsi, des couples de personnages qu'il met en relation selon leurs « caractères » :

- Bond/« M »
- Bond/Méchant
- Méchant/Femme
- Femme/Bond

Prenons l'opposition Bond/« M ». « M » est le chef espion qui tient Bond sous sa coupe et qui en sait plus qu'il n'en dit sur les événements auxquels 007 va être confronté car il estime que la force et le courage de celui-ci ne sont pas suffisants pour vaincre les adversaires de la Grande-Bretagne. Bond est donc le **sujet** de la quête et s'étaye sur le vouloir, « M » à la fois le **destinateur** et le **destinataire** et s'étaye sur le savoir. Ce double rôle actanciel fait que « M » joue plusieurs rôles thématiques incarnant des valeurs : l'autorité, le devoir, le patriotisme mais aussi la tactique garante de toute réussite dans le monde de l'espionnage. Quant à la Femme, si elle entre en opposition avec le Méchant et avec Bond c'est qu'elle est en général double – ses rôles thématiques étant contradictoires, elle est tour à tour adjuvant, opposant puis, à la fin, de nouveau adjuvant de Bond – mais elle

reste dans tous les cas de figure **destinateur** de l'intrigue dont elle ne révèle pas immédiatement les causes.¹

III. Le modèle pragmatique

Partant du principe qu'un personnage de roman est actualisé par la lecture et qu'il sollicite l'expérience du lecteur, c'est-à-dire son savoir sur le monde, sa culture littéraire mais aussi les influences qu'il peut subir à la faveur, par exemple, de la réception critique que connaît un roman, le même Umberto Eco a cherché à établir dans *Lector in fabula* une « stratégie textuelle » permettant d'associer le personnage empirique du texte issu d'une configuration narrative (« ce vivant sans entrailles », comme disait Paul Valéry) et le personnage existant dans la lecture. De son côté Paul Ricœur, pour qui la fiction est à la fois une imitation créatrice du monde et une médiation entre le réel et l'intériorité de l'être, pense que le lecteur refigure l'action à partir de l'*ipséité* (il s'agit de l'identité historique rendue par les actions du personnage dans la fiction – se reporter au chapitre suivant) en s'impliquant dans le texte, c'est-à-dire en inscrivant la réalité des personnages dans sa réalité propre ; ce que résume bien le titre de son essai, paru en 1990 : *Soi-même comme un autre*.

Une fois l'illusion référentielle admise grâce aux effets de tout ce qui ressortit à l'être (dénominations, descriptions...), il est possible de dégager deux manières de réception et d'appréhension du personnage du point de vue de l'action.

La première emprunte à la sémiotique narrative et s'élabore sur l'agencement des rôles actanciels et des rôles thématiques. Dans la *Recherche*, la quête mondaine de nombre de personnages s'incarne dans des niveaux sociaux (la noblesse, la noblesse déclassée, la bourgeoisie), utilise des postures particulières et suscite adjuvants et opposants. Ainsi les Verdurin n'auront de cesse de s'opposer à la noblesse afin de se singulariser tout en jouant des nouvelles valeurs d'échange comme l'art et la politique à travers, entre autres, les développements de l'affaire Dreyfus. Ils parviendront à leurs fins en

recevant Charlus, en se servant de l'aura du musicien Vinteuil, en faisant jouer du Wagner dans leur salon à l'époque où le compositeur n'est guère reconnu en France mais aussi en attirant chez eux Clemenceau et Zola alors qu'on chercherait en vain des raisons morales à ces choix politiques. Refigurer toutes ces actions demande au lecteur de faire preuve à la fois de sympathie et de recul vis-à-vis des personnages : il lui faut partager leurs savoirs sur le monde afin de comprendre les postures du snobisme et le tragique des relations sociales, voire de juger tout cela à travers des valeurs. Notons sur ce dernier point que Proust refuse tous les conformismes moraux : ses personnages sont relatifs, à la fois authentiques et snobs, capables de sympathie comme de bassesse. Ainsi Mme Verdurin n'est pas qu'une bourgeoise émerveillée par la noblesse, elle sait aussi faire preuve d'un certain discernement artistique en assistant, entre autres, aux représentations des Ballets russes.

