

Philippe Hamon

*Pour un statut sémiologique du personnage**

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

P. Valéry, *Tel Quel*.

Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de « fixation » traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature. Autour de ce concept, la rhétorique enregistrait des « figures » ou des genres comme le portrait, le blason, l'allégorie, l'anagramme, l'éopée, la prosopopée, etc., sans d'ailleurs les distinguer avec précision. Les typologies littéraires les plus élaborées (Aristote, Lukacs, Frye, etc.) sont toujours fondées sur une théorie plus ou moins explicitée du personnage (héros problématique ou non, d'identification ou de purgation, type ou individu). Le modèle psychologique¹ (voir le terme anglais de : *character*) et le modèle dramatique (types et emplois) reste prédominant. La recherche anecdotique des *clés* (qui est

* Cette étude constitue la version remaniée d'un article paru sous le même titre dans la revue *Littérature*, 6, 1972, Paris, Larousse.

Irène, qui est Phédon chez La Bruyère?) ou des *sources* (quel fut le modèle de la Nana de Zola?) reste vivace. La vogue d'une critique psychanalytique, plus ou moins empiriquement menée, inféodée souvent à une conception survalorisée du sujet qui reste traditionnelle, contribue à faire de ce problème du personnage un problème aussi confus que mal posé² (aidée en cela par les déclarations de paternité, glorieuses ou douloureuses, toujours narcissiques, des romanciers eux-mêmes), où se confondent perpétuellement les notions de personne et de personnage. Il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu³. Mais on est frappé de voir tant d'analyses, qui tentent de mettre souvent en œuvre une démarche ou une méthodologie exigeante, venir buter, s'enfermer sur ce problème du personnage et y abdiquer toute rigueur pour recourir au psychologisme le plus banal (Julien Sorel est-il hypocrite? Quelle part en incombe à l'époque, quelle part à son propre projet, quelle part au séminaire? Comment expliquer le coup de pistolet sur M^{me} de Rênal? On nage en pleine plaidoirie judiciaire, exactement comme si on parlait d'*êtres vivants* dont il faut justifier une conduite incohérente⁴). Aussi des mises au point récentes peuvent-elles constater : « La catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique. Une des raisons en est sans doute le peu d'intérêt qu'écrivains et critiques accordent aujourd'hui à cette notion, en réaction contre la soumission totale au « personnage » qui fut la règle à la fin du XIX^e siècle (Arnold Bennett : « La base de la bonne prose est la peinture des caractères, et rien d'autre »)⁵ » ; « character is the major aspect of the novel to which structuralism

has paid least attention and has been least successful in treating⁶. »,

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 ou tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique *sémiologique* (ou *sémiotique*, comme on voudra). Mais considérer à 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. Il est notamment probable qu'une sémiologie du personnage épousera les problèmes et les limites actuelles de la sémiologie (tout court) : cette sémiologie est en effet en cours de constitution et commence seulement à jeter les bases d'une théorie de l'agencement discursif du sens à l'intérieur des énoncés, théorie du récit ou sémantique du discours⁷. Ce n'est qu'au sein de ce cadre qu'une théorie du personnage pourrait être proposée. La mise au point que nous proposons ici a donc toutes les chances d'être (pas plus et pas moins que d'autres) datée.

1.

Une mise au point s'impose donc en ce domaine pour regrouper et homogénéiser sur des données sémiologiques une série d'analyses diverses déjà élaborées mais souvent dispersées (méthodologiquement et thématiquement). Tout en n'oubliant pas que cette notion de personnage :

a) n'est pas une notion exclusivement « littéraire » : le problème de la *littéralité* de la question (fonctionnement en énoncé d'une « unité » particulière appelée « personnage », problème, si l'on veut, de « grammaire textuelle ») doit être prioritaire à celui de sa *littérarité* (critères culturels et esthétiques);

b) n'est pas une notion exclusivement anthropomorphe. Par exemple, l'Esprit dans l'œuvre de Hegel peut être considéré comme un personnage; le président-directeur-général, la société anonyme, le législateur, le mandat et le dividende sont les « personnages » plus ou moins anthropomorphes et figuratifs mis en scène par le texte de la loi sur les sociétés⁸; de même l'œuf, la farine, le beurre, le gaz sont les « personnages » mis en scène par le texte de la recette de cuisine; de même le microbe, le virus, le globule, l'organe sont les « personnages » du texte qui narre le processus évolutif d'une maladie;

c) n'est pas lié à un système sémiotique (notamment linguistique) exclusif : le mime, le théâtre, le film, le rituel, la vie quotidienne ou officielle avec ses « personnages » institutionnalisés⁹, la bande dessinée, mettent en scène des « personnages » (l'étymologie : *persona* → masque de théâtre; personnage → *person* en anglais);

d) est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte (l'effet-personnage n'est peut-être qu'un cas particulier de l'activité de la lecture).

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

a) entre dans un processus intentionnel et réversible de communication;

b) manipule un petit nombre (fini) d'unités distinctives de signes (un lexique);

c) dont les modalités d'assemblage et de combinaison soient définies par un petit nombre (fini) de règles (une syntaxe);

d) indépendamment de l'infini et de la complexité des messages produits ou productibles¹⁰.

Une langue (naturelle ou artificielle) répond à ces quatre conditions. Cependant, on le sait, la linguistique (linguistique du signe, au sens restreint) définit et manipule des unités de dimensions réduites (traits pertinents, phonèmes, morphèmes, syntagmes...) alors qu'une théorie du personnage (intégrée au sein d'une linguistique du discours), devra sans doute élaborer, en plus, d'autres types « d'unités » (séquence, syntagme narratif, texte, actant...¹¹). D'autre part, il n'est pas certain que le projet communicatif, surtout dans bon nombre de « textes » modernes, soit la condition nécessaire et suffisante de la définition d'un champ d'étude sémiologique; dans ces « textes » l'expression peut l'emporter sur la communication, l'idiomatique sur l'informatif, et la participation ludique sur la transmission d'un signifié — D'où la question : tout phénomène *culturel* — peinture,

mode... — relève-t-il de la sémiologie?) Enfin la grande différence qui existe entre un domaine comme la *littérature* (qui aussi, manipule des personnages) et un domaine sémiologique, c'est que, comme le note K. Togeby (et outre le fait que des pratiques spécifiques comme la *commutation* y sont impraticables) code et message, dans le cas de l'œuvre littéraire, coïncident: chaque œuvre-occurrence possède son code original propre, sa propre « grammaire » qui régit la combinabilité d'unités pourvues de dimensions et de valeurs idiolectales spécifiques ¹².

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

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

On peut prévoir qu'il faudra sans doute distinguer plusieurs domaines différents et plusieurs niveaux d'analyse de ce qu'il faudrait peut-être appeler, pour éviter de trop substantifier une hypothétique « unité », « l'effet-personnage du texte » (plutôt que : « le personnage »).

II.

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

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

2. Les signes qui renvoient à une instance d'énonciation, signes à contenu « flottant » qui ne prennent sens que par rapport à une situation concrète de discours (hic et nunc), que par rapport à un acte historique de parole déterminé par la contemporanéité de ses composants, (je/tu/ici/demain/ceci...). Ce sont les « circonstanciels égocentriques » de Russell, les « deïctiques », ou les « embrayeurs » de Jakobson ¹³, non définis « sémantiquement » par le dictionnaire.

3. Les signes qui renvoient à un signe disjoint du même énoncé, proche ou lointain, soit antécédent dans la chaîne parlée — ou écrite —, soit postérieur. Leur fonction est essentiellement cohésive, substitutive et économique. Ils abaissent en effet le coût du message, ainsi que sa longueur. On peut les appeler globalement *anaphoriques* (le nom propre et l'article dans certains de leurs emplois, la

plupart des pronoms, les substituts divers, le verbe « vicairer » *faire*, etc.¹⁴). Leur contenu, lui aussi flottant et variable, est uniquement fonction du contexte auquel ils renvoient. Ces signes forment une catégorie linguistique privilégiée pour qui étudie le passage et les homologies éventuelles entre une linguistique du *signe* et une linguistique du *discours* (transphrastique), ou, pour reprendre les termes de Benveniste, le passage d'une sémiotique à une sémantique. On quitte en effet les structures d'ordre proche (échelle du syntagme) pour passer à des structures d'ordre lointain (échelle du texte). Une sémiologie du personnage pourra, au moins en un premier temps, et pour débroussailler son domaine, reprendre cette triple distinction et définir notamment¹⁵ :

a) Une catégorie de *personnages-référentiels* : personnages historiques (Napoléon III dans les *Rougon-Macquart*, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...), ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaire...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un « effet de réel¹⁶ » et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros (quoi qu'il fasse, le héros sera chevalier chez Chrétien de Troyes).

b) Une catégorie de *personnages-embrayeurs*. Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou

de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'*Impromptus*, conteurs et auteurs intervenant, Watson à côté de Sherlock Holmes, personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc. Le problème de leur repérage sera parfois difficile. Là aussi, du fait que la communication peut être différée (textes écrits), divers effets de brouillage ou de masquages peuvent venir perturber le décodage immédiat du « sens » de tels personnages (il est nécessaire de connaître les présupposés, le « contexte » : a priori, l'auteur par exemple n'est pas moins présent derrière un « il » que derrière un « je »), derrière un personnage sous-qualifié que derrière un personnage sur-qualifié. Au centre, le problème du héros.

c) Une catégorie de *personnages-anaphores*¹⁷. Ici une référence au système propre de l'œuvre est seule indispensable. Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'*appels* et de *rappels* à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, une paraphrase...); éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d'avcu ou de confidence, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage. Par eux, l'œuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique¹⁸.

