

exemple du premier cas, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (voir commentaire, p. 187-192), du second.

Synthèse

À partir des travaux du folkloriste russe V. Propp, la sémantique narrative a cherché à identifier le noyau originel commun à toutes les intrigues. Le schéma quinaire, en faisant ressortir les cinq étapes indispensables à la mise en place d'une histoire, témoigne ainsi de l'unité de l'imaginaire humain. La fin de l'histoire est annoncée par une série de signaux clausulaires. En tant que clôture, elle remplit trois fonctions principales : elle permet de hiérarchiser l'information ; elle apporte des réponses aux questions suscitées par le récit ; elle donne un certain nombre de directives interprétatives.

LECTURES CONSEILLÉES

V. PROPP

Morphologie du conte (1928), trad. fse, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1970.

Ouvrage de référence qui, l'un des premiers, s'est attaché à dégager les éléments constitutifs d'un texte narratif, en l'occurrence le conte merveilleux russe.

P. LARIVAILLE

« L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974.

Cet article présente de façon détaillée le schéma quinaire de l'intrigue.

J.-M. ADAM

Le Texte narratif, Paris, Nathan, 1985.

Ouvrage très complet qui s'appuie sur une synthèse des travaux de linguistique textuelle et de sémiotique pour proposer une analyse approfondie du type textuel narratif.

Ph. HAMON

« Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975.

Article fondateur à l'origine de la distinction conceptuelle entre *clausule*, *clôture* et *clé*.

G. LARROUX

Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question, Paris, Nathan, 1995.

Ouvrage de référence sur l'approche narratologique et poéticienne de la « fin » narrative.

CHAPITRE 4 LE MOTEUR DU ROMAN : LES PERSONNAGES

Le personnage est, après l'intrigue, le deuxième objet d'étude privilégié par la sémiotique. De même qu'elle considère qu'on peut ramener toute histoire à un modèle logique relativement simple, la critique de tendance greimassienne pense qu'on peut retrouver dans l'infinie pluralité des récits le même système de personnages. Toute histoire étant fondée sur un conflit, il existe au moins deux « rôles » présents dans tout roman : le sujet et son adversaire. Il s'agit aussi bien de Jean Valjean aux prises avec Javert (*Les Misérables*) que de Marcel luttant contre les séductions de la vie mondaine (*La Recherche*) ou de Kyo refusant les limites de l'existence (*La Condition humaine*). L'analyse sémiotique – qui s'intéresse essentiellement à ce que *fait* le personnage (son parcours) – a cependant été précisée, aménagée, voire reformulée par une démarche d'inspiration plus poéticienne qui prend aussi en compte ce qu'*est* le personnage (son portrait) et que l'on doit, entre autres, à Philippe Hamon.

On présentera successivement les deux approches, moins opposées que complémentaires, avant d'indiquer les nouvelles perspectives ouvertes par les théories de la lecture.

LE PERSONNAGE COMME FONCTION

Précisons, pour commencer, qu'en sémiotique narrative la notion de « personnage » n'existe pas. Elle est remplacée par trois concepts qui interviennent

à des niveaux différents de description du récit : l'acteur, l'actant et le rôle thématique.

ACTANT, ACTEUR, RÔLE THÉMATIQUE

Avant de définir le contenu de chacun de ces termes, il convient de distinguer clairement le niveau de la *manifestation* (qui renvoie au texte donné, tel qu'il se présente à la lecture) de la « grammaire » du récit reconstruite par l'analyse. Cette grammaire comprend une *composante narrative* (la logique des actions mises en scène dans le récit) et une *composante thématique* (les « contenus » véhiculés par la syntaxe narrative).

Selon le niveau d'analyse retenu, on n'envisagera pas le personnage sous le même angle.

L'ACTEUR

L'acteur intervient au niveau de la *manifestation*. Un récit a besoin d'un certain nombre d'actions pour fonctionner. L'acteur est l'instance chargée de les assumer. Défini comme « exécutant », incarnation des rôles nécessaires au déroulement du récit, l'acteur est le concept qui se rapproche le plus de la notion traditionnelle de « personnage ». On a vu que le récit était construit sur une opposition entre un sujet et son adversaire. Ces deux « rôles » seront assumés par des *acteurs* différents selon les romans. Dans *Le Nœud de vipères*, par exemple, l'acteur remplissant le rôle du sujet est Louis, l'avocat vieillissant, alors que l'acteur assumant le rôle de l'adversaire est sa famille. Dans *L'Étranger*, c'est l'acteur Meursault qui joue le rôle du sujet alors que le rôle de l'adversaire est tenu par les représentants de l'ordre social et de la morale collective.

L'ACTANT

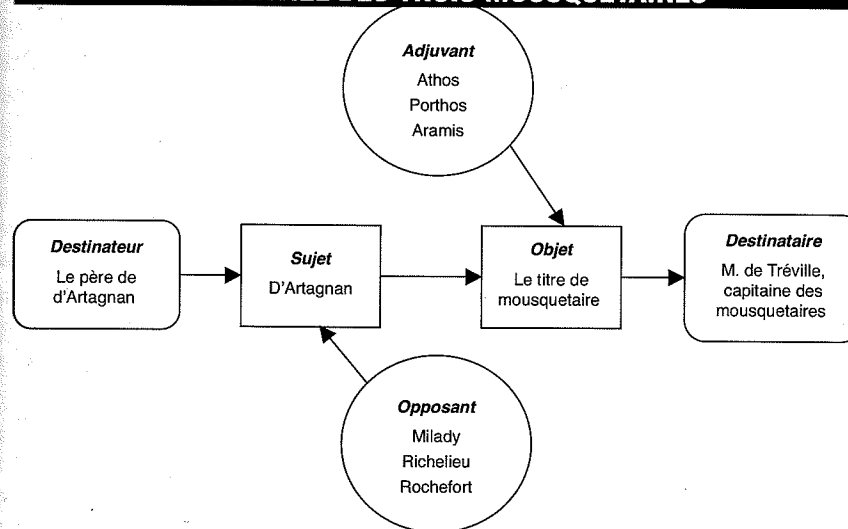
L'actant est un terme utilisé dans l'analyse de la *composante narrative*. Ce n'est donc pas une donnée du texte, mais une notion construite par l'analyse. L'actant se définit comme un rôle nécessaire à l'existence du récit (rôle que les acteurs ont pour fonction de prendre en charge). On sait que, selon Greimas, les actants (ou rôles actantiels) sont au nombre de six :

- *Sujet - Objet*;
- *Opposant - Adjuvant*;
- *Destinateur - Destinataire*.

Tout récit se présente en effet comme la quête d'un *objet* par un *sujet*. Il peut s'agir d'une quête amoureuse (*Aurélien*) comme d'une quête mystique (*Jour-*

nal d'un curé de campagne), de la recherche d'une fortune (*L'Île au trésor*) comme de celle d'un coupable (*Le Crime de l'Orient-Express*). Les obstacles, inévitables dans toute quête, font surgir des *opposants* que le sujet affronte avec l'aide d'*adjuvants*. Si les opposants de d'Artagnan dans sa quête du titre de mousquetaire sont Rochefort, Milady et les gardes du Cardinal, il bénéficie du soutien de ces adjuvants que sont Athos, Porthos et Aramis. La quête a, en outre, une origine (le *destinateur*) et une finalité qui, outre le sujet, peut concerner différents personnages (les *destinataires*). Dans *Les Misérables*, la quête de Jean Valjean a ainsi pour destinateur Mgr Myriel (le premier personnage à orienter l'ancien bagnard sur la voie du bien) et, au-delà de lui, la figure même de Dieu ; le destinataire comprend tous les personnages pour le bien desquels Valjean s'est sacrifié : Cosette et Marius, en particulier.

LE SCHÉMA ACTANTIEL DES TROIS MOUSQUETAIRES



LA RELATION ACTEUR/ACTANT

Ce schéma très (trop) connu appelle plusieurs précisions destinées à éviter toute simplification.

Il n'y a pas d'adéquation stricte entre l'acteur et l'actant. Un acteur unique peut parfaitement remplir plusieurs rôles actantiels. C'est le cas des romans du conflit intérieur, où un personnage, déchiré entre des sentiments contradictoires, assume à la fois les rôles d'adjuvant et d'opposant. Ainsi Raskolnikov,

dans *Crime et châtiment*, est partagé entre sa volonté de puissance et sa mauvaise conscience. À l'inverse, différents acteurs peuvent être regroupés en un seul actant. Un roman comme *Les Misérables* rassemble dans une même catégorie actantielle – l'opposant – des acteurs aussi différents que Javert et Thénardier.