La seconde ressortit à ce que le philosophe Bergson appelait la « faculté de fabulation » dont il voyait l'origine dans la religion, considérée comme un saut vital pour l'existence humaine, et l'incarnation dans la mythologie, les légendes, le folklore, les contes et le roman¹. C'est cette faculté encore qualifiée d'« hallucination volontaire » par Bergson² qui fait percevoir le personnage comme une médiation imaginaire vers les passions et les fantasmes pouvant être l'objet d'interdits culturels et sociaux dans le monde réel. Ainsi, toujours dans la *Recherche*, lorsque Charlus écoute avec volupté Morel, son amant de cœur, exposer le fantasme sadique de séduire une jeune fille pour ensuite l'abandonner : « Si tu prenais son pucelage, tu serais bien obligé de l'épouser. – L'épouser ? s'écria Morel, qui sentait le baron grisé (...) L'épouser ? Des nêfles ! » (*op. cit.*, tome III, p. 396), le lecteur retrouve là cette violence affective rapprochant l'amour et la haine qui met en continuité bien des événements du roman proustien. Et, en même temps, il est susceptible d'y prendre plaisir par procuration.

Ajoutons que cette « faculté de fabulation » peut être inscrite dans la configuration romanesque même. C'est le cas lorsque le narrateur installe ses personnages aux limites du vraisemblable et entre dans le

1. Cf. Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, p. 193-195.

1. *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, p. 207-208.

2. *Ibid.*, p. 206.

monde du rêve ou de la surréalité, à l'instar de cette « âme errante » qu'est la Nadja d'André Breton. Autre exemple : le personnage de K. dans *Le Château*, qui se pose sans cesse les mêmes questions (« où suis-je ? », « où est le chemin qui mène au château ? »), semble évoluer dans un rêve labyrinthique si bien que le lecteur tout à la fois l'accompagne dans ses errances et finit par éprouver une forme de lassitude confinante au comique. Au total, c'est cette interrogation sur le sens de la vie qui subsume toutes les actions du roman de Kafka.

L'une des vertus du modèle pragmatique est de permettre au lecteur de faire la part entre les différents niveaux de lecture de l'histoire. Prenons l'exemple du *Voyage au bout de la nuit* de Céline. On peut lire le roman comme les tribulations d'un picaro moderne qui rapporte, principalement à travers la peinture de la banlieue, le tragique de la décomposition de la vie humaine, mais aussi comme une parabole de la perte des sentiments : « Puisque nous sommes que des enclos de tripes tièdes et mal pourries nous aurons toujours du mal avec les sentiments » (*op. cit.*, p. 337).