Ici deux remarques : il est bien entendu qu'un personnage peut faire partie, simultanément ou en alternance, de plu-

sieurs de ces trois catégories sommaires : toute unité se caractérise par sa polyvalence fonctionnelle en contexte. D'autre part il est évident que c'est la dernière catégorie qui nous intéressera surtout, et qu'une théorie générale du personnage s'élaborera à partir des notions d'équivalence, de substitution, et d'anaphore. Si d'une part tout énoncé se caractérise par sa forte cohésion interne, par sa redondance, par son économie, si d'autre part l'énoncé « littéraire » en tant qu'énoncé écrit, différé, doit expliciter et construire de surcroît son propre code de consommation et de lecture, sa propre autonomie et sa propre « grammaire », cette grammaire se caractérisera probablement par une certaine hypertrophie de l'anaphorique par rapport au référentiel et au dénotatif : nécessité d'assurer l'organisation discursive, la cohérence des schémas narratifs, le balisage mnémotechnique d'énoncés parfois longs. Par leur récurrence, par leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, par le réseau d'oppositions et de ressemblances qui les lie, tous les personnages d'un énoncé auront donc en permanence cette fonction anaphorique (économique, substitutive, cohésive, mnémotechnique).

III.

En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de

marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le « sens » ou la « valeur » du personnage); il sera donc défini par un *faisceau de relations* de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre, cela en contexte proche (les autres personnages du même roman, de la même œuvre) ou en contexte lointain (*in absentia* : les autres personnages du même genre). Mais serions les questions :

1. Le signifié du personnage.

En tant que morphème discontinu, le personnage est une unité de signification, et nous supposons que ce signifié est accessible à l'analyse et à la description. Si l'on admet l'hypothèse de départ qu'« un personnage de roman naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui¹⁹ », un personnage est donc le support des conservations et des transformations du récit. Les sémioticiens du récit semblent s'accorder sur ce point; pour I. Lotman, le personnage est un « assemblage de traits différentiels (...) de traits distinctifs », et « le caractère est un paradigme²⁰ »; pour A.-J. Greimas : « les acteurs (...) sont des lexèmes (= morphèmes, au sens américain) qui se trouvent organisés, à l'aide de relations syntaxiques, en énoncés univoques²¹ ». Dans son étude célèbre sur l'œuvre de V. Propp, C. Lévi-Strauss avait déjà élaboré une conception du personnage plus globale que celle de Propp (qui ne retenait du signifié du personnage que sa *fonction*

narrative) : « chaque personnage n'est pas donné sous la forme d'un élément opaque devant quoi l'analyse structurale doit s'arrêter »; dans un récit « le personnage est comparable à un mot rencontré dans un document, mais qui ne figure pas au dictionnaire, ou encore à un nom propre, c'est-à-dire à un terme dépourvu de contexte (...) », il est le support d'un « univers du conte analysable en paires d'oppositions diversement combinées au sein de chaque personnage, lequel (...) est à la manière du phonème tel que le conçoit Roman Jakobson, un faisceau d'éléments « différentiels »²². Cependant, à la différence du morphème linguistique, qui est d'emblée reconnu par un locuteur, « l'étiquette sémantique » du personnage n'est pas une « donnée » a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, « forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs) »²³. Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte » (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur.

Si l'on admet que le sens d'un signe dans un énoncé est régi par tout le contexte précédent qui sélectionne et actualise une signification parmi plusieurs théoriquement possibles, on peut peut-être élargir cette notion de contexte à tout le texte de l'Histoire et de la Culture. Par exemple l'apparition d'un personnage historique (Napoléon) ou mythique (Phèdre définie comme fille de Minos et de Pasiphaé) viendra certainement rendre éminemment prévisible leur rôle dans le récit, dans la mesure où ce rôle est déjà

prédéterminé dans ses grandes lignes par une Histoire préalable déjà écrite et fixée. En tant que fille de Gervaise et de Coupeau, en tant que Macquart (donc définie a priori par une hérédité), la fin misérable de Nana est déjà « programmée », sa « sphère d'action » est déjà fortement hypothéquée dès la première mention de son nom et de son portrait²⁴.

D'où l'importance des mises en scène anaphoriques de rappel ou d'anticipation (scènes de souvenir, de rappels héréditaires, de rêves prémonitoires, d'examen lucide, etc.), et le procédé qui consiste à créer des noms propres « mixtes » (ressemblant, à un ou deux phonèmes près, aux noms propres de personnages historiques) servant à la fois d'ancrage référentiel et d'allusion implicite à des « rôles » pré-programmés (type : Morny-Marsy dans *Son Excellence Eugène Rougon*, de Zola²⁵), et le procédé qui consiste à introduire, dans une liste de noms fictifs, un nom historique (ou inversement). Cependant la relative fixité du nom (et du « rôle », déjà fixé par l'histoire, du personnage déjà transformé en destin) n'empêche pas qu'il puisse, aussi, avoir une certaine fonctionnalité narrative originale dans l'œuvre. De même, la mention du nom propre d'un lieu géographique (rue de Rivoli, Paris, Le Havre, Nanterre...), exerce toujours une triple fonction : ancrage référentiel dans un espace « vérifiable » d'une part; soulignement du destin d'un personnage d'autre part (les différents logis de Gervaise, dans *l'Assommoir* de Zola) et condensé économique de « rôles » narratifs stéréotypés (on ne fait pas sur les Champs-Élysées ce que l'on fait dans le quartier de la Goutte d'or); ou, si l'on prend cela autrement, ces noms (historiques et géographiques) demandent à la fois à être reconnus (ils font alors appel

à la compétence culturelle du lecteur) et *compris* (reconnus ou pas, ils entrent dans un système de relations internes construit par l'œuvre).

En revanche la première apparition d'un nom propre non historique introduit dans le texte une sorte de « blanc » sémantique (l'asémantème de Guillaume) : qui est cette Gervaise et ce Lantier qui apparaissent à la première ligne de *l'Assommoir*²⁶ ? Ce signe vide va se charger progressivement et, en général dans un récit « classique », assez rapidement (par exemple par un portrait, par la mention d'occupations significatives, d'un rôle social particulier) de signification. On a donc affaire à un fonctionnement *cumulatif* de la signification. Là est sans doute la grande différence qui oppose *linguistique du signe* d'une part et *sémiologie du récit* d'autre part, cette dernière devant toujours tenir compte de l'aspect discursif, linéaire, *accumulatif* du texte et de sa lecture.

Morphème « vide » à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a de référence que contextuelle), il ne deviendra « plein » qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent²⁷. Mais le signifié du personnage, ou sa « valeur », pour reprendre un terme saussurien, ne se constitue pas seulement par *répétition* (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotive) ou par *accumulation* et *transformation* (d'un moins déterminé à un plus déterminé), mais aussi par *opposition*, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé. Cette relation, notons-le, se modifiera d'une séquence à l'autre, jouera aussi bien sur le plan du signifiant que sur le plan du signifié (un personnage *sexué* face à un personnage *asexué*), selon des rapports de ressemblance ou

de différence. Le problème crucial de l'analyse sera donc de repérer, de trier, et de classer les axes sémantiques fondamentaux pertinents (*le sexe* par exemple) qui permettent la structuration de l'étiquette sémantique de chaque personnage (étiquette, encore une fois instable et perpétuellement réajustable par les transformations mêmes du récit), comme celle de l'ensemble du système. Ce programme a été exposé de façon claire par T. Todorov dans sa *Poétique de la prose* : « Les nombreuses indications des auteurs, ou même un regard superficiel sur n'importe quel récit, montrent que tel personnage s'oppose à tel autre. Cependant une opposition immédiate des personnages simplifierait ces rapports sans rapprocher notre but. Il vaudrait mieux décomposer chaque image en traits distinctifs, et mettre ceux-ci en rapport d'opposition ou d'identité avec les traits distinctifs des autres personnages du même récit. On obtiendrait ainsi un nombre réduit d'axes d'opposition dont les diverses combinaisons regrouperaient ces traits en faisceaux représentatifs des personnages²⁸. » Ces axes simples et fondamentaux seront repérés sur la base de leur récurrence dans l'énoncé, c'est-à-dire après que celui-ci aura été segmenté en séquences homologables et reclassé selon un modèle tabulaire de « lecture verticale²⁹ ». Le premier problème sera donc de faire un tri entre ces axes : si l'on repère une opposition récurrente entre un *roi* et une *bergère* (pour reprendre un exemple de C. Lévi-Strauss), retiendra-t-on comme axe pertinent : le sexe (un personnage masculin face à un personnage féminin, l'âge (un vieux face à un jeune), l'idéologie (un croyant face à un incroyant), l'habitat (un monde culturel et urbain face à un monde naturel et campagnard), ou d'autres axes encore ? Le second problème, après celui du