Dans la mesure où la notion de « schéma actantiel » s'articule autour de l'idée de « quête » (de « programme narratif » dans la terminologie de Greimas), il y aura, au sein d'un même récit, autant de schémas actantiels que de programmes narratifs. *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski propose, au moins, trois quêtes différentes : celles d'Ivan, d'Aliocha et de Dimitri. Chacun des personnages fait figure de sujet autour duquel s'organise un schéma actantiel particulier. Ne visant pas les mêmes objectifs, les frères Karamazov n'auront ni les mêmes opposants, ni les mêmes destinataires. Ajoutons qu'un acteur peut changer de rôle actantiel (Javert, d'abord opposant de Jean Valjean, devient adjuvant de ce dernier lorsqu'il le laisse partir après l'avoir arrêté), modifier son programme narratif (Abel Tiffauges, le héros du *Roi des Aulnes*, imite d'abord le modèle négatif de l'ogre des légendes avant de se référer au modèle positif de saint Christophe) ou en poursuivre plusieurs (Lucien de Rubempré, dans *Illusions perdues*, cherche à la fois la reconnaissance littéraire et la considération sociale).

LE RÔLE THÉMATIQUE

Le rôle thématique, comme son nom l'indique, participe de la composante thématique de la grammaire du récit. Il désigne l'acteur envisagé du point de vue figuratif, c'est-à-dire comme porteur d'un « sens ». Le rôle thématique renvoie ainsi à des catégories psychologiques (la femme infidèle, l'hypocrite, le lâche, etc.) ou sociales (le banquier, l'ouvrier, l'instituteur, etc.) qui permettent d'identifier le personnage sur le plan du contenu. Greimas (*Du sens*, II, Paris, Éd. du Seuil, 1983) peut ainsi définir l'acteur comme « chargé à la fois d'au moins un rôle actantiel et d'au moins un rôle thématique » (p. 66). Si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques. Que le sujet de la quête soit un saint (le prince Mychkin dans *L'Idiot*) ou un pervers (Abel Tiffauges), un chevalier (Yvain) ou un bagnard (Jean Valjean), ne peut être indifférent pour la portée idéologique d'un roman.

La notion de personnage en sémiotique narrative

« Si l'on réserve au terme d'acteur son statut d'unité lexicale du discours, tout en définissant son contenu sémantique minimal par la présence des sèmes : a) *entité figurative* (anthropomorphe, zoomorphe ou autre), b) *animé* et c) *susceptible d'individuation* (concrétisé, dans le cas de certains récits, surtout littéraires, par l'attribution d'un nom propre), on s'aperçoit que tel acteur est capable d'assumer un ou plusieurs rôles [...]. On peut essayer de définir à partir de là le concept de *rôle* : au niveau du discours, il se manifeste, d'une part, comme une qualification, comme un attribut de l'acteur, et, d'autre part, cette qualification n'est, du point de vue sémantique, que la dénomination subsumant un champ de fonctions (c'est-à-dire de comportements réellement notés dans le récit, ou simplement sous-entendus). Le contenu sémantique minimal du rôle est, par conséquent, identique à celui de l'acteur, à l'exception toutefois du sème d'individuation qu'il ne comporte pas : le rôle est une entité figurative animée, mais anonyme et sociale; l'acteur, en retour, est un individu intégrant et assumant un ou plusieurs rôles.

S'il en va ainsi, le jeu narratif se joue non pas à deux niveaux, mais à trois niveaux distincts : les rôles, unités actantielles élémentaires correspondant aux champs fonctionnels cohérents, entrent dans la composition de deux sortes d'unités plus larges : les *acteurs*, unités du discours, et les *actants*, unités du récit. »

A.-J. Greimas, *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 255-256.

Les rôles thématiques peuvent être très nombreux : seuls sont pertinents pour la compréhension du roman ceux qui participent des domaines d'action privilégiés par l'intrigue. Ces domaines d'action, appelés par Ph. Hamon « axes préférentiels », et qui permettent de comparer entre eux les principaux personnages, renvoient à des thèmes très généraux comme le sexe, l'origine géographique, l'idéologie ou l'argent. Si l'axe préférentiel est celui du sexe, les personnages se présenteront à travers les rôles thématiques de *sexué* ou d'*asexué*, d'*homme* ou de *femme*, d'*hétérosexuel* ou d'*homosexuel*. Si l'axe pertinent est celui de l'*origine géographique*, les rôles thématiques seront alors ceux de l'*étranger*, de l'*autochtone* ou de l'*intrus*. C'est à travers la nature et la répartition de ces rôles que passera en grande partie le sens du roman. On peut ainsi dégager dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos les axes préférentiels du *désir* et de l'*amour*. C'est donc par rapport à ces deux domaines d'action que l'on identifiera les rôles thématiques assumés par les différents personnages. On constatera ainsi que Valmont, du côté du désir, joue le rôle thématique du « séducteur cynique et sans scrupules », alors que Cécile, du côté de l' amour, assume celui de « la jeune fille candide et vertueuse ». L'intérêt du roman est, bien sûr, dans la progressive complication de ces rôles initiaux. Dans un roman comme *Robinson Crusoé*, c'est l'identité culturelle qui sera

l'axe préférentiel le plus important, Robinson assumant le rôle thématique du « civilisé » et Vendredi celui du « sauvage ».

PARCOURS ET PROGRAMMES

Le modèle sémiotique du récit n'est pas, on l'a vu, destiné à l'étude des textes, mais à la mise au point d'une grammaire narrative. L'objectif de Greimas, en mettant en évidence la structure commune à tous les récits, était d'éclairer le processus de « signification ». Ce type de recherche a cependant un intérêt majeur pour l'analyse littéraire. Grâce aux notions d'*acteur*, d'*actant* et de *rôle thématique*, il est possible d'analyser l'« effet-valeur » d'un roman, la façon dont ce dernier véhicule une idéologie et la transmet au lecteur. Le récit se présentant comme l'orientation d'un sujet vers un objet, on peut en effet déceler les valeurs qui animent le sujet à travers le choix de l'objet, les moyens mis en œuvre pour l'obtenir et les déterminations à l'origine de la quête.

La notion de « programme narratif » est, à cet égard, particulièrement intéressante. Elle permet de préciser comment s'articulent les différents rôles actantiels dans le parcours d'un personnage particulier.

Le programme narratif d'un personnage (PN) se présente, selon Greimas, comme une séquence de quatre phases – *manipulation*, *compétence*, *performance*, *sanction* – que l'on peut repérer grâce à l'analyse des modalités (pouvoir, savoir, devoir, vouloir).

LA MANIPULATION

La *manipulation* correspond à la mise en route du PN. Elle suppose un destinataire cherchant à transmettre au sujet de la quête un /vouloir-faire/ ou un /devoir-faire/. Si la Justine de Sade est mue par la morale sociale qui lui impose des devoirs, les prêtres libertins auxquels elle s'oppose ont pour destinataire le désir. La manipulation est donc la phase où sont fixées les valeurs. Sa mise au jour permet de savoir ce qui motive le personnage, quels sont les individus ou les normes qui le font agir, et quelles sont les stratégies dont on a usé pour le convaincre. Dans la manipulation peuvent donc intervenir aussi bien des valeurs et des idées que des personnes, des désirs ou des institutions. Si ce sont des valeurs (l'amour de Dieu) qui sont à l'origine de la quête de Donissan dans *Sous le soleil de Satan*, ce sont des institutions (la société, l'armée, l'hôpital) qui promènent Bardamu autour du monde dans *Voyage au bout de la nuit*.