IV. Le modèle sémio-anthropologique

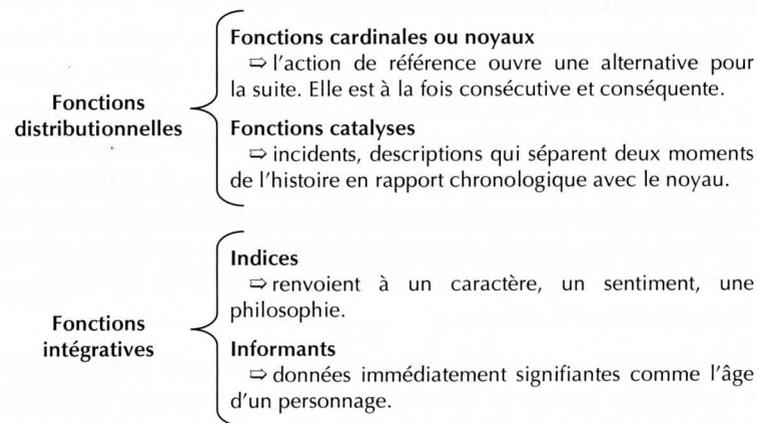
L'ensemble des traits directs ou indirects qui constituent le portrait associé aux diverses modalisations et à des évaluations énonciatives contribue peu à peu à construire un individu, c'est-à-dire un être dans le monde mais aussi un moi, c'est-à-dire un être intérieur qui peut se dissocier du monde. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine remarque bien que « l'un des principaux thèmes romanesques intérieurs est justement l'inadéquation d'un personnage à son destin, à sa situation »¹. Partant, il est nécessaire d'essayer de dégager des constantes, des régularités psychologiques et psychiques qui se manifestent implicitement dans les descriptions des personnages. Si la personnalité se juge également au trébuchet du faire – et on retrouve là Aristote qui, dans la *Poétique*, dégageait l'*ethos*, c'est-à-dire le caractère et la pensée des personnages de l'action –, le por-

1. *Op. cit.*, p. 470.

trait, les descriptions et les discours ont une large part dans une configuration qui traite en osmose personnages et événements.

► Être et faire dans la structure du récit

Dans une critique raisonnée du modèle sémiotique, Roland Barthes constate que le schématisme greimasien « rend mal compte de la multiplicité des participations, dès lors qu'elles sont analysées en termes de perspectives (...) et qu'il est donc nécessaire de l'assouplir en le soumettant aux catégories mêmes de la personne, non psychologique, mais grammaticale »¹. Il propose donc un modèle d'organisation du faire et de l'être construit autour de deux grandes classes d'unités narratives qu'il nomme, lui aussi, **fonctions**. Les premières, dites distributionnelles, appartiennent à la dynamique du récit donc au *faire*, les secondes, dites intégratives, renvoient à l'*être* ; ces catégories étant elles-mêmes subdivisées de façon binaire. Le tableau ci-dessous fait la synthèse du modèle d'analyse avancé par Barthes.



Les fonctions distributionnelles, qui réinterprètent les fonctions de Propp, constituent l'armature du récit, elles sont solidaires les unes des autres, suscitent l'enchaînement des actions et peuvent s'organiser en séquence. Mais, dans la perspective qui est ici la nôtre, c'est l'articulation des fonctions distributionnelles renvoyant à une

1. Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, p. 36-37.

opération et des fonctions indicielles ou informatives renvoyant, elles, à un signifié immédiat – fortement réaliste dans le dernier cas – qui importe. Toutes choses égales, les fonctions intégratives correspondent aux rôles thématiques de la sémiotique narrative. Cette articulation relève de l'intégration, donc d'une solidarité entre l'être et le faire si bien que l'être d'un personnage peut n'être jamais décrit mais sans cesse signifié par connotation¹.

Bien qu'il définisse le personnage de la même manière que Greimas, c'est-à-dire principalement par sa participation à une « sphère d'actions », Barthes reconnaît qu'il existe des récits fortement fonctionnels tels les contes populaires et d'autres fortement indiciels tels les romans psychologiques². Qu'est-ce alors à dire quand on se place du point de vue de l'action ? Simplement que celle-ci est dépendante de l'être des personnages. C'est pourquoi il convient de considérer les actions comme solidaires de la personnalité, laquelle donne au faire sa configuration particulière.

Les catégories anthropologiques

• L'individu

Le terme vient du latin *individuum* : ce qu'on ne peut pas diviser, par opposition à *species* : l'espèce. L'individu est donc une personne parmi d'autres personnes dans le monde du roman. Il se définit par son existence propre et se distingue dans les rapports qu'il entretient avec autrui. L'âge, le sexe, la condition sociale, etc. sont des critères qui permettent de distinguer entre les individus et de les mettre en configuration dans la diégèse.