repérage, sera celui d'établir une *hiérarchie* entre les axes retenus. De même qu'en phonologie tous les axes n'ont pas le même rendement (ainsi la *durée*, en français — *patte* vs *pâte* —, sert par exemple à discriminer beaucoup moins de termes que la *sonorisation* ou la *nasalisation*), de même il faudra classer les axes sémantiques retenus selon qu'ils servent à différencier *tous* les personnages d'un roman ou simplement *quelques-uns* ³⁰.

Supposons par exemple que l'analyse retienne comme axes pertinents : le *sexe*, l'*origine géographique*, l'*idéologie*, l'*argent*. Le personnage P_1 sera alors considéré comme « plus complexe » (et cette complexité n'a rien à voir avec la « complexité » ou la « richesse » d'un personnage dans l'approche psychologique traditionnelle, mais pourra rendre compte d'un certain nombre d'intuitions de lecture) qu'un personnage P_3 qui, lui, est « informé » par moins d'axes que le personnage P_1 :

axes personnages	sexe	origine géographique	idéologie	argent
P_1	+	+	+	+
P_2	+	+	+	+
P_3	+	∅	∅	∅
P_4	+	+	∅	∅
P_5	+	+	∅	∅

On verrait ainsi se définir des classes de « personnages-types », des nébuleuses ou groupements homogènes de

personnages définis par le même nombre d'axes sémantiques et par la même étiquette sémantique. Ainsi, dans le tableau ci-dessus, P_1 et P_2 feraient partie de la même classe, P_4 et P_5 d'une même autre classe, P_3 s'opposerait globalement à $(P_1 + P_2) + (P_4 + P_5)$, etc.

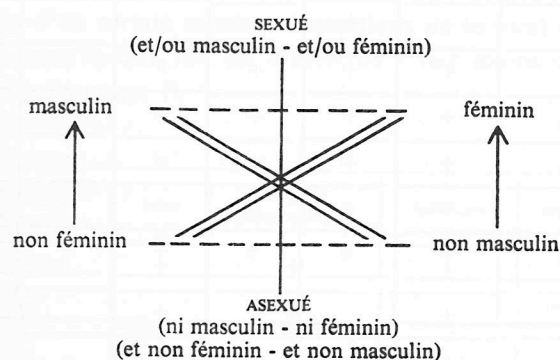
Cette mise en tableau des qualifications des personnages-acteurs sera confrontée complémentirement avec une mise en tableau de leurs fonctions, c'est-à-dire des différents types d'actions qu'ils assument tout au long du récit :

fonctions Per- sonnages	récep- tion d'un adjuvant	mande- ment	accepta- tion d'un contrat	récep- tion d'une informa- tion	récep- tion d'un bien	lutte victo- rieuse
P_1	+	+	+	+	+	+
P_2	+	+	+	+	+	+
P_3	+	+	+	+	∅	∅
P_4	+	+	∅	∅	∅	∅
P_5	+	∅	∅	∅	+	∅
P_6	+	0	0	+	+	+
n...						

Cela livrera également des hiérarchies : les personnages P_1 et P_2 seront rangés dans la même classe de personnages-types (ils assument les mêmes fonctions, et les plus nombreuses). P_1 , P_2 et P_3 seront plus « agissants » que P_5 , etc. A l'analyse ensuite de comparer des classes entre elles. Ces classifications livreront des critères pour distinguer les personnages « principaux » (exemple : P_1 , moins « schéma-

tique », plus « complexe » que P_3 ou P_5) des personnages « secondaires » ou des simples « rôles » (définis par une seule fonction, ou une seule qualification) (voir ci-dessous § 2).

De plus, on s'efforcera de ne pas s'enfermer dans un binaire élémentaire et d'aller aussi loin que possible dans le détail de l'analyse de l'étiquette sémantique en regardant si ces axes généraux ne sont pas analysables eux-mêmes en sous-ensembles logiques, en traits pertinents, ainsi l'origine d'un personnage peut faire de celui-ci un autochtone ou un intrus, l'idéologie peut être décomposée en progressiste — vs — réactionnaire, etc. Ainsi la notion de *sexe* est sans doute décomposable en :



Dans ce schéma = désigne des relations de *contradiction* (masculin/non masculin → des relations d'implication, ... des relations de *contrariété*³¹ (masculin/féminin). Il sera ainsi plus commode de voir :

a) quels sont les *pôles* logiques occupés préférentiellement par tel roman, ou par l'ensemble du système³²;

b) quels sont les *axes* oppositionnels préférentiellement utilisés (la contrariété est une opposition plus « faible », moins exclusive que la contradiction);

c) quels sont les rapports entre schémas, et pôles de schémas différents (le pôle *asexué* est-il, ou n'est-il pas, en relation avec le pôle *apolitique* du schéma de l'*idéologie*, par exemple?);

d) quels sont les *trajets* dialectiques préférentiels accomplis d'un pôle à l'autre par les personnages, c'est-à-dire y a-t-il des *règles* à leurs *transformations*³³?

Un autre problème risque de se poser en cas de ressemblance totale entre deux personnages, ou plusieurs, qui auraient la même « étiquette sémantique », personnages que l'on pourrait donc qualifier de « synonymes »; par exemple comment distinguer entre deux personnages *asexués*, ou entre deux personnages à la fois *asexués* et *apolitiques*, etc. Il pourra être utile de voir comment le texte installe, à l'intérieur d'une même classe de personnages, une échelle de *modulation* et de *gradation* (du type plus politisé → moins politisé) qui vient compléter et affiner les structures d'*opposition* (du type politisé — apolitique), donc de parvenir à cerner la notion de « degré » de qualification, en n'oubliant que les critères de fréquence ne sont pas forcément seuls pertinents, qu'un personnage cité une seule fois comme « politisé » peut l'être beaucoup plus qu'un personnage cité plusieurs fois comme tel³⁴. On s'efforcera donc toujours de combiner, pour l'identification et le classement sémantique d'un personnage : à la fois des critères *quantitatifs* (la fréquence d'un renseignement donné explicitement par le

texte sur un personnage) et des critères *qualitatifs*; parmi ces critères, on se demandera si cette information sur l'être des personnages est communiquée soit directement par le personnage lui-même, soit indirectement par les commentaires d'autres personnages sur lui (ou par l'auteur), ou s'il s'agit d'une information implicite que l'on peut réunir d'après le *faire* du personnage, ses actes. Toute analyse du récit est obligée, à un moment ou à un autre, de distinguer entre l'être et le *faire* du personnage, entre *qualification* et *fonction* (ne serait-ce que pour décrire des personnages hypocrites, ou ambigus, où l'être ne correspond pas aux actes, ou les personnages velléitaires où le projet de changement de statut n'est pas suivi d'une réalisation etc...) ou entre *énoncés narratifs* et *énoncés descriptifs*³⁵. Ainsi on distinguera pour un personnage « sexué » :

a) si cette information vient d'une *qualification* (directe ou indirecte) *unique* (par exemple on dira que le personnage est « coureur de jupons »);

b) si cette information vient d'une *qualification* (directe ou indirecte) *réitérée*;

c) si cette information est déduite de la mention d'une *virtualité* unique d'action (un projet de viol par exemple);

d) si cette information est déduite de la mention d'une *virtualité d'action réitérée* (plusieurs projets de viol);

e) si cette information est déductible d'un *acte fonctionnel unique* (un viol réalisé par exemple);

f) si cette information est déductible d'un *acte fonctionnel réitéré* (plusieurs viols réalisés).