LA COMPÉTENCE

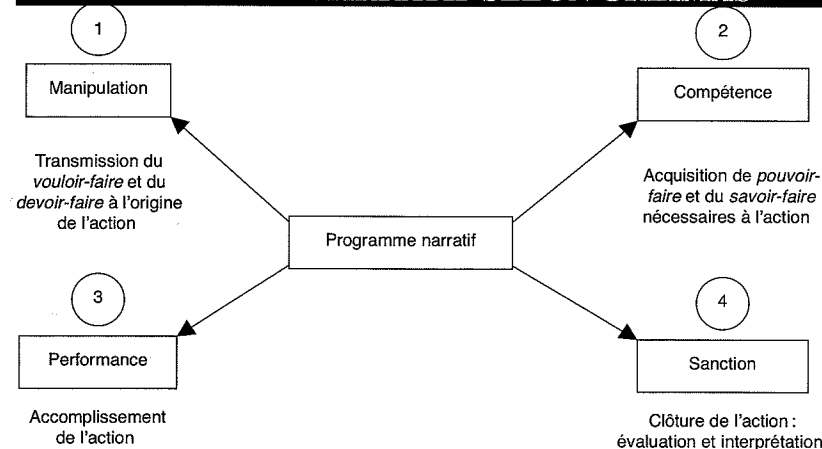
La *compétence* s'acquiert par une série d'épreuves qualifiantes dotant le sujet du /pouvoir-faire/ et du /savoir-faire/ nécessaires à l'action. Elle est à ana-

lyser en relation avec la performance (dans quelle mesure le pouvoir et le savoir du personnage se réalisent-ils dans des actes concrets ?), par rapport à la manipulation (pour quels motifs et à quelle fin le personnage a-t-il cherché à acquérir une compétence ?) et à la lumière de la sanction (la compétence a-t-elle permis de réussir ?). C'est faute d'un savoir suffisant sur le monde qui l'entoure que la quête de K. se clôt sur une sanction négative dans *Le Procès*. En revanche, c'est parce que sa fortune lui a donné la compétence requise qu'Edmond Dantès peut se venger de ses ennemis dans *Le Comte de Monte-Cristo*.

LA PERFORMANCE ET LA SANCTION

La *sanction* est, après la phase d'accomplissement que constitue la *performance*, l'épisode ultime de la séquence. Phase de clôture où l'action est interprétée et évaluée, elle est, avec la manipulation, l'autre lieu privilégié de la manifestation des valeurs. Elle permet de comparer les valeurs réalisées avec les valeurs proférées, de voir comment et par qui est jugée l'action du sujet. Son rôle essentiel est de mettre en évidence le bien-fondé du PN : était-il ou non judicieux ? Ses résultats sont-ils convaincants ? Le succès des libertins chez Sade et l'échec de sa vertueuse héroïne ne laissent guère de doute sur les valeurs cautionnées par le récit. En revanche, même si Étienne a échoué dans *Germinal*, les résultats de sa quête demeurent convaincants dans la mesure où il a rendu la dignité aux mineurs.

LE PROGRAMME NARRATIF SELON GREIMAS



Concrètement, comment procéder face à un texte ? Si l'on a affaire à un récit court, on peut, comme l'a fait Greimas pour *Deux amis* de Maupassant, lire attentivement le texte phrase par phrase et, en se fondant sur les modalités, analyser chaque passage à partir des quatre séquences mentionnées ci-dessus (manipulation, compétence, performance, sanction). On pourra ainsi reconstituer les différents programmes narratifs. Dans le cas d'un récit plus ample, comme le roman, il semble qu'une telle méthode défie la patience du lecteur. On aura alors intérêt, comme l'a fait L. Korthals Altes dans son étude sémiotique du *Roi des Aulnes* de Tournier, à identifier préalablement les principaux personnages pour essayer, dans un second temps, de reconstruire leurs *parcours narratifs*. Une fois ce travail accompli, il sera productif d'examiner pour chaque PN quelles sont les phases surévaluées ou négligées (pourquoi insiste-t-on sur la manipulation dans le programme de tel acteur et très peu sur sa performance ? pourquoi la compétence de tel autre n'est-elle pas mentionnée ?).

Vu l'organisation fondamentalement polémique du récit, on aura également intérêt à s'interroger sur les relations entre les PN : y a-t-il entre eux simple juxtaposition ou, au contraire, succession logique, subordination, opposition ? En tout état de cause, le modèle conflictuel – matrice du schéma actantiel – présente le récit comme la dramatisation d'un conflit de valeurs. Lorsque d'Artagnan s'oppose à Rochefort, c'est le conflit entre la loyauté et la noirceur qui nous est présenté ; lorsque Kyo s'oppose aux représentants du Komintern, c'est la lutte entre l'authenticité de l'engagement révolutionnaire et l'obéissance aveugle à la hiérarchie qui est en question.

LE PERSONNAGE COMME SIGNE

L'approche sémiologique est née, elle aussi, d'une volonté de réagir contre les études empiriques. Elle vise à faire du personnage une notion théorique rigoureuse, mais en tâchant d'éviter certaines réductions de la sémiotique narrative. Cette dernière (malgré la proposition tardive du concept de « rôle thématique ») limite en effet le personnage à son « faire ». Or, si le personnage est bel et bien un « acteur », il a aussi un nom et un portrait, c'est-à-dire un « être ». Porthos n'est pas seulement une « force » adjuvante qui soutient d'Artagnan dans son conflit avec Rochefort ; c'est aussi un bon vivant, pourvu d'un certain embonpoint, aimant la bonne chère et les belles femmes. Javert n'est pas uniquement celui qui s'oppose à Jean Valjean ; c'est aussi un policier, garant d'un certain ordre social et tourmenté par des tensions intérieures. Ces

éléments ne peuvent être négligés lorsqu'on s'interroge sur le sens et la valeur des figures romanesques.

Si l'approche de Ph. Hamon est qualifiée de « sémiologique », c'est qu'elle choisit d'étudier le personnage sur le modèle du signe linguistique.

L'analyse sémiologique du personnage

« Une des premières tâches d'une théorie littéraire rigoureuse ("fonctionnelle" et "immanente" pour reprendre des termes proposés par les formalistes russes) serait donc, sans vouloir pour cela "remplacer" les approches traditionnelles de la question (priorité n'est pas primauté), de faire précéder toute exégèse et tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique *sémiologique* (ou *sémiotique*, comme on voudra). Mais considérer *a priori* le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un "point de vue" qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de personne humaine), cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique. »

Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 117.

Le personnage, « signe » du récit, se prête en effet à la même classification que les signes de la langue. De même qu'on distingue, dans le langage, les signes *référentiels* (« table », « arbre », « soleil ») qui désignent une réalité extérieure, les *déictiques* (« je », « ici », « maintenant ») qui renvoient à l'énonciation, c'est-à-dire à la situation particulière dans laquelle ils sont prononcés, et les *anaphoriques* (« celui-ci », « il » ou « elle », etc.) qui reprennent un élément antérieur de l'énoncé, on peut classer les personnages d'un récit en trois catégories.

Les *personnages-référentiels* reflètent la réalité (personnages historiques) ou des représentations fixes, immobilisées par une culture (personnages mythologiques et personnages types). Ce sont, par exemple, Napoléon dans *Les Misérables*, Marat dans *Quatrevingt-treize*, l'ogre dans *Le Roi des Aulnes*, le mineur chez Zola ou le banquier chez Balzac.

Les *personnages-embrayeurs* renvoient au plan de l'énonciation, c'est-à-dire à l'auteur ou au lecteur dont ils dessinent la place dans la fiction (Watson, narrateur-témoin des aventures de Sherlock Holmes, Sancho Pança, observateur critique de l'« épopée » de Don Quichotte).

Les *personnages-anaphores*, enfin, assurent l'unité et la cohésion du récit, soit en préparant la suite (figures de prophètes, de devins ou de prédicateurs), soit en rappelant les éléments essentiels à la compréhension de l'histoire (biographes, enquêteurs, méditatifs plongés dans leurs souvenirs). Que l'on songe à la figure de Merlin dans le cycle arthurien ou au personnage d'Hercule Poirot dans les romans d'Agatha Christie.

Le personnage est ainsi appréhendé par Ph. Hamon comme « un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le « sens » ou la « valeur » du personnage) » (*ibid.*, p. 124-125). Se constituant progressivement à travers les notations éparses délivrées par le texte, il n'accède à une signification définitive qu'à la dernière ligne.

On peut donc retenir les trois champs d'analyse suivants : le *faire* (rôle et fonctions), l'*être* (nom, dénominations et portrait), l'*importance hiérarchique* (statut et valeur). Dans la mesure où l'étude du « faire » renvoie à l'approche sémiotique, nous nous concentrerons ici sur les deux derniers points.