C'est l'individu qui est l'agent de l'action, soit qu'il la finalise soit qu'il la subisse. Emma et Charles Bovary, par exemple, sont deux individus dans le roman de Flaubert. Précisons qu'un romancier qui décrit à fort régime un personnage par ses discours – donc par ses échanges avec autrui – veut par là insister sur son individualité. D'autre part, du point de vue de la dénomination, le personnage

1. *Op. cit.*, p. 20. Barthes prend l'exemple de tout l'arsenal d'armes de haute technologie dont dispose James Bond dans *Goldfinger*. Cet indice n'a de sens que si l'on tient compte du fait que l'agent 007 est du côté de l'État, donc de l'ordre et du pouvoir.

2. *Ibid.*, p. 21.

comme individu peut être désigné par un patronyme ou par un surnom, c'est-à-dire par un nom propre qui renvoie à l'univers social.

• La personne

Il s'agit de l'être particulier, donc doté de caractères distincts, qui incarne le personnage. On le dit héros quand il a une destinée et qu'il porte ce qu'une époque considère comme appartenant à la condition humaine (pour la définition du héros, voir le chapitre suivant). Ainsi Emma est une personne qui attend que le réel réalise ses rêves. Le personnage considéré sous l'angle de la personne est souvent affecté d'un prénom ou d'un désignateur du même type, comme un pseudonyme.

D'autre part, si l'on se réfère au modèle freudien du « roman familial » qui considère que l'homme, afin de surmonter la déception de ne plus être l'enfant-roi adulé par ses parents, imagine bien souvent que ses géniteurs l'ont trouvé et adopté, la personne peut s'étayer sur des postures psycho-romanesques fantasmatiques du même ordre. Dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert a élaboré deux figures de la personne romanesque construite selon ce modèle : l'Enfant bâtard et renégat et l'Enfant trouvé et exilé.

• Le moi et les types de personnalités

Le moi ou *ego* est à distinguer de l'individu : le moi peut s'opposer au monde alors que l'individu en fait partie. Prenons l'exemple de Roquentin qui cherche à comprendre la négativité dont il se sent l'objet :



À présent, quand je dis « je », ça me semble creux. Je n'arrive plus très bien à me sentir, tellement je suis oublié. Tout ce qui reste de réel, en moi, c'est de l'existence qui se sent exister. Je baille doucement, longuement. Personne. Pour Personne, Antoine Roquentin n'existe.

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 236.

Notons que dans le roman occidental du XX^e siècle, on a plutôt affaire à des *moi* – donc à des consciences en mouvement et à des

passions – qu'à des individus car, le plus souvent, les personnages principaux ont à cœur « non pas d'échapper au monde (ils en sont les victimes consentantes) mais de s'y soustraire : ils préfèrent réaliser secrètement l'intégrité de leur personne plutôt que de souscrire aux conventions et aux stéréotypes sociaux »¹. Du point de vue de la désignation, un nom tronqué (Lol V. Stein, par exemple) est l'indice que le personnage est considéré sous son aspect moïque.

Le moi repose sur des dominantes de la personnalité qui ont été définies par la psychopathologie. Ainsi, dans le roman, on peut principalement distinguer entre :

– **La dominante hystérique ou histrionique** quand un personnage ne peut vivre que dans le regard des autres, voire dans la séduction, manifeste une labilité de sentiments souvent en les exagérant, possède une grande aptitude à la tromperie et une tendance à l'angoisse. On classera dans cette catégorie l'être de fuite qu'est Albertine, la mystérieuse et inconstante jeune fille aux humeurs changeantes qui, d'ailleurs, « éprouve une tristesse d'exilée » et finit par s'avouer « contente de rien ».

– **La dominante narcissique.** Par exemple, le baron de Charlus qui aime à faire étalage de ses titres de noblesse, qui se veut en maintes circonstances le maître des choses, qui étale sans vergogne sa morgue, marqué qu'il est par l'orgueil. Ou encore, dans un autre registre, Abel Tiffauges qui incarne le prédateur à travers la figure de l'ogre dans *Le Roi des Aulnes* (1970) de Michel Tournier.