On pourra ensuite classer les divers personnages (d'un roman, ou de l'ensemble du corpus) selon qu'ils ont été « informés » par un, deux, trois, etc. de ces modes de déter-

mination (unique ou réitéré, virtuel ou actualisé, qualificatif ou fonctionnel) :

modes de détermination Personnages	a qualifi- cation unique	b qualifi- cation réitérée	c virtua- lité unique	d virtua- lité réitérée	e action unique	f action réitérée
P ₁	+	∅	+	∅	∅	∅
P ₂	+	∅	∅	+	∅	+
P ₃	∅	+	∅	+	∅	+
P ₄	∅	+	∅	+	+	∅

Le personnage déterminé par les paramètres *b*, *d*, *e* et *f* (paramètres de la *fréquence* et *fonctionnels*) sera en général plus important qu'un personnage déterminé par les paramètres *a*, *c* (paramètres de la qualification, de l'unicité, et de la virtualité). On pourra établir ainsi des *hiérarchies* à l'intérieur d'un roman et, peut-être, rendre compte de qualifications psychologiques floues (personnages « velléitaires », « consciencieux », « maniaques », etc.), mais en n'oubliant pas de prendre en considération la *totalité* de la trajectoire des personnages, et de ne pas survaloriser les critères quantitatifs³⁶ : ce n'est pas parce qu'un personnage accomplit plusieurs fois la même fonction qu'il est obligatoirement « important », et bon nombre de *fonctions réitérées* (par exemple le fait qu'un prêtre soit décrit plusieurs fois disant la messe) pourront être considérées simplement comme l'illustration hyperbolique (*i.e.* un procédé stylistique de mise

en relief, ou d'emphase) d'une *qualification unique* et permanente, professionnelle souvent, du personnage (= il est un prêtre).

Les principaux problèmes seront donc de :

a) repérer les axes sémantiques (et, à l'intérieur de ces axes, des traits pertinents);

b) classer ces axes et ces traits en fonction de leur « rendement » narratif (*qualifications* ou *fonctions*);

c) étudier comment axes et traits pertinents se *surdéterminent*, se *neutralisent*, *permutent* et *changent* au cours d'un écrit;

d) étudier quels sont les *faisceaux stéréotypés* de traits qui tendent à se former et à se répéter à l'intérieur du récit.

2. Les niveaux de description du personnage.

Si on le considère comme un signe, par exemple comme un morphème discontinu, le personnage sera décrit comme *intégrant* ou comme *composé*. Ceci fait appel à la notion de « niveaux de description » qui est, on le sait, fondamentale en linguistique et dans toute discipline sémiotique³⁷. En plus, bien sûr, des relations qu'il entretient avec les unités de même niveau, un signe se définit par ses rapports avec des unités de niveau supérieur (unités soit plus « profondes », plus « abstraites », plus « fondamentales », soit plus « vastes ») et par ses rapports avec les unités de niveau inférieur, (par exemple, nous venons de le voir, les « traits distinctifs » qui le composent). Unité composée (et composite) le personnage sera aussi une unité composante. Il sera principalement défini par rapport à un lexique de personnages-types plus

généraux, que l'on nommera *actants*, et qui constituera ce niveau plus « profond » de l'analyse. L'actant (la « Fonction », dans la terminologie d'E. Souriau, l'« archipersonnage » dans celle de I. Lotman³⁸) est une *classe d'acteurs, de personnages, définie par un groupe permanent de fonctions et de qualifications original et par sa distribution le long d'un récit*. Le terme sert donc à désigner une unité *construite* (et non donnée) de la grammaire narrative, et a son origine dans les travaux de certains grammairiens (Tesnière, Fillmore) attachés à poser les problèmes sémantiques à l'intérieur de la phrase. Ainsi dans une phrase du type :

Pierre et Paul donnent une pomme à Marie

nous avons 3 actants (1 destinataire (Pierre et Paul), 1 objet (la pomme), 1 destinataire (Marie)) alors que le *donné* du texte, la manifestation textuelle, nous propose 4 acteurs (Pierre, Paul, pomme, Marie). La configuration actantielle d'une séquence est donc une structure relativement stable puisqu'elle est indépendante de l'anthropomorphisation des acteurs (une *pomme* aussi bien que *Marie*) du nombre réel des « personnages » manifestés, ou *acteurs* (Pierre, Paul), des inversions (Marie a reçu une pomme de Pierre et Paul), des transformations (une pomme a été donnée à Marie par Pierre et Paul), de tout procédé stylistique d'emphase ou de mise en relief³⁹ (c'est Marie, oui, c'est Marie qui a reçu en personne une pomme de Pierre et de Paul), ou de toute anthropomorphisation des acteurs (une pomme en face de Pierre, Paul, Marie). Les actants « unités sémantiques de l'armature du récit⁴⁰ », seront donc opposés systématiquement aux acteurs pour définir soit des *isomor-*

phismes (1 actant — 1 acteur : la pomme) soit des *démultiplifications* (l'actant Destinataire est représenté par deux acteurs, Pierre et Paul), soit des *synchrétismes* (1 acteur — *n* actant : ainsi, dans le conte populaire analysé par V. Propp, le héros-sujet est toujours, en même temps, Destinataire-bénéficiaire de l'action qu'il a entreprise⁴¹). Le modèle d'actants élaboré par E. Souriau est un modèle à 6 unités (« Fonctions », dans sa terminologie, qu'il ne faut par conséquent pas confondre avec la *fonction* proppienne) : le lion (la force thématique orientée); le soleil (l'objet de la recherche du lion); la Terre (l'obteneur de l'objet recherché); Mars (l'opposant); la Balance (l'arbitre, attributeur du bien ou de l'objet recherché); la Lune (l'adjuvant de l'un ou l'autre de ces personnages-types); il est intéressant de le rapprocher du modèle des personnages-types de Propp : l'Agresseur (le méchant), le Donateur, l'Auxiliaire, la Princesse (l'objet cherché), le mandateur, le Héros, le Faux-Héros, et de celui d'A. J. Greimas (Sujet-Objet, Destinataire-Destinataire, Adjuvant-Opposant). Quoique élaborée sur des domaines différents (le théâtre, le conte populaire, la syntaxe) ces modèles se recoupent de façon sensible, les différences venant essentiellement des propriétés des corpus; s'il n'y a pas de *Bénéficiaire*, ou de *Destinataire*, ou d'*Obteneur* chez Propp, c'est que dans le conte populaire le Héros est *toujours* bénéficiaire de l'action, synchrétisme qui a empêché Propp de le retenir comme personnage-type à part entière⁴².

L'analyse s'efforcera donc d'établir le modèle actantiel qui organise chaque séquence narrative. Elle aboutira par conséquent à des propositions du type : le pôle actantiel *objet* est occupé par les *acteurs* x, y, x dans la séquence S

définie par sa position P dans le roman. C'est ce jeu entre le niveau actantiel et celui des acteurs (*personnages au sens restreint*) qui définit souvent les orientations stylistiques d'un auteur. Ainsi dans un texte « réaliste » les descriptions seront considérées comme des *actants collectifs* plus ou moins anthropomorphisés, comme des procédés de démultiplication particulièrement développés. Un actant se déterminera d'autre part par sa participation à des *figures* actantielles-types, à des nébuleuses-types, dont on s'efforcera de cerner la fréquence et la *distribution* à l'intérieur d'un roman ou d'un groupe de romans (la confrontation, l'échange, l'épreuve, le contrat, etc.), nébuleuses qui définiront des *trajets* plus ou moins fixes, et constitueront les invariants narratifs (les séquences-types) d'un système romanesque, sa syntaxe⁴³. Ainsi la séquence-type du *contrat* peut être définie paradigmatiquement comme la mise en relation relativement stable et permanente de plusieurs actants, un *Destinateur* qui transmet à un *Destinataire* un *Objet* (constitué d'un vouloir et d'un programme, d'un vouloir-faire) qui transformera le Destinataire en *Sujet* pourvu d'un vouloir et d'un programme à réaliser. Syntagmatiquement, ce groupement actantiel se distribuera en :

1. Un *mandement* (le Destinataire propose un *Objet-vouloir-faire* à un Destinataire) →
2. Une *acceptation* ou un *refus* de la part du Destinataire →
3. Dans le cas de l'*acceptation*, un *transfert* de vouloir qui définit alors le Destinataire comme *sujet virtuel* suivi
4. (ou non suivi) de la réalisation de ce programme, qui transforme le sujet virtuel en *sujet réel*⁴⁴.