L'« ÊTRE » DU PERSONNAGE : NOM ET PORTRAIT

LE NOM

L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel. Lucien Leuwen, César Birotteau, David Copperfield doivent d'abord leur densité référentielle à ces noms complets qui miment l'état civil.

L'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage. Tel est, semble-t-il, l'effet recherché par nombre de romans contemporains marqués, à des degrés divers, par la double incertitude sur le sens et les valeurs. Le personnage sera ainsi réduit à un pronom anonyme (« il » ou « elle ») ou un nom de ville (« Hiroshima ») chez Duras, à une lettre chez Kafka, Sarraute ou Bataille. Le brouillage prendra, lui, la forme de l'homonymie (voir les deux Quentin, de sexe différent, dans *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner).

Lorsque le nom propre existe, on pourra s'interroger sur sa motivation. Le seul nom d'« Emma Bovary » signale le drame intérieur du personnage partagé entre ses aspirations à des amours romanesques (« aima ») et l'horizon borné de la vie de province (« Bovary » évoque « bovin »). Raskolnikov, le protagoniste de *Crime et châtiment*, signifie, en russe, « schismatique ». Étienne, le héros de *Germinal*, finalement rejeté par les mineurs dont il voulait le salut, renvoie au saint du même nom, mort lapidé.

L'être du personnage peut aussi être analysé à travers les dénominations dont il est l'objet. Appeler un personnage « Fabrice del Dongo », « notre héros » ou « ce jeune homme » n'induit pas le même rapport affectif.

Le portrait, on l'a vu, est constitué par l'addition des signes épars qui, tout au long du récit, caractérisent le personnage. On retiendra quatre domaines privilégiés : le corps, l'habit, la psychologie et la biographie.

LE CORPS

Le portrait physique du personnage passe d'abord par la référence au corps. Ce dernier peut être beau (Fabrice del Dongo), laid (Rocheport), difforme (Quasimodo), humain (la Belle), non humain (la Bête). Le portrait, instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évaluation. Cependant, si certains genres sont, sur ce plan, strictement codifiés (dans le conte de fées, la sorcière est laide et le prince charmant), il faut se méfier de toute conclusion hâtive dans le cas du roman. Ainsi la laideur de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* ou, pour rester dans le corpus hugolien, celle de Gwynplaine dans *L'Homme qui rit*, loin d'être des indices de dévaluation, sont, au contraire, des marques d'exception qui placent ces personnages au-delà de la condition commune.

L'HABIT

Le portrait vestimentaire (la référence à l'habit) renseigne non seulement sur l'origine sociale et culturelle du personnage, mais aussi sur sa relation au paraître. On pourrait ainsi classer les personnages de Zola en deux catégories : ceux qui portent la casquette (les ouvriers) et ceux qui portent le chapeau (les bourgeois). Dans d'autres textes (voir, par exemple, *Robinson Crusoé*), c'est l'opposition nu/habillé qui sera pertinente.

LA PSYCHOLOGIE

Le portrait psychologique est essentiellement fondé sur les modalités. C'est le lien du personnage au pouvoir, au savoir, au vouloir et au devoir qui donne l'illusion d'une « vie intérieure ». C'est là que se construit, de façon privilégiée, la relation du lecteur aux êtres romanesques. Selon le jeu modal dont il est le centre, le personnage apparaîtra comme naïf (il ne veut que ce qu'il peut et ne sait que ce qu'il doit) ou comme doté d'une intériorité profonde (il veut plus qu'il ne peut et sait plus qu'il ne doit). On peut comparer, de ce point de vue, les deux figures paternelles mises en scène par Céline dans *Mort à crédit* : alors que le père biologique de Ferdinand, personnage sans ambition,

obéissant passivement au conformisme social, relève de la première catégorie, son « père d'adoption », le génial Courtial des Pereires, inventeur farfelu qui cherche toujours à reculer les limites du possible, appartient à la seconde. Ce qui caractérise la quête de Courtial, c'est en effet un vouloir démesuré, prométhéen, parfaitement conforme au savoir du personnage, scientifique de renom, mais en totale contradiction avec son pouvoir (financier, surtout) et faisant fort peu de cas du devoir (moral ou autre).

L'intérêt du portrait psychologique est de créer un lien affectif entre le personnage et le lecteur : il suscitera, selon les cas, admiration, pitié ou mépris. C'est aussi à travers lui que se joue l'« effet de réel ». Deux démarches opposées, mais également efficaces, sont possibles de la part du narrateur. Ce dernier peut soit privilégier la « cohérence » dans le portrait psychologique de son personnage (prenant soin de motiver chacune de ses actions et de donner, chaque fois, les explications nécessaires), soit mettre l'accent sur ses contradictions et ses volte-face (une personnalité « complexe » paraît toujours authentique). La première technique est celle d'un Zola (la tare héréditaire des Rougon-Macquart est censée éclairer leurs comportements), la seconde, celle d'un Dostoïevski (le revirement soudain de Rogojine qui, dans *L'Idiot*, passe de l'adoration amoureuse au meurtre dessine une complexité psychologique telle que le personnage en retire un indiscutable relief).

LA BIOGRAPHIE

Le portrait biographique, enfin, en faisant référence au passé, voire à l'hérédité, permet de conforter le vraisemblable psychologique du personnage (en donnant la clé de son comportement) et de préciser le regard que le narrateur porte sur lui. La pulsion de meurtre de Jacques Lantier dans *La Bête humaine* s'explique par une pathologie qui doit beaucoup à l'hérédité : le personnage, dès lors, apparaît surtout comme une victime. La mention du passé, en permettant de « comprendre » la conduite d'un individu, invite à l'excuser et le rend sympathique. Précisons, enfin, que le portrait biographique, fondé sur un équilibre entre le dit et le tu, est le lieu de tous les effets de « suspense ». Eugène Sue exploite cette technique dans *Les Mystères de Paris* : le passé biographique de son héros, ouvrier d'apparence, mais de son vrai nom Rodolphe, grand-duc de Gérolstein, en quête de sa fille disparue, ne sera révélé que progressivement.

Les différents paramètres qui composent un portrait (corps, habit, psychologie, biographie) ne sont, bien sûr, pas présents pour tous les personnages et dans tout récit. Dans chaque texte, et pour chaque acteur, seuls certains champs

sont retenus. Il faudra donc se demander pourquoi, dans tel roman, un personnage est décrit sur le plan psychologique et pas sur le plan physique, ou sur le plan vestimentaire et pas sur le plan biographique. On a fort peu d'indications sur l'apparence de Chauvin dans *Moderato cantabile*. Le passé de Corentin, dont le physique est par ailleurs décrit avec précision, reste très flou dans *Les Chouans*.

LES FONCTIONS DU PORTRAIT

Appréhendé comme unité textuelle s'étendant sur plusieurs lignes ou plusieurs pages, le portrait fonctionne de la même façon que la description (voir *infra*, p. 51-57). Il privilégie, en général, les fonctions explicative, évaluative et symbolique. Dans *Le Roi des Aulnes*, le portrait de Tiffauges a une valeur largement explicative : l'évolution du héros de la maigreur à la robustesse, témoignant de son identification progressive à l'ogre des légendes, éclaire son comportement. Chez Balzac, convaincu grâce à la phrénologie de Gall et à la physiognomonie de Lavater qu'il existe une relation scientifique entre les traits physiques et les traits de caractère, la fonction évaluative des portraits est particulièrement importante. La fonction symbolique est, on l'a vu, souvent exploitée par Hugo.

L'IMPORTANCE HIÉRARCHIQUE

Le troisième volet de l'analyse sémiologique porte sur le problème de la hiérarchie entre les différents acteurs du récit, renvoyant ainsi à la question – fort débattue – du héros. Si l'on s'accorde généralement à définir le héros comme le personnage le plus important d'un récit, qu'est-ce qui permet de dégager ou d'évaluer cette importance ? Selon Ph. Hamon, l'« héroïté » d'un personnage est identifiable à travers six paramètres qui relèvent tous de la « mise en texte ». Le héros se distingue d'abord par une série de traits différentiels concernant la *qualification*, la *distribution*, l'*autonomie* et la *fonctionnalité*.

LA QUALIFICATION

La qualification est fonction de la *quantité* et de la *nature* des caractéristiques attribuées au personnage. On se demandera si telle figure, dont on présume l'héroïté, est plus ou moins décrite que les autres et si elle présente des signes particuliers – cicatrice, blessure, physique exceptionnel, etc. – qui la désignent à l'attention du lecteur. La force herculéenne de Jean Valjean ou, dans un autre registre, le rire luciférien du vice-consul de Duras les campent en figures exceptionnelles autour desquelles va s'organiser l'ensemble du récit.