– **La dominante paranoïaque** qui repose souvent sur une hypertrophie du moi et sur la méfiance manifeste vis-à-vis d'autrui. Le Swann de la *Recherche* mais aussi le Solal de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen qui finit par se montrer irrité et violent envers Ariane – car il est jaloux de son passé – sont à classer dans cette catégorie.

– **La dominante schizoïde** qui affecte des personnages décalés par rapport au réel et chez qui l'intériorité prédomine. En général, ces personnages ont le goût de l'errance et du voyage. On peut citer K. dans *Le Château* de Kafka mais aussi Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*.

1. Michel Zérafra, *Roman et société*, p. 70.

Il convient donc d'associer l'être du personnage, rendu par ses descriptions et par son langage, à des rôles thématiques en prenant en compte le fait que tout cela peut être unifié autour d'une personnalité, fût-elle obscure. Le moi se trouve dans une relation dialectique entre l'individu et la personne. Remarquons que selon la catégorie anthropologique en question, le personnage peut occuper des rôles thématiques différents. Dans *La Condition humaine*, le Kyo révolutionnaire est à analyser comme un individu et une personne tandis que le Kyo épris de May est à considérer comme une personne et un moi.

Le modèle sémio-anthropologique considère donc que l'identité du personnage vient à la fois de la mise en action (Aristote) et de sa volonté comme de ses désirs, donc d'une personnalité dotée d'une intériorité. Il est possible de le schématiser ainsi :



Les deux niveaux fonctionnels permettent bien sûr d'identifier les catégories anthropologiques pertinentes. Ainsi, dans *La Peste* d'Albert Camus, tous les indices concernant les habitants d'Oran les présentent comme des individus mus par le désir de s'enrichir et par le goût du divertissement tandis que le narrateur, bien qu'anonyme, est une *personne* car sa subjectivité est souvent mise en avant.



Le personnage de Pierre Roland dans *Pierre et Jean* (1888) de Maupassant

• Résumé de l'œuvre

Deux frères, Pierre et Jean, qui viennent de terminer leurs études, passent leurs vacances chez leurs parents, M. et Mme Roland, au Havre où, d'ailleurs, ils comptent s'installer : le premier comme médecin, le second comme avocat. Ils apprennent alors qu'un vieil ami de la famille, Léon Maréchal, vient de mourir en laissant toute sa fortune à Jean. Pierre semble tout d'abord heureux pour son frère mais la jalousie finit par le gagner et il se croit, à la suite d'un incident mineur, mis à l'écart par le reste de la famille. Toutefois, dans un premier temps, il décide de prendre sa vie en main en cherchant un

appartement pour y vivre et y exercer son métier. Puis un doute lui vient au cœur : et si Jean était, en fait, le fils de Maréchal ou si les Havrais en venaient à envisager semblable hypothèse ? Il décide de parler à son frère pour le dissuader d'accepter cet argent susceptible de compromettre la réputation de leur mère. À l'occasion d'errances nocturnes en ville, il en arrive à éprouver des sentiments de haine envers sa mère, d'autant plus que celle-ci vient d'inciter Jean à louer l'appartement dans lequel il comptait s'installer. Il est ensuite en proie à des sortes d'hallucinations qui lui font voir les femmes en éternelles séductrices. Peu à peu, par son attitude qui témoigne de sa suspicion, il déclenche des crises nerveuses chez sa mère. Quant à Jean, non seulement il s'installe dans l'appartement convoité par son frère mais, de plus, il envisage sérieusement d'épouser Mme Rosémilly, jeune veuve à qui les deux frères ont fait la cour. Tous deux s'opposent au cours d'une discussion houleuse qui tourne à l'affrontement, Mme Roland est bouleversée et elle avoue à Jean qu'il est le fils de Maréchal, l'homme qu'elle a passionnément aimé comme un autre époux – ce que M. Roland a accepté. Jean, qui vit cet aveu comme une nouvelle naissance au moment où il va entamer son existence d'adulte, accorde son entière compassion à sa mère et, après quelque délibération, décide qu'il est normal que l'héritage lui revienne. Puis, il suggère à son frère de s'éloigner et d'accepter un emploi de médecin sur un de ces navires effectuant la traversée transatlantique. Pierre en quelque sorte dépossédé de tout par son frère acquiesce et, avant d'embarquer sur la *Lorraine*, passe par des états psychologiques qui vont de la froideur envers sa famille à une forme de résignation. Celui-ci consiste en une séparation d'avec la mère et témoigne d'un certain goût pour le sacrifice.