Ainsi, avoir accès à la structure actantielle d'une séquence (ou de tout un système romanesque), c'est avoir accès à sa

cohérence non seulement paradigmatique (son « système, au sens étroit, ses classes de personnages-types) mais aussi syntaxique (syntagmatique, les lois de son déroulement séquentiel). La non-perturbation de cette structure est donc un élément important de sa lisibilité, lisibilité liée au fait que le lecteur peut non seulement *situer* un personnage dans une échelle de personnages-types et de relations d'oppositions ou de ressemblances, mais aussi *prévoir* certains déroulements-types. Cette lisibilité (cette prévisibilité) sera sans doute renforcée si le personnage, en plus de sa fonction actantielle stable (tel personnage qui serait *toujours* sujet agissant, ou *toujours* Destinataire de savoir, ou *toujours* opposant tout au long d'un chapitre ou d'un roman tout entier) se présente comme également très *spécialisé* dans la série de ses actes professionnels. Ainsi un *cultivateur* sera défini par une série pré-programmée et relativement stéréotypée d'actes technologiques orientés, série latente qui pourra être plus ou moins actualisée exhaustivement dans le récit : labourer → semer → faucher → mettre en gerbe → battre → mettre en sac → vendre, etc. D'où la notion de *rôle thématique*, rôles professionnels (un docteur, un cultivateur, un forgeron, un prêtre, etc.), psycho-professionnels (l'arriviste, le velléitaire, le mondain) ou rôles familiaux (le père, l'oncle, la marâtre, la sœur aînée, l'orphelin), que l'on peut peut-être introduire entre la notion abstraite et générale d'*actant*, et celle, particularisée et individualisée, d'*acteur* ⁴⁵. Par là le personnage s'insère dans une *société*, le corps social ne concevant les individus que fonctionnellement, par les programmes qu'ils peuvent assumer, par leurs rôles professionnels, (personnage = charge ecclésiastique — cf. angl. parson, breton = person) qui les classent dans

une hiérarchie, dans une échelle, mais qui prédéterminent aussi leurs modes de relation à autrui et au réel.

Ces *figures*, ces *rôles*, en tant que configurations relativement stables structurellement, même si leur manifestation sémantique de surface peut varier, peuvent être également le lieu d'un investissement psychique (individuel) important ⁴⁶. On connaît, chez Freud, l'importante notion de « roman familial » ; la notion de fantasme, de même, est une notion-clé de la psychanalyse, et peut se définir comme une sorte de scénario narratif à forte cohérence. Les notions d'*actant*, de *rôle*, de *figure*, etc. sont donc des notions pluri-disciplinaires types dans la mesure où elles peuvent s'insérer au sein d'une théorie du sujet (les psychanalyses) ou d'une théorie du signe et du texte (les diverses sémiotiques). Cependant le problème fondamental serait de savoir si ces « figures » à forte cohésion sémantique :

a) sont des constructions tributaires d'un *projet esthétique* et *romanesque* de l'auteur ;

b) sont des constructions imposées par l'environnement *social* de l'époque (le contrat, le don, le pacte sont, aussi, des figures juridiques ou économiques fixées et décrites par la loi) ;

c) sont imposées par une donnée psychique inconsciente de l'auteur.

Pour résumer, on peut déjà poser qu'un *personnage* sera défini :

a) par son mode de relation avec le ou les fonctions (virtuelles ou actualisées) qu'il prend en charge ;

b) par son intégration particulière (isomorphisme, démultiplication, syncrétisme) à des classes de personnage-types, ou *actants* ;

c) en tant qu'*actant*, par son mode de relation avec d'autres *actants* au sein de séquences-types et figures bien définies (par exemple le sujet sera défini par sa relation à un objet, au sein d'une séquence *quête*, ou *recherche*; le destinataire par sa relation à un destinataire au sein d'une séquence-*contrat* projetée et/ou réalisée, etc.);

d) par sa relation à une série de modalités (vouloir, savoir, pouvoir) acquises, innées, ou non acquises, et par leur ordre d'acquisition⁴⁷;

e) par sa distribution au sein du récit tout entier⁴⁸;

f) par le faisceau des qualifications et des « rôles » thématiques dont il est le support (étiquette sémantique riche ou pauvre, spécialisée ou non, permanente ou à transformations).

En tant qu'élément récurrent, que support permanent de traits distinctifs et de transformations narratives, il regroupe à la fois les facteurs indispensables à la *cohérence* et à la *lisibilité* de tout texte, et les facteurs indispensables à son *intérêt* stylistique⁴⁹.

3. Le signifiant du personnage.

Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son « étiquette ». Les caractéristiques générales de cette étiquette sont en grande partie déterminées par les choix esthétiques de l'auteur. Le monologue lyrique, ou l'autobiographie, peut se contenter d'une étiquette constituée d'un paradigme grammaticalement homogène et limité (je/me/moi par

exemple). Dans un récit au passé et à la 3^e personne, l'étiquette est en général centrée sur le nom propre, pourvu de sa marque typographique distinctive, la Majuscule, et se caractérise par sa *réurrence* (marques plus ou moins fréquentes), par sa *stabilité* (marques plus ou moins stables), par sa *richesse* (étiquette plus ou moins étendue), par son degré de *motivation* (pour les liens entre le signifiant et le signifié de l'étiquette voir ci-dessous, 4).

La réurrence est, avec la stabilité du nom propre et de ses substituts (Sorel ne peut devenir Rosel, ou Porel, à quelques lignes de distance), un élément essentiel de la cohérence et de la lisibilité du texte, assurant à la fois la permanence et la conservation de l'information tout au long de la diversité de la lecture. Un texte où les marques du personnage changeraient à chaque nouvelle proposition (du type : « *Paul* est venu, *nous* chantons, *il* pleut, *j'ai* mangé, le *cheval* saute, *vous* êtes bien aimable, etc. ») ne saurait sans doute constituer un texte « lisible ». Mais ceci, notons-le, ne semble être valable que pour le texte « achevé », livré à la lecture du consommateur : les tâtonnements des *Ébauches*, des brouillons, ou des manuscrits préparatoires des écrivains, montrent que ces derniers s'accommodent parfaitement d'une certaine *instabilité* du nom propre (Zola hésite longtemps, préparant *Au Bonheur des Dames*, entre Louise et Denise comme prénom pour l'héroïne). Le texte moderne (Beckett, Robbe-Grillet) transportera systématiquement dans le texte *achevé* cette *instabilité* du personnage : même personnage (?) ayant des noms sensiblement différents, personnages différents ayant le même nom, instabilité des permanences, le même (?) personnage étant successivement homme ou femme, blond ou brun, et permanence des

transformations (des personnages différents accomplissent les mêmes actions ou reçoivent les mêmes descriptions⁵⁰).

Une étiquette peut être plus ou moins riche, plus ou moins homogène. Je/me/moi est une étiquette homogène grammaticalement, et pauvre. Il/Julien Sorel/notre héros/le jeune homme/, etc. est une étiquette homogène (linguistiquement) et hétérogène (grammaticalement et lexicalement); le personnage de bande dessinée, de roman illustré, de film, ou d'opéra, a une étiquette hétérogène linguistiquement (Don Juan/lui/monsieur, etc.) et sémiologiquement (elle est prise en charge par du texte, mais aussi par des couleurs, des leitmotivs musicaux ou graphiques, une gestualité, etc.). L'étiquette intègre donc un paradigme d'équivalences qui peut balayer un champ étendu de marques allant de la plus économique (le *deictique* : lui, ça, eux; la simple lettre (K. chez Kafka, le comte P., Madame N., dans certains textes du XVIII^e siècle) à la plus coûteuse (le « portrait », la description) en passant par le nom propre (nom, prénom, surnom) et toutes les variétés de la périphrase (« l'homme aux rubans verts »), de la titrologie officielle, des illustrations, ou des diagrammes (les arbres généalogiques que Zola joignait à certains de ses romans). Ces substituts divers intègrent en une même étiquette des serments textuels (ou icôniques) de longueur et de complexité phonétique variable. On pourrait donc définir le personnage comme un système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte⁵¹. On peut donc prévoir qu'un romancier « réaliste » (lisible) fera porter un effort particulier à la fois sur la *spécificité* et sur la *diversité* des étiquettes signifiantes de ses divers personnages en évitant, par exemple, les noms propres qui se ressembleraient trop phonétiquement. S'il s'agit de plusieurs membres d'une

même famille, on diversifiera soigneusement les prénoms (le nom est alors le *radical* qui assure une permanence sémantique, le prénom ou le surnom apportant une flexion et une variation), et on s'efforcera d'éviter de puiser dans un matériel phonétique trop étroit. Le XVIII^e siècle, cependant, s'accommodait fort bien de populations de personnages étiquetés et générés à l'aide de la combinaison d'un nombre restreint de « morphèmes » invariants : Fré/Pré/Val/Mont/euil/ange/Mer/Ac/Fran/Cour.