LA DISTRIBUTION

La distribution renvoie au nombre des apparitions d'un personnage et à l'endroit du récit où elles ont lieu. Il faudra examiner non seulement si un personnage apparaît plus ou moins souvent ou plus ou moins longtemps, mais surtout à quels endroits il est présent. Il y a dans le récit des lieux stratégiques (fin ou début de chapitre, fin ou début du livre) qui confèrent – structurellement – une importance particulière au personnage qu'ils mettent en scène. Étienne apparaît ainsi au début et à la fin de *Germinal*, deux passages essentiels en ce que leur opposition (l'hiver et le printemps, l'abattement et l'espoir, ventôse et germinal) dévoile l'enjeu du roman. Vautrin, absent jusque-là du récit, survient brutalement à la fin d'*Illusions perdues* pour détourner Lucien de son projet de suicide : il amorce ainsi une nouvelle histoire – contée dans *Splendeurs et misères des courtisanes* – dans laquelle il dispute à Lucien le statut de héros.

L'AUTONOMIE

L'autonomie du personnage est souvent, elle aussi, un indicateur d'héroïté. À l'instar du héros de théâtre (qui apparaît souvent soit seul, soit avec un faire-valoir), le héros de roman ne se signale-t-il pas par une relative indépendance ? Il conviendra donc de s'interroger sur les modes de combinaison entre les différents acteurs : un personnage dépendant de figures secondaires peut-il être qualifié de « héros » ? Il semble difficile de répondre à cette question sans prendre en compte la spécificité des sous-genres romanesques. Si, dans le roman picaresque (*Gil Blas*, *Moll Flanders*), le héros est le seul lien entre les multiples personnages secondaires qui surgissent de page en page, dans des sommes romanesques à visée plus sociologique ou philosophique (*Les Buddenbrook* de Thomas Mann), on peut dégager, au fil des générations qui se succèdent, plusieurs héros dont chacun est loin d'avoir rencontré l'ensemble des personnages.

LA FONCTIONNALITÉ

La fonctionnalité d'un personnage peut être considérée comme différentielle lorsque ce dernier entreprend des actions importantes, autrement dit lorsqu'il remplit les rôles habituellement réservés au héros. Ce dernier est, en général, l'« actant-sujet » qui accomplit les actions décisives, même – surtout dans le cas du roman – s'il ne les réussit pas toujours (voir la longue tradition du roman de l'échec). C'est parce qu'il récupère les ferrets de la

reine que d'Artagnan est le héros des *Trois Mousquetaires*. C'est parce qu'il est le sujet d'une quête artistique que Marcel est le héros de *La Recherche*. En revanche, si Étienne échoue dans son conflit contre la Direction de la mine, le fait d'avoir mené la lutte pendant tout le roman suffit à garantir son héroïté.

À l'examen de ces quatre domaines (qualification, distribution, autonomie, fonctionnalité), qui permet d'évaluer la « différentialité » d'un personnage, Ph. Hamon ajoute la prise en compte de deux critères particulièrement utiles à l'identification du héros : la prédésignation conventionnelle et le commentaire explicite du narrateur.

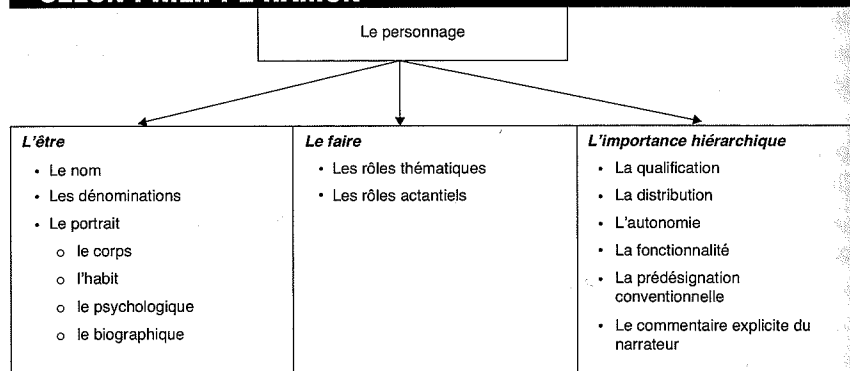
LA PRÉDÉSIGNATION CONVENTIONNELLE

La prédésignation conventionnelle se retrouve dans certains romans très codifiés où le héros se définit par un certain nombre de caractéristiques imposées par le genre dont relève le texte étudié. Le héros se reconnaît ainsi à sa jeunesse et à sa vaillance dans le roman populaire, alors qu'il se présentera plutôt comme solitaire et taciturne dans le roman noir (voir la figure bien connue du « privé »). De la même façon que les récits médiévaux imposent la figure du preux chevalier (Yvain, Galaad, Perceval), les romans de formation mettent en avant celle du jeune homme tout juste sorti de l'adolescence et découvrant la vie (Frédéric Moreau chez Flaubert, Fabrice del Dongo chez Stendhal, Augustin Meaulnes dans le roman d'Alain-Fournier, Léon dans *La Quarantaine* de Le Clézio).

LE COMMENTAIRE EXPLICITE DU NARRATEUR

Le narrateur peut user de son autorité sur le récit pour présenter sans ambiguïté un personnage comme héroïque. Tel acteur sera ainsi désigné comme « notre héros », « cet individu exceptionnel », etc., en face de figures qui recevront, au contraire, les qualificatifs d'« ignobles » ou de « misérables ». On sait que le narrateur stendhalien joue de ces dénominations qui renseignent sur l'évolution du lien affectif qui l'unit à son héros. L'évaluation des personnages est, de même, une constante du récit balzacien. À travers de tels commentaires se met en place une hiérarchie que le texte invite explicitement le lecteur à reprendre à son compte. L'ironie est toujours possible ; mais, comme on le verra plus loin, elle se laisse facilement déceler.

L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DU PERSONNAGE SELON PHILIPPE HAMON



ÉTUDE SÉMIOLOGIQUE DU PERSONNAGE DE CORENTIN (LES CHOUANS)

Voici, à titre d'exemple, une étude sémiologique du personnage de Corentin dans *Les Chouans* de Balzac (pour le résumé de l'intrigue, voir *supra*, p. 63-64).

Corentin joue dans le roman un rôle essentiel. Policier envoyé par Fouché (le ministre de la Police), il participe de l'intrigue politique (c'est lui qui organise le piège qui va perdre Montauran, le chef de la rébellion chouanne) et de l'intrigue amoureuse (il est, lui aussi, sous le charme de Marie de Verneuil, espionne à ses ordres, mais qui le trahira par amour pour Montauran).

On étudiera le personnage en examinant successivement son être, son faire et son importance hiérarchique.

L'ÊTRE

L'étiquette du personnage comprend, on l'a vu, le nom, les désignations et le portrait.

Le nom de « Corentin » appelle plusieurs remarques : il a un effet réaliste ; à la fois nom et prénom, il signale un individu superficiel qui n'a pas de véritable identité ; trisyllabique et sonore, il évoque, sur le plan du signifiant, l'esbroufe et l'extravagance que l'on retrouvera dans le portrait physique.

Concernant les désignations, les métaphores qui décrivent Corentin tout au long du récit l'assimilent aux animaux de proie ou le renvoient au diabolique. Elles mettent en évidence son côté sinueux, prédateur et sournois.

Sur le plan physique, le portrait du personnage est difficile à dégager : le corps de Corentin disparaît presque entièrement sous son costume. Le texte nous signale cependant ses « yeux verts » dont la perfidie évoque la vipère, ses regards « obliques », son corps « sec » et « maigre », dépourvu de substance, et un vieillissement prématuré puisque cet homme d'à peine vingt-deux ans « paraissait avoir atteint l'âge de trente ans ». On est en présence d'un personnage sans âge, fuyant et difficile à cerner.