• Le personnage de Pierre

On retrouve donc dans le roman de Maupassant le grand *topos* des frères ennemis. Étudier le personnage de Pierre implique bien sûr de faire référence à son alter ego inversé, Jean, car le roman multiplie les indices marquant à la fois leurs ressemblances et leurs différences.

Pierre est à considérer comme un *individu* au statut original car il est le destinataire, le patient mais en aucun cas l'agent des grandes fonctions cardinales du roman que sont l'annonce de l'héritage, l'attribution de l'appartement et de Mme de Rosémilly à son frère, l'aveu de Mme Roland à Jean (au moment où elle le fait, Pierre n'est pas présent) et, enfin, son départ. Toutes ces « sphères d'actions » occupent, en général, l'espace d'une journée. En revanche, il est en position d'agent dans les fonctions catalyses (la jalousie et le doute soupçonneux qui vont l'amener à enquêter) car, jusqu'à la dispute avec son frère, le récit se focalise sur lui et progresse par la relation de ses réactions ; ainsi tout se passe comme si c'était lui qui avait été trompé par sa mère. Les catalyses servent à rendre la répétition ou à distendre la temporalité d'un récit qui s'étend sur une période d'environ dix semaines :

« Rien ne survint chez les Roland pendant une semaine ou deux. Le père pêchait, Jean s'installait aidé par sa mère, Pierre, très sombre, ne paraissait plus qu'aux heures des repas. » (Éditions Pocket, p. 153)

Le récit progresse lentement si bien que le personnage de Pierre est configuré à l'intérieur de ce que l'on peut considérer comme des pauses narratives. En tant qu'individu, Pierre éprouve des sentiments et subit les événements. On a donc affaire à un récit fortement indiciel.

Pierre est aussi une *personne* : il fait l'objet de descriptions (il est brun, imberbe et d'un caractère parfois ombrageux alors que son frère est blond, porte la barbe et d'un tempérament plutôt doux, il a fait des études de médecine, il a des opinions politiques et philosophiques alors que son frère est plutôt conformiste, etc.) mais il est également décrit par ses discours qui concourent à donner accès à son intériorité – Maupassant parlerait de son cœur et de son âme : « Si on pouvait vivre [sur un bateau] comme on serait tranquille peut-être » (*ibid.* p. 145), il occupe là la posture de *l'exilé* du « roman familial ». De nombreuses fonctions intégratives dépeignent ses états de conscience :

Après l'annonce de l'héritage : « Il se sentait mal à l'aise, alourdi, mécontent comme lorsqu'on a reçu quelque fâcheuse nouvelle (...) Il avait mal quelque part, sans savoir où ; il portait en lui un petit point douloureux, une de ces presque insensibles meurtrissures dont on ne trouve pas la place. » (*ibid.*, p. 81) ;

« Eh bien, mon petit Jean, te voilà riche ! Je suis content de t'avoir rencontré tout seul ce soir, pour te dire combien cela me fait plaisir, combien je te félicite et combien je t'aime. » (*ibid.*, p. 86-87) ;

« Comment avait-il donc passé son temps du lever jusqu'au coucher ? Il avait flâné sur la jetée aux heures de marée, flâné par les rues, flâné par les cafés, flâné chez Marowsko, flâné partout. Et voilà que, tout à coup, cette vie, supportée jusqu'ici, lui devenait odieuse, intolérable. » (*ibid.*, p. 97) ;

« Et soudain un souvenir précis, terrible, traversa l'âme de Pierre. Maréchal avait été blond, blond comme Jean. » (*ibid.*, p. 128).