La distribution d'une même étiquette est toujours intéressante à étudier. Elle est régie, au niveau de la phrase, par des règles grammaticales d'accord, de rection, de distribution, qu'un texte ne saurait perturber sous peine de compromettre sa lisibilité immédiate. A ce niveau-là, il y a une *grammaticalité* à respecter, grammaticalité de la coréférence, de l'accord des substituts, du passage d'un système de marques à l'autre (par exemple du *je* au *il* quand on passe du style direct au style indirect ou semi-direct), etc. Mais sur le plan global d'un récit, le personnage est une *construction* du texte, plus qu'une *norme* imposée du dehors au texte. En général le récit classique (lisible), qui a horreur du vide sémantique (or le nom propre est, par définition, un terme privé de sens, un mot « blanc », un « asémantème » selon Guillaume), organise rapidement la neutralisation de ce terme par des définitions, des descriptions, des portraits, des substituts divers⁵². Puis nous assistons ensuite souvent au raccourcissement de l'étiquette au fur et à mesure que le texte se déroule (descriptions et portraits → nom propre → pronoms et substituts). Mais cette règle de remplissage et de raccourcissement successifs peut, bien sûr, varier à l'échelle de chaque paragraphe selon la nécessité, stylistique

ou sémantique, d'éviter les ambiguïtés (repasser par le nom propre permet d'éviter les ambiguïtés liées aux cascades de /je/ ou de /tu/ ou de /il/ dans les dialogues, par exemple) ou les répétitions (repasser par le trait descriptif, ou la périphrase, permet d'éviter la répétition du nom propre). D'autre part il peut être intéressant d'étudier la distribution de l'étiquette du personnage en fonction du « point de vue » ou de la « modalisation » que le narrateur fait peser sur le personnage. De même qu'il y a des circonstances où : *Paris* n'est pas équivalent ni permutable avec : *capitale de la France*, où « la fille de Minos et de Pasiphaé » n'est pas équivalent de « Phèdre », il peut être intéressant de voir les endroits où Stendhal appelle son héros : *Julien*, où il l'appelle : *Julien Sorel*; où il l'appelle *le jeune homme, notre héros, notre ami*, où (et qui) lui parle à la deuxième personne du singulier (tu) ou du pluriel (vous), où (et qui) parle de lui comme : *Monsieur Sorel* ou comme : *mon fils*, etc.⁵³. Il ne faut pas oublier que cette distinction signifiant-signifié n'est retenue que par commodité pour l'analyse, et que la distribution même du signifiant peut se thématizer, devenir l'objet même de la narration, le sujet même du récit : quête du nom propre (qui suis-je?), quête des origines, recherche du père ou de la mère (d'Œdipe au roman feuilleton du XIX^e siècle), reconquête du titre (Lucien de Rubempré et Chardon chez Balzac), dénomination de l'innommable dans le texte fantastique (ce n'est que tardivement que le héros du *Horla* de Maupassant arrive à baptiser l'être invisible et mystérieux qui l'obsède⁵⁴), démasquage des pseudonymes dans le roman policier ou d'aventures, etc. Toute cette thématique (le masquage, le baptême, la reconquête du nom, la déchéance, la réhabilitation, etc.) ne fait

donc que passer en revue les systèmes d'équivalences de la grammaire en jouant sur leur présence ou leur absence, leur retardement, leur antéposition ou postposition dans la série de leur distribution.

4.

Le signe linguistique se définit par son *arbitraire*. Mais le degré d'arbitraire (ou, inversement, de *motivation*) d'un signe peut être variable. Il sera donc intéressant d'essayer de juger et de jauger cette latitude qu'a un auteur de « motiver » plus ou moins l'étiquette de son personnage. On connaît le souci quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom de leurs personnages, les rêveries de Proust sur le nom des Guermantes ou sur celui des localités d'Italie ou de Bretagne. Avant de s'arrêter sur Rougon ou sur Macquart, Zola a essayé plusieurs listes de noms propres, testant successivement des euphonies, des rythmes, des groupes syllabiques, des groupes de voyelles ou de consonnes⁵⁵. L'analyse devra donc s'efforcer de rendre compte de cette mobilité sémiotique du personnage qui va de l'onomatopée à l'allégorie, en passant par le symbole, le type, la prosopopée, etc. Cette motivation est construite, bien sûr, en fonction de la « valeur » du personnage, c'est-à-dire en fonction de la somme d'informations dont il est le support tout au long du récit, information qui se construit à la fois successivement et différenciellement dans le cours de la lecture, et rétrospectivement à la fois. Cette motivation peut jouer sur des procédés :

a) *visuels*, liés aux capacités diagrammatiques du langage écrit. La lettre O pourra être associée à un personnage rond et gros, la lettre I à un personnage maigre, etc.⁵⁶. De même la quantité syllabique, et l'ordre d'apparition de l'étiquette (du type : « Monsieur le président directeur général et moi » — voir l'ordre d'entrée en scène des personnages à la première ligne de *Madame Bovary*) peut suggérer une différence hiérarchique, une « étiquette » sociale institutionnalisée; une ressemblance graphique (Hubert/Hubertine dans *le Rêve* de Zola) peut dénoter une ressemblance fonctionnelle narrative, un diminutif dénoter une diminution de fonctionnalité, une variation progressive dénoter une échelle d'importance croissante, comme dans ce trio familial de mineur dans *Germinal* (Mouque, Mouquet, la Mouquette) où l'échelle : MUK → MUKE → LAMUKET reproduit l'importance relative des personnages⁵⁷;

b) *acoustiques* (auditifs) ce sont les onomatopées proprement dites;

c) *articulatoires* (musculaires), telle cette racine T.K. par exemple, étudiée par P. Guiraud, produite par un mouvement articulatoire particulier des organes de la parole, et formant un champ morphosémantique cohérent associé à l'idée d'un *coup*⁵⁸;

d) *morphologiques*, en construisant des noms propres selon des procédés dérivationnels usuels, où le lecteur reconnaîtra des éléments aisément traductibles ou identifiables; on peut parler ici de « transparence » morphologique, ou étymologique⁵⁹ (qui ne lira : « bœuf » dans Bov/ary, dans Bouv-ard, Gobe-sec dans Gobseck, etc.?) Là aussi, ce procédé a pu générer un quasi-genre littéraire, le récit étiologique qui raconte, à partir d'un nom propre plus ou moins

« opaque », « illisible », une histoire destinée à justifier une lecture de ce nom propre (ce type de récit finit toujours par la clause : « ... et c'est depuis ce temps-là que l'endroit fut appelé x ou y »).

De fait, le lecteur a presque toujours tendance à isoler, à l'intérieur du nom propre, des radicaux, suffixes, préfixes, morphèmes divers qu'il analysera, par *rétroaction*, en fonction du signifié du personnage ou qui, inversement, lui serviront, s'il les reconnaît d'emblée, de référence *prospective*, d'horizon d'attente pour « prévoir » le personnage : suffixes de dérivation populaire comme — ard — ou — ouille (voir : Fenouillard, Bafouillet, dans les célèbres bandes dessinées de Christophe), connotés péjorativement par assimilation à des séries homogènes comme : capitulard, trouillard, vantard, fripouille, bafouille, nouille, etc. L'article (*La Berma*), la particule (*M. de N.*), le titre (*Son Excellence Eugène Rougon*), le redoublement expressif (*Nana*, *Tintin*), certains prénoms culturellement valorisés (*Anne*, *Hélène*...), le prosaïsme d'état civil (*Madame Bovary*, *Madame Gervaise*...) fonctionnent comme autant de signaux renvoyant à tel ou tel contenu moral, esthétique, caractériel, idéologique, stéréotypé (la noblesse, la bassesse, la lâcheté, etc.⁶⁰). Cette motivation, bien sûr, s'effectue principalement par différence avec l'étiquette des autres personnages du texte : dans *la Faute de l'abbé Mouret* de Zola, la pure et virgine jeune fille s'appelle Albine (Blanche, dans les premiers brouillons de l'auteur); elle est opposée au prêtre vêtu de sa soutane noire, Serge, asservi par la religion; le curé fanatique gardien de la loi et de la lettre s'appelle Archangias, etc. Nous avons vu plus haut que, la nomination de l'innommable, l'invention d'un nom pour un être fantasti-

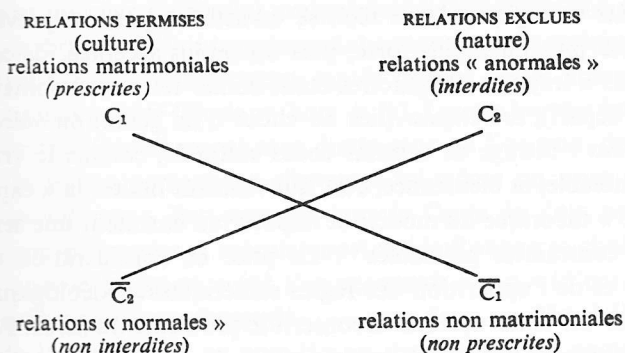
que et invisible (le Horla) avait abouti à l'attribution, à cet être hybride (à la fois transparent et opaque, tantôt extérieur, tantôt intérieur au narrateur, tantôt présent tantôt absent), d'un nom motivé (Horla = hors + là). Les cas les plus intéressants à étudier seront sans doute ceux où l'on voit, dans un texte, un personnage s'inventer lui-même un nom ou un pseudonyme. Par exemple dans *la Curée* de Zola nous voyons le financier et spéculateur Aristide Rougon se choisir un nom « de guerre » (où l'on reconnaît « sac » (d'or) + le suffixe -ard) : « Saccard!... — avec deux c... Hein! Il y a de l'argent dans ce nom-là; on dirait que l'on compte des pièces de cent sous... un nom à aller au bain ou à gagner des millions ⁶¹. » De tels noms « transparents » fonctionnent alors comme des condensés de programmes narratifs, anticipant et laissant préfigurer le destin même des personnages (nomen-numen) qui les portent. Il s'agit donc là d'un élément important de la lisibilité du récit, mais qui n'exclut pas des stratégies déceptives : dans les *Deux Amis* de Maupassant, l'un des héros, pêcheur du dimanche et incarnation de l'amitié, s'appelle *Sauvage*. Un personnage appelé Albine peut toujours, par antiphrase, se révéler d'une grande « noirceur » d'âme ⁶².