Sur le plan vestimentaire, le costume baroque dont Corentin est affublé, conforme à la mode de l'époque – celle des « incroyables » –, fait de lui une véritable caricature. Coincé entre le « labyrinthe de mousseline » de sa cravate et ses cheveux qui, « pendant en tire-bouchons de chaque côté des faces », « lui couvr [...]ent presque tout le front », il semble ne plus avoir de tête. Le costume absorbe la totalité du personnage qu'il renvoie ainsi au non-être. Cet habit, se signalant encore par de « grêles accessoires qui juraient entre eux » et « l'opposition burlesque des couleurs », montre qu'au superficiel le personnage ajoute l'inauthentique. Corentin est la figure du mélange et de l'éparpillement qui s'oppose à la simplicité des républicains sincères et rudes, incarnés dans le roman par Hulot. « Incroyable » au sens propre, il est « l'in vraisemblable devenu monstrueusement vrai » (Barbérès). Il montre que l'éphémère – la mode – menace de déborder sur l'Histoire tout entière.

Le portrait de Corentin

« Le costume de cet inconnu présentait un exact tableau de la mode qui valut en ce temps les caricatures des Incroyables. Qu'on se figure ce personnage affublé d'un habit dont les basques étaient si courtes, qu'elles laissaient passer cinq à six pouces du gilet, et les pans si longs qu'ils ressemblaient à une queue de morue, terme alors employé pour les désigner. Une cravate énorme décrivait autour de son cou de si nombreux contours, que la petite tête qui sortait de ce labyrinthe de mousseline justifiait presque la comparaison gastronomique du capitaine Merle. L'inconnu portait un pantalon collant et des bottes à la Souvarov. Un immense camée blanc et bleu servait d'épingle à sa chemise. Deux chaînes de montre s'échappaient parallèlement de sa ceinture ; puis ses cheveux, pendant en tire-bouchons de chaque côté des faces, lui couvraient presque tout le front. Enfin, pour dernier enjolivement, le col de sa chemise et celui de l'habit montaient si haut, que sa tête paraissait enveloppée comme un bouquet dans un cornet de papier. Ajoutez à ces grêles accessoires qui juraient entre eux sans produire d'ensemble, l'opposition burlesque des couleurs du pantalon jaune, du gilet rouge, de l'habit cannelle, et l'on aura une image fidèle du suprême bon ton auquel obéissaient les élégants au commencement du Consulat. Ce costume, tout à fait baroque, semblait avoir été inventé pour servir d'épreuve à la grâce, et montrer qu'il n'y a rien de

si ridicule que la mode ne sache consacrer. Le cavalier paraissait avoir atteint l'âge de trente ans, mais il en avait à peine vingt-deux ; peut-être devait-il cette apparence soit à la débauche, soit aux périls de cette époque. »

Balzac, *Les Chouans* (1834), Paris, Garnier-Flammarion, 1988, p. 117.

Sur le plan psychologique, enfin, le personnage se présente comme un amoureux jaloux et bafoué. À l'instar de la plupart des autres personnages du roman, Corentin est partagé entre son rôle politique qui l'assimile à un type (le policier arriviste du Consulat, symbole des classes montantes de la fin du siècle) et ses désirs (en l'occurrence, son amour pour Marie) qui en font un sujet individualisé. Seulement, à la différence des autres personnages, Corentin n'interiorise pas la contradiction, mais la dépasse. Se déclarant prêt à laisser partir Montauran si Marie cède à ses avances, il incarne le primat du désir sur les valeurs politiques. Il annonce ainsi l'individualisme qui s'épanouira au XIX^e siècle avec la montée du capitalisme libéral.

LE FAIRE

Pour analyser les fonctions du personnage, il convient de rappeler que *Les Chouans* propose à la fois une intrigue amoureuse et une intrigue politique où l'espionnage a la part belle. Trois « axes préférentiels » peuvent donc être dégagés : le politique, l'amour et l'authenticité. Corentin occupe un rôle thématique dans chacun de ces trois domaines.

– Sur le plan politique, il assume le rôle thématique de l'espion au service du pouvoir en place. On serait donc tenté de le placer dans les rangs de la Révolution en face de ceux de la Monarchie. En réalité, il se situe plutôt entre les deux camps : cet opportuniste, capable de sacrifier sa mission à l'assouvissement de ses désirs, incarne davantage les forces montantes des temps à venir que l'un ou l'autre des deux partis en présence dont le conflit appartient au passé.

– Sur le plan amoureux, Corentin, on l'a vu, assume le rôle thématique de l'amoureux jaloux et bafoué. Homme de stratagème qui préfère les machinations à la lutte au grand jour, il est, dans son désir de pouvoir comme dans son désir amoureux, un combattant de l'ombre.

– Aussi, sur l'axe préférentiel de l'authenticité, Corentin se voit-il attribuer le rôle thématique du manœuvrier hypocrite et surnois en face de ces figures de la sincérité que sont Hulot et Montauran. Ces derniers, adversaires politiques qui croient en leur combat, se rejoignent en effet sur un plan supérieur.

Si l'on examine le programme narratif de Corentin, on a la confirmation de son rôle moteur dans la double intrigue, politique et amoureuse, du roman. Sur le plan politique, il vise à mettre en œuvre l'idée de Fouché (se servir de Marie pour capturer Montauran). Sur le plan personnel, il cherche à empêcher le roman d'amour entre les deux protagonistes. Censé être l'adjuvant de Marie dans la mission politique dont elle est chargée, il devient l'opposant de cette dernière sitôt qu'on considère l'intrigue amoureuse. L'ambiguïté du statut actantiel de Corentin montre que les conflits privés prennent peu à peu le pas sur les conflits politiques : en cette fin de siècle, la lutte historique, minée par l'individualisme, perd toute dimension épique.

L'IMPORTANCE HIÉRARCHIQUE

Le troisième volet de l'analyse sémiologique concerne l'importance du personnage. Si Corentin n'est pas le héros du roman, il a cependant une place essentielle dans l'économie de l'intrigue. On peut lui appliquer sans difficulté la grille d'analyse proposée par Ph. Hamon.

Corentin est l'objet d'une qualification différentielle. Tant sur le plan quantitatif (le texte lui consacre un long portrait) que sur le plan qualitatif (on a relevé plus haut ses nombreuses particularités), il se signale à l'attention du lecteur.

La distribution du personnage est également très révélatrice. Non seulement Corentin intervient régulièrement tout au long du récit, mais il apparaît aux endroits stratégiques et, en particulier, en ce lieu textuel surdéterminé qu'est le dénouement. C'est lui qui (jusqu'à l'ajout de 1845) a le dernier mot de l'histoire et ce mot est au futur. On voit clairement par là que l'avenir lui appartient.

Personnage solitaire, autonome, qui ne suit finalement que la loi de ses désirs, Corentin intervient cependant dans les programmes narratifs de tous les personnages. Figure de l'ombre qui tire les ficelles, son statut rappelle parfois celui du narrateur dont il paraît partager la puissance sur les différents acteurs du récit.

D'un point de vue fonctionnel, enfin, Corentin est bien le personnage qui accomplit l'action décisive de l'intrigue. Organisant le piège qui va perdre Montauran (son ennemi politique et son rival amoureux), c'est lui qui dénoue d'un même mouvement les intrigues politique et sentimentale.

Ajoutons que la prédésignation conventionnelle confirme le statut négatif de Corentin, « âme damnée » de la Révolution, « mauvais génie » qui accompagne Marie, et que les commentaires du narrateur insistent constamment sur son côté perfide et surnois.

Si le personnage de Corentin est aussi important, c'est parce qu'il est essentiel à la signification du roman. Il est le symbole de la fin du siècle, de cette époque des extravagances et des à-rebours qui voit la décadence de la Révolution. À travers Corentin, comme l'a montré P. Barbéris (*Balzac et le mal du siècle*), se profile l'idée que l'Histoire dépend désormais de la politique, que la politique dépend elle-même de son instrument, la police, et que la police dépend des passions du policier. Incarnation d'une République dégradée qui a perdu le sens de l'intérêt général, Corentin n'est rien moins que la figure du « pourrissement de l'Histoire ».

LE PERSONNAGE COMME EFFET DE LECTURE

Analyser le personnage comme effet de lecture, c'est s'intéresser à la façon dont il est reçu par le lecteur. Si une telle perspective peut encore être qualifiée de « poéticienne », c'est qu'il s'agit de dégager les *procédés* par lesquels le texte oriente la relation du lecteur aux figures romanesques. L'image que le lecteur a d'un personnage, les sentiments que ce dernier lui inspire (affection, sympathie, rejet, condamnation), sont très largement déterminés par la façon dont il est présenté, évalué et mis en scène par le narrateur.