Après la dispute avec son frère qui lui reproche, entre autres choses, d'être devenu « enragé », Pierre se trouve tout entier confronté à son *moi*. La dominante paranoïaque de sa personnalité a auparavant fait l'objet de plusieurs marques indicielles comme ces traits de jalousie envers Jean qui datent de l'enfance et que l'annonce de l'héritage viennent raviver ou encore son caractère irritable. Dans de nombreuses fonctions catalyses, tout se passe comme s'il instruisait le procès de sa mère en faisant une « enquête minutieuse d'où résulterait l'éclatante vérité » (*ibid.*, p. 123) avant de s'en vouloir de porter de telles accusations :

« Je suis fou, pensa-t-il, je soupçonne ma mère. Et un flot d'amour et d'attendrissement, de repentir, de prière et de désolation noya son cœur. Sa mère ? La connaissant comme il la connaissait, comment avait-il pu la suspecter. » (*ibid.*, p. 128)

Le repentir témoigne qu'il perçoit sa mère de manière ambivalente : elle est à la fois bonne et mauvaise. Voilà un indice qui forme la base d'un paradigme de la violence tournée vers soi et dans lequel on va relever des catalyses marquant l'angoisse (la demeure parentale l'étouffe, la détresse l'amène à pousser des gémissements malgré lui), les visions hallucinatoires (les femmes sont d'éternelles séductrices), la perte (il se sent comme un étranger parmi les siens) puis sa décision de s'éloigner de sa famille et de partir au loin, décision qu'il vit avec une « détresse de chien perdu » (*ibid.*, p. 213). À la dominante paranoïaque s'ajoute donc un aspect schizoïde : pour échapper à l'angoisse, Pierre fuit la réalité. Son attitude tient du déni ; jamais il ne pourra comprendre que sa mère a profondément aimé Maréchal.

Tout bien considéré, il convient de remarquer que ce ne sont pas les traits de caractère (ou la dominante de personnalité) de Pierre qui expliquent l'action (il n'est pas placé sous le joug de l'hérédité comme un personnage

de Zola) : les fonctions catalyses le montrent en train d'agir mais ne réfèrent pas l'action à une origine psychologique. C'est l'action qui dévoile l'être et vice versa.

5

Les types de personnages

I. L'identité narrative

On doit la notion d'identité narrative aux travaux, précédemment évoqués, de Paul Ricœur portant sur le sujet dans l'action¹ à partir de questions récurrentes comme « qui agit ? » ou « qui se raconte ? ». Celle-ci repose, on le sait, sur une dualité sise au cœur du concept d'identité : Ricœur distingue, en effet, entre l'identité permanente d'un individu, son caractère ou son tempérament en somme (qu'il nomme la *mêmeté*) et l'identité à soi qui recouvre les principes de conduite de l'individu dans le temps face à lui-même comme face à autrui (qu'il nomme *l'ipséité*). Cette distinction entre l'action qui relève de la permanence et celle qui relève de la temporalité, donc du changement, caractérise pleinement le personnage de roman. Dans un récit courtois, comme *Tristan et Iseut* (1170-1190), la durée est théologique, c'est-à-dire qu'elle est tournée vers Dieu en qui elle trouve son origine. C'est le destin qui unit les deux protagonistes – l'action provient du surnaturel sans que se crée une temporalité humaine – tandis que dans le roman moderne l'existence des personnages repose sur un enchaînement de faits constituant une durée.

1. Voir, en particulier, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990.