5.

Tout signe se définit par ses *restrictions sélectives*, c'est-à-dire l'ensemble des règles qui limitent ses possibilités de combinaison avec les autres signes. Ces règles peuvent être de plusieurs sortes : *linguistiques* (liées au choix du support linguistique : par exemple la *linéarité* d'apparition des signi-

fians ⁶³, logiques (tout récit se caractérise par une prévisibilité plus ou moins forte, plus ou moins acceptée, de certains « trajets » obligatoires étant donné tel ou tel contenu de départ), *esthétiques* (liés au choix d'un genre) ou *idéologiques* : filtrage de certains codes culturels, comme le vraisemblable, la bienséance, etc., qui viennent limiter la « capacité » théorique du modèle et imposer au narrateur une série de contraintes préalables ⁶⁴. La prise en considération du jeu et de l'apparition des règles esthétiques et idéologiques dans un texte narratif circonscrit le problème du héros. Peu de concepts qui soient aussi flous, aussi mal définis, d'autant plus que les termes de héros et de personnage sont souvent employés indifféremment l'un pour l'autre. Quel est le héros d'un récit? Peut-on parler de héros même en cas d'énoncé non littéraire? Quels sont les critères qui différencient le héros du « traître » ou du « faux-héros » (Propp), ou des personnages de « bons » personnages de « méchants », le bonheur du malheur, l'échec d'une victoire, les « principaux » des « secondaires », un don « positif » d'un don « négatif »? Une sémiologie *stricto sensu* (fonctionnelle et immanente à son objet) ou une « logique » (S. Alexandrescu) du personnage pourra ne pas se sentir concernée par ce problème, et le renvoyer :

a) à une *socio (ou à une axio-)logie* (problème de l'investissement des valeurs idéologiques dans un énoncé, donc problème de réception du texte, d'identification ou de projection du lecteur, donc variable historique et culturelle ⁶⁵); par exemple dans un schéma du type (que nous empruntons à A.-J. Greimas) :



On aura par exemple :

- C_1 : amours conjugales.
- C_2 : inceste, homosexualité.
- $\overline{C_2}$: adultère de l'homme.
- $\overline{C_1}$: adultère de la femme ⁶⁶.

les pôles C_1 et $\overline{C_2}$ sont privilégiés (dans notre société), donc assumables par le héros, alors que les autres (C_2 et $\overline{C_1}$) seront ceux de l'anti-héros et définis comme l'espace de la transgression (de la nature). Une autre école, ou une autre époque, valorisera inversement ce schéma (héros homosexuel, a-social, femme adultère, etc., opposés à la platitude de la conformité bourgeoise, etc.).

b) A une *stylistique* (donc à des procédés « de surface », ne mettant pas en jeu la structure actantielle profonde de l'énoncé); il s'agit en effet d'un problème d'emphase, de focalisation, de modalisation de l'énoncé par des facteurs

particuliers qui mettent l'accent sur tel ou tel personnage à l'aide de divers procédés. Soit la phrase :

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

Ces procédés repérables, peuvent être tactiques (antéposition du COD), quantitatifs (répétition du nom propre), graphiques (nom propre souligné) morphologiques (c'est... oui que/lui-même) ou prosodiques (accent d'insistance, hauteur, intensité). Il s'agit donc de procédés essentiellement *stylistiques* liés au type de vecteur utilisé ⁶⁷.

Cette « mise en perspective », cette mise en hiérarchie d'un système de personnages peut donc être à la fois implicite, diffuse, non encodée par le texte (et seule la compétence culturelle du lecteur lui donne accès à l'ensemble des pré-supposés moraux, philosophiques, politiques, etc qui la régissent), mais aussi encodée par un certain nombre de procédés stylistiques, et explicitée par le texte lui-même (le texte étant écrit, donc différé, il se doit de fournir le mode d'emploi de sa consommation).

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

D'où les distorsions très fréquentes dans les lectures de textes anciens, accentuées à l'époque moderne par l'extension et l'hétérogénéité du public, donc par la pluralité des codes culturels de référence : pour tel lecteur, à telle époque, Pantagruel, ou Horace, seront les héros; pour tel autre lecteur, à telle autre époque, ce sera Panurge, ou Curiace ⁶⁸.

Parmi les procédés différentiels, donc repérables et enregistrables à l'analyse immanente de l'énoncé, et servant à désigner le héros, on peut distinguer :

1. Une *qualification différentielle*. Le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre⁶⁹ :

- anthropomorphe et figuratif	— non anthropomorphe et non figuratif
- reçoit des marques (exemple une blessure) après un exploit	— ne reçoit pas de marques
- généalogie ou antécédents exprimés	— généalogie ou antécédents non exprimés ⁷⁰
- prénommé, surnommé, nommé	— anonyme
- décrit physiquement	— non décrit physiquement
- surqualifié et motivé psychologiquement	— non motivé psychologiquement, sous-qualifié
- participant <i>et</i> narrateur de la fable	— simple participant à la fable ⁷¹
- leitmotiv	— pas de leitmotiv ⁷²
- en relation amoureuse avec un personnage féminin central (héroïne)	— sans relation amoureuse déterminée
- bavard	— muet
- beau	— laid
- riche	— pauvre
- fort	— faible
- jeune	— vieux
- noble	— roturier, etc. ⁷³

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

apparition aux moments marqués du récit (début/fin des séquences et du récit), « épreuves » principales, contrat initial, etc.)	— apparition à un moment non marqué (transitions, description...) ou à des places non marquées
apparition fréquente	— apparition unique ou épisodique

3. Une *autonomie différentielle*. Certains personnages apparaissent toujours en compagnie d'un ou de plusieurs autres personnages, en groupes fixes à implication bilatérale ($P_1 \rightarrow P_3$ et $P_2 \rightarrow P_1$), alors que le héros apparaît seul, ou conjoint avec n'importe quel autre personnage⁷⁴. Cette autonomie et latitude associative est souvent soulignée par le fait que le héros dispose à la fois du *monologue* (stances) et du dialogue, alors que le personnage secondaire est voué au *dialogue* (voir dans le théâtre classique), et qu'il dispose de la faculté de se déplacer dans l'espace, c'est-à-dire d'une mobilité topologique qui ne le confine pas en un lieu prédéterminé. De même l'apparition d'un personnage peut être plus ou moins régie par une mention de milieu, ou par une place précise, prévisible et logiquement impliquée par l'apparition d'un syntagme narratif, dans une suite de fonctions orientée et ordonnancée. Propp en avait déjà fait la remarque : « le conteur n'a pas la liberté, dans certains cas, de choisir certains personnages en fonction de leurs attributs, s'il a besoin d'une fonction déterminée » (*Morphologie du conte*, ouv. cit., p. 139). Ainsi un personnage de *curé* apparaîtra en position finale d'un syntagme :

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

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

non présupposé (régissant) → présupposé (régé) et l'opposition plus particulière, à l'intérieur de la catégorie *présupposé* :

présupposé (par une fonction) → présupposé (par l'apparition d'un autre personnage)

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

- | | | |
|---|---|---|
| - personnage médiateur (résout les contradictions) | — | personnage non médiateur |
| - constitué par un faire | — | constitué par un dire (personnages simplement cités), ou par un être (personnages simplement décrits) |
| - en rapport avec un opposant et victorieux de l'opposant ⁷⁵ | — | en échec devant l'opposant |
| - sujet réel et glorifié | — | non sujet (ou sujet virtuel non actualisé) |
| - reçoit des informations (savoir) ⁷⁶ | — | ne reçoit pas d'informations |