L'EFFET-PERSONNAGE

Un personnage peut se présenter comme un instrument textuel (au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier), une illusion de personne (suscitant, chez le lecteur, des réactions affectives), ou un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique). On nommera respectivement ces trois dimensions : l'*effet-personnel*, l'*effet-personne* et l'*effet-prétexte*.

L'EFFET-PERSONNEL

En tant que *personnel narratif*, les personnages sont à la fois le support du jeu d'anticipation qui fonde la lecture et un élément du « sens » du texte. La lecture d'un roman peut en effet s'assimiler à une partie d'échecs entre un lecteur qui tente de prévoir la suite de l'histoire et un narrateur qui s'essaye à déjouer les prévisions. Certains genres (comme le roman policier) sont entièrement fondés sur ce mécanisme, mais on le retrouve dans tout récit. Si dans un roman d'Agatha Christie, le lecteur tente, en examinant ce que le texte lui dit des personnages, d'identifier le plus rapidement possible le meurtrier, il peut également, dès l'incipit d'un roman réaliste, chercher à anticiper l'avenir du

héros. Dès le début de *Bel-Ami*, on se demande jusqu'où ira Georges Duroy, personnage désargenté qui entreprend de réussir par la séduction.

L'incipit de Bel-Ami

« Quand la caissière lui eut rendu la monnaie de sa pièce de cent sous, Georges Duroy sortit du restaurant. [à la ligne]

Comme il portait beau, par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familial, et jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier.

Les femmes avaient levé la tête vers lui, trois petites ouvrières, une maîtresse de musique entre deux âges, mal peignée, négligée, coiffée d'un chapeau toujours poussiéreux et vêtue d'une robe toujours de travers, et deux bourgeoises avec leurs maris, habituées de cette gargote à prix fixe.

Lorsqu'il fut sur le trottoir, il demeura un instant immobile, se demandant ce qu'il allait faire. On était au 28 juin, et il lui restait juste en poche trois francs quarante pour finir le mois. Cela représentait deux dîners sans déjeuners, ou deux déjeuners sans dîners, au choix. Il réfléchit que les repas du matin étant de vingt-deux sous, au lieu de trente que coûtaient ceux du soir, il lui resterait, en se contentant des déjeuners, un franc vingt centimes de boni, ce qui représentait encore deux collations au pain et au saucisson, plus deux bocks sur le boulevard. C'était là sa grande dépense et son grand plaisir des nuits ; et il se mit à descendre la rue Notre-Dame-de-Lorette.

Il marchait ainsi qu'au temps où il portait l'uniforme des hussards, la poitrine bombée, les jambes un peu entrouvertes comme s'il venait de descendre de cheval ; et il avançait brutalement dans la rue pleine de monde, heurtant les épaules, poussant les gens pour ne point se déranger de sa route. Il inclinait légèrement sur l'oreille son chapeau à haute forme assez défraîchi, et battait le pavé de son talon. Il avait l'air de toujours défier quelqu'un, les passants, les maisons, la ville entière, par chic de beau soldat tombé dans le civil. »

Maupassant, *Bel-Ami* (1885), Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 17-18.

Il existe différentes façons d'appréhender le personnage comme élément du sens de l'œuvre. On peut soit rester dans une perspective strictement sémioticienne et se servir des catégories d'*acteur*, d'*actant* et de *rôle thématique* proposées plus haut, soit s'intéresser aux procédures cognitives par lesquelles le lecteur construit la signification. Cette seconde approche débordant largement le cadre de la présente étude, on s'en tiendra à la première. C'est en analysant la façon dont se combinent dans une figure particulière un certain nombre de fonctions (rôles actantiels) et une identité psychologique et sociale (rôles théma-

tiques) qu'on dégagera avec le plus de sûreté la signification d'un personnage. Dans la *Justine* de Sade, la dimension subversive des personnages de libertins tient ainsi à la combinaison provocante d'un rôle actantiel qui fait d'eux des opposants à la vertu de l'héroïne et d'un rôle thématique de « prêtre » qui devrait les poser en garants de cette même vertu. Dans un autre registre, que le sujet (sur le plan actantiel) soit un aristocrate (sur le plan thématique) – comme Rodolphe dans *Les Mystères de Paris* – est idéologiquement significatif des valeurs véhiculées par le roman populaire.

L'EFFET-PERSONNE

En tant que *personne*, le personnage est à étudier à travers les procédures qui suscitent l'illusion référentielle (donnant l'impression que le personnage est vivant) et la façon dont le texte « programme » l'investissement affectif du lecteur. Pour faire « vivre » son personnage, le narrateur dispose d'une série de procédés dont les plus connus sont :

– *l'attribution d'un nom propre* (des noms comme Lucien Leuwen ou Manon Lescaut, conformes au code onomastique, sont des supports privilégiés de l'effet-personne) ;

– *l'évocation d'une vie intérieure* (le monologue de Molly Bloom dans *Ulysse* ou le « courant de conscience » de Benjy dans *Le Bruit et la Fureur*, en donnant un accès direct au flux obscur et changeant de leurs pensées, donnent l'illusion d'une activité psychologique si complexe qu'elle ne peut être que la vie et non sa représentation simplifiée) ;

Le courant de conscience : Benjy dans *Le Bruit et la Fureur*

« Nous avons longé la barrière et nous sommes arrivés à la clôture du jardin, là où se trouvaient les ombres. Mon ombre, sur la clôture, était plus grande que celle de Luster. Nous sommes arrivés à l'endroit cassé et nous avons passé à travers.

– Attendez une minute, dit Luster. Vous v'là encore accroché à ce clou. Vous n'avez donc jamais passer par ici sans vous accrocher à ce clou ?

Caddie m'a décroché et nous nous sommes faufilez par le trou. L'oncle Maury a dit qu'il ne fallait pas qu'on nous voie, aussi, nous ferons bien de nous baisser, dit Caddy. Baisse-toi, Benjy, comme ça, tu vois ? Nous nous sommes baissés et nous avons traversé le jardin où les fleurs grattaient et bruissaient contre nous. Le sol était dur. Nous avons grimpé par-dessus la barrière, là où les cochons grognaient et reniflaient. »

W. Faulkner, *Le Bruit et la Fureur* (1929), trad. fse, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 22-23.

– *les structures de suspense* (si la Marianne de Marivaux est le lieu d'un effet de vie efficace, c'est parce que, se construisant dans la durée, elle est soumise à une imprévisibilité relative) ;

– *l'illusion d'autonomie* (en focalisant le récit sur Maisie, c'est-à-dire en limitant l'information narrative au savoir de la petite fille, James donne l'illusion qu'il n'est pas le créateur du personnage, vis-à-vis duquel il est sur un pied d'égalité, mais un simple observateur de ce dernier).

L'investissement affectif du lecteur, sa relation aux différents personnages, dépendent d'un certain nombre de procédures textuelles qui forment ce que l'on peut appeler « le système de sympathie » (voir ci-dessous).

L'EFFET-PRETEXTE

En tant que *prétexte*, le personnage n'intéresse plus comme tel, mais comme élément d'une situation. Il fait figure d'alibi autorisant le lecteur à s'introduire dans une scène connotée fantasmatiquement. Érotiques, sadiques ou criminelles, nombreuses sont les situations qui jouent sur le voyeurisme inhérent à la lecture (que l'on pense à Joe Christmas, dans *Lumière d'août* de Faulkner, assistant, enfant, à une scène érotique qui le marquera à vie ou à Ferdinand observant, dans *Mort à crédit*, les ébats des adultes).

Personnage et voyeurisme : Joe Christmas dans *Lumière d'août*

« Derrière son rideau, il n'aurait sans doute même pas entendu un coup de fusil. Il semblait s'être retourné vers lui-même. Il semblait se regarder suer, regarder sa bouche s'engluier d'un autre ver de pâte que son estomac refusait, d'un ver qui, à coup sûr, ne parvenait pas à descendre. Immobile, maintenant, absolument contemplatif, il semblait penché sur lui-même, comme un chimiste dans un laboratoire, attendant. L'attente ne fut pas longue. Brusquement, la pâte qu'il avait déjà avalée se souleva en lui, dans un effort pour ressortir, pour se retrouver à l'air frais. Ce n'était plus sucré. Dans l'obscurité imprégnée, surchargée de l'odeur rose de femme, il était accroupi derrière le rideau, une écume rose aux lèvres, écoutant ses entrailles, attendant avec un fanatisme étonné ce qui allait lui arriver. »

W. Faulkner, *Lumière d'août* (1931), trad. fse, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1935, p. 160-161.

Le personnage, vu sous cet angle, permet au lecteur de vivre imaginairement les désirs barrés par la vie sociale. Il n'est, bien sûr, pas question de faire le décompte des aspirations ainsi sollicitées. On remarquera simplement que les trois grandes modalités qui caractérisent un personnage (le vouloir, le savoir et le pouvoir) renvoient précisément aux trois formes canoniques de la libido : la

libido sentiendi (le désir sensuel tel qu'on le trouve, par exemple, chez Valmont ou Juliette), la *libido sciendi* (le désir de lever les secrets, de transgresser l'interdit, tel qu'il apparaît chez K. dans *Le Procès* ou chez les héros de Jules Verne dans *L'Île mystérieuse*), la *libido dominandi* (la passion du pouvoir, si caractéristique des personnages balzacien, de Corentin à Rastignac).

LE SYSTÈME DE SYMPATHIE

Le système de sympathie entre en jeu lorsque le texte privilégie l'effet-personne. Il joue un rôle essentiel dans la lecture, en particulier dans celle des romans. Tout lecteur se souvient avoir eu des relations affectives avec un personnage. Ce rapport émotionnel relève de différents codes identifiables par l'analyse.

LE CODE NARRATIF

Le code narratif joue sur l'homologie des situations. Le lecteur s'identifie spontanément à la figure qui occupe dans le récit la même position que lui. Il convient cependant de distinguer entre l'*identification spontanée au narrateur* (dont la perspective est un point de passage obligé) et, le cas échéant, une *identification au personnage* qui a, sur le récit, le même savoir que le lecteur.

L'identification au narrateur explique que, le temps d'une lecture, on puisse épouser aussi facilement le point de vue du narrateur chrétien de *Sous le soleil de Satan* que celui du narrateur athée de *La Nausée*, le point de vue du narrateur-personnage individualisé de *La Recherche* que celui du narrateur anonyme de *L'Assommoir* ou du *Père Goriot*.

L'identification fondée sur le savoir, c'est, par exemple, l'identification à Joseph K. dans *Le Procès* : le lecteur, partageant l'ignorance du personnage, ne comprend pas plus que lui ce qui lui arrive et s'étonne et s'angoisse aux mêmes moments que lui. On citera également le cas des *Liaisons dangereuses* où Valmont et Mme de Merteuil, lisant les lettres qui ne leur sont pas adressées, sont les seuls à bénéficier avec le lecteur d'une vue d'ensemble sur la correspondance.

LE CODE AFFECTIF

Le code affectif ne concerne pas le savoir du lecteur sur l'intrigue, mais son savoir sur le personnage. Il joue sur le principe suivant : plus on en sait sur un être, plus on se sent concerné par ce qui lui arrive. Dès lors, il suffit au roman de nous faire pénétrer dans l'intériorité d'un personnage pour nous le rendre sympathique. C'est ainsi qu'on redoute l'arrestation de Raskolnikov malgré

le double meurtre qu'il a perpétré ou qu'on a du mal à condamner Tiffauges malgré sa compromission avec le régime nazi. Le procédé acquiert une efficacité supplémentaire lorsque le personnage est sujet d'un désir contrarié. La figure qui lutte, qui cherche à renverser les obstacles, rappelle au lecteur une situation qu'il a lui-même vécue au moment de la crise œdipienne : la confrontation entre désir et interdit. C'est pourquoi l'on peut s'identifier aussi bien à Edmond Dantès essayant de s'évader du château d'If qu'à Gervaise luttant contre le déterminisme social.

Les codes narratif et affectif sont les moteurs essentiels du système de sympathie. Le premier est cependant plus déterminant que le second : en vertu du pacte de lecture, c'est le narrateur qui a le dernier mot. Ainsi, malgré la sympathie qui nous unit à Raskolnikov en raison de notre savoir sur lui, la condamnation de son acte par le narrateur est suffisamment explicite pour que l'identification ne puisse être totale. Faut-il en conclure que les valeurs du lecteur n'entrent pas en ligne de compte ? On serait tenté de répondre par l'affirmative. Les règles du jeu romanesque invitent le lecteur à renoncer momentanément à ses propres valeurs pour se soumettre à celles du texte.

LE CODE CULTUREL

Le code culturel fait cependant intervenir les valeurs du lecteur dans deux cas particuliers : lorsqu'une œuvre est culturellement proche de lui et lorsque le roman relève d'une catégorie peu codifiée. Dans le premier cas, le lecteur aura tendance à recevoir le roman comme autre chose qu'un pur objet esthétique (et, donc, à jeter sur les personnages un regard idéologique) : lors de la parution du *Roi des Aulnes* en 1970, c'est la question des valeurs défendues par Tiffauges qui fut au centre des débats beaucoup plus que la dimension esthétique du roman. Dans le second cas, ne pouvant conformer sa lecture à des règles précises, le lecteur s'appuiera sur ses propres valeurs. Il sera ainsi plus facilement ému par les agonies décrites dans *L'Espoir* (roman humaniste aux règles assez lâches) que par la série des meurtres qui ponctuent les aventures de Rocambole (« roman-feuilleton » fidèle aux conventions du genre).

Selon les romans, ces différents codes (narratif, affectif et culturel) peuvent soit se soutenir et désigner sans ambiguïté le héros du récit, soit jouer de leurs différences et susciter chez le lecteur une attitude complexe. Dans tous les cas, l'ensemble du système est hiérarchiquement soumis à l'autorité du narrateur (ou de l'« auteur impliqué », lorsque la voix narrative est visiblement discréditée).

Synthèse

Le personnage est considéré comme un « exécutant » par l'approche sémiotique : il prend en charge les rôles actantiels nécessaires au déroulement du récit. La perspective sémiologique de Ph. Hamon propose de compléter l'analyse du « faire » par celle de l'« être » (nom, dénominations et portrait). En tant qu'effet, le personnage est reçu par le lecteur comme instrument narratif, illusion de personne et alibi fantasmatique.

LECTURES CONSEILLÉES

A. J. GREIMAS,

Sémantique structurale, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986 (1^{re} éd. : Larousse, 1966).

Ouvrage fondateur de la sémantique structurale où l'on trouve, notamment, un chapitre sur les rôles actantiels.

Ph. HAMON

« Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1977.

Article de synthèse qui, considérant le personnage comme signe, propose une démarche méthodologique rigoureuse pour rendre compte de son fonctionnement dans un récit donné.

Ph. HAMON

Le Personnel du roman, Genève, Droz, 1983.

Une application des propositions méthodologiques de l'article précédent aux *Rougon-Macquart* de Zola.

V. JOUVE

L'Effet-Personnage dans le roman, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.

Étude qui envisage le personnage du point de vue du lecteur en s'intéressant à la façon dont le texte « programme » la réception.

CHAPITRE 5 LE DISCOURS DU ROMAN : L'ÉNONCIATION

Comme l'ont montré les linguistes, le sens d'un énoncé ne dépend pas uniquement du code de la langue : il suppose la prise en compte de la situation dans laquelle il est émis. On distinguera ainsi l'acte producteur de l'énoncé (événement unique toujours lié à une situation particulière) de la suite linguistique qui en résulte. Plus précisément, Benveniste définit l'énonciation comme « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ». On ne peut donc « comprendre » un énoncé sans tenir compte des trois variables qui définissent toute situation de communication : le locuteur (celui qui parle), l'allocutaire (celui à qui l'on parle), l'espace et le temps dans lesquels le propos est émis. Si ces variables peuvent être saisies à travers une analyse linguistique, c'est parce que l'acte d'énonciation laisse toujours des traces repérables dans l'énoncé.

L'énonciation

« La production linguistique peut être considérée : soit comme une suite de phrases, identifiée sans référence à telle apparition particulière de ces phrases (elles peuvent être dites, ou transcrites avec des écritures différentes, ou imprimées, etc.) ; soit comme un acte au cours duquel ces phrases s'actualisent, assumées par un locuteur particulier, dans des circonstances spatiales et temporelles précises. Telle est l'opposition entre l'énoncé et la situation de discours, parfois appelée énonciation. Cependant, lorsqu'on parle, en linguistique,