- | | | |
|---|---|---|
| - réceptionne des adjuvants (pouvoir) | — | ne réceptionne pas d'adjuvants |
| - participe à un contrat initial (vouloir) qui le pose en relation avec l'objet d'un désir et qui a sa résolution à la fin du récit | — | ne participe pas au contrat initial. Pas de vouloir faire ⁷⁷ |
| - liquide le manque initial | — | ne liquide pas le manque initial |

le « héros » de Propp est défini sur ce type de critères fonctionnels, par sa « sphère d'action ». Mais il y a chez Propp un certain flottement dans les dénominations : ce que Propp définit, c'est (plutôt qu'une entité sémantique, qu'un actant-sujet, à l'intérieur d'un corpus bien délimité) davantage une entité culturelle et stylistique. Définition fonctionnelle et définition stylistique, chez lui, ne sont pas toujours clairement distinguées, comme dans ce passage (*Morphologie du conte*, ouv. cit., p. 48) : « Si l'on enlève ou chasse une jeune fille ou un petit garçon et que le conte *les suit* sans s'intéresser à ceux qui restent, le héros du conte est la jeune fille ou le petit garçon enlevé ou chassé. Il n'y a pas de quêteur dans ces contes-là. Le personnage principal peut y être appelé héros victime. » (Souligné par nous.) Cette différence entre *héros quêteur* et *héros victime* est précisée plus loin (p. 62) : « Le héros du conte merveilleux est ou bien le personnage qui souffre directement de l'action de l'agresseur au moment où se noue l'intrigue (ou qui ressent un manque), ou bien le personnage qui accepte de réparer un malheur ou de répondre au besoin d'une autre personne. » Ce qui est défini là c'est un *actant* sujet (et/ou bénéficiaire) plutôt qu'un *héros* ⁷⁸. Si elle est très fréquente, l'adéquation actant-sujet = héros n'est absolument pas obligatoire. Le héros n'est pas plus lié

à la notion actantielle de sujet qu'à toute autre (Opposant, Bénéficiaire, Destinateur, etc.). Voir le « roman de l'échec » au XIX^e siècle, par exemple, où un personnage qui n'arrive jamais à se constituer comme sujet réel est pourtant le héros.

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

6. Le héros peut être, enfin, désigné comme tel par un *commentaire explicite*. L'analyse devra donc repérer les endroits précis où le texte propose sa propre mise en perspective, appelle le héros « héros » et le traître « traître », présente telle ou telle action comme « bonne » ou « mauvaise », etc., bref se fait accompagner de tout un appareil *évaluatif* à fonction métalinguistique (le texte parle de lui-même, de ses propres structures et modes de consommation). Cette information du texte sur lui-même se manifestera sous la forme de paraphrases évaluatives et modalisantes, ou d'opérateurs déontiques du type : je crois que P, je sais que P, je dis que P est vrai/faux, bon-mauvais, bien/mal, fautif/conforme, normal/anormal, heureux/malheureux, probable/possible/certain/exclu, obligatoire/facultatif, etc. Ces paraphrases tendront à accompagner, introduire, encadrer tout ce qui fait l'objet de codes de prescriptions ou d'inter-

dictions institutionnalisées (programmes, lois, codes, rites, rituels, étiquettes, modes d'emploi, grammaires, etc.). Elles seront donc le lieu privilégié de manifestations d'une *compétence culturelle* (prise en charge par un narrateur ou un personnage), et tendront à se regrouper autour de trois centres :

a) *le langage* : les discours des personnages sur les autres personnages donneront lieu à un commentaire sur leur *savoir-dire* (parole nette ou embarrassée, bredouillée ou directe, hésitante ou forte, correcte ou incorrecte grammaticalement, etc.);

b) *la techné* : l'activité technologique des personnages (un travail, un bricolage, une activité professionnelle ou artistique quelconque, la rencontre, médiatisée par l'outil ou le tour de main, d'un sujet et d'un objet) donnera lieu à un commentaire sur leur *savoir-faire* activité adroite ou maladroite, conforme ou non conforme, habile ou malhabile, heureuse ou malheureuse dans ses résultats, soigneuse ou bâclée, etc.);

c) *la relation sociale quotidienne*, toujours plus ou moins ritualisée; les relations entre sujets, médiatisées par des normes — art de recevoir, de se présenter, manières de tables et règles proxémiques, rites de passages et étiquettes mondaines, contrats supposant la connaissance de la valeur des objets échangés et des sanctions et récompenses afférentes, etc. — donneront lieu à un commentaire sur leur *savoir-vivre* (attitudes convenables ou inconvenantes, grossières ou raffinées, respectueuses ou irrespectueuses, conformes ou non conformes, etc.).

Tous les procédés d'accentuation que nous venons de voir, notons-le, peuvent se recouper, entrer en redondance

(le héros de tel feuilleton sera : jeune + apparaîtra fréquemment + régissant + liquidera le manque initial, etc.) selon certains faisceaux de qualifications privilégiées propres à telle ou telle culture. Ils pourront également entrer dans un jeu déceptif d'alternances ou de contradictions entre *l'être* et le *paraître* des héros. Dans le conte populaire, par exemple, le héros doit souvent se faire reconnaître comme tel, pour démasquer un usurpateur (faux-héros) qui a pris sa place, et la fin du récit est le lieu stratégique où l'être et le paraître des personnages coïncident. Toutes sortes de procédés stylistiques annexes de variation peuvent enfin venir diversifier un faisceau trop rigide : tel personnage peut être héros en permanence, ou épisodiquement ; il peut cumuler plusieurs définitions actantielles (le héros est par exemple sujet + bénéficiaire), en assurer une seule, ou en endosser alternativement de différentes (tantôt sujet, tantôt objet...). Certains procédés, certains genres, comme le roman par lettres (Richardson, Laclos), les journaux intimes complémentaires (Gide), ou le roman polyphonique (Dos Passos), en faisant varier perpétuellement la focalisation du texte, changent perpétuellement de héros tout en maintenant le même schéma actantiel stable.

Concluons : L'étude du héros fait certainement partie de ce que l'on pourrait appeler le domaine d'une *rhétorique* (une « socio-stylistique ») du personnage, domaine fortement tributaire des contraintes idéologiques et des filtres culturels⁷⁹. Un « héros » est-il nécessaire à la cohérence d'un récit ? Tomachevski écrivait en 1925 (mais en confondant la notion de *héros* et celle de *personnage*) : « Le héros n'est guère nécessaire à la fable. La fable comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéris-

tiques. Le héros résulte de la transformation du matériau en sujet et représente d'une part un moyen d'enchaînement de motifs, et d'autre part une motivation personnifiée du lien entre les motifs. L'anecdote représente en général une forme réduite, vague et fluctuante de fable, et dans de nombreux cas se réduit à n'être que l'intersection de deux motifs principaux (...), construite uniquement sur la double interprétation d'un mot » (in *Théorie de la littérature*, ouv. cit., p. 296-297). L'anecdote, en effet, se passe souvent de l'accentuation d'un personnage (« un homme rencontre une femme et lui dit... », « un ami rencontre un ami... », « un éléphant rencontre une souris... ») et joue souvent sur un jeu de mots (un signifiant à double signifié). Mais ne peut-on dire que le personnage « qui a le dernier mot », ou celui qui parle en dernier, est le héros ? D'autre part, même sous forme de qualification stéréotypée, un personnage reçoit souvent un embryon de qualification et d'accentuation différentielle (Marius devant un touriste allemand, spirituel vs balourd). Une défocalisation totale est-elle possible ?

7. Tout énoncé se caractérise par la *redondance* des marques grammaticales. La communication est à ce prix. Cette redondance, plus ou moins *régie* à échelle syntagmatique (phénomènes d'accord, de rection), est plus *aléatoire* à grande échelle, à l'échelle de l'énoncé, et demandera à se « fixer » sur certains supports particuliers. Le personnage est un de ces lieux et un de ces centres privilégiés. Au simple niveau signifiant, les récurrences du nom propre, et le jeu de la coréférence et des substituts sont déjà un facteur de redondance. Sur le plan du signifié l'œuvre, culturellement et structurellement centrée sur les supports de la narration que sont les personnages, et traditionnellement anthro-

pomorphe en littérature, va employer toute une série de procédés convergents pour renforcer l'information véhiculée par et pour les personnages, qui sont les supports de la *conservation* et de la *transformation* du sens. C'est ce que les formalistes russes appelaient les procédés de « caractérisation indirecte ⁸⁰ », procédés très divers qu'il s'agit de repérer et de classer. Nous avons déjà vu que le nom propre pouvait être, par sa motivation, un élément de reduplication sémantique (annonce et redoublement de sa « psychologie », voire annonce de son destin général). Un autre procédé très employé est celui du décor (milieu) « en accord » (ou en désaccord) avec les sentiments ou les pensées des personnages : personnage heureux situé dans un « locus amoenus ⁸¹ », personnage malheureux dans un lieu angoissant, etc. Nous avons là, à grande échelle, une sorte de « métonymie narrative » : le tout pour la partie, le décor pour le personnage, l'habitat pour l'habitant, qui n'est pas propre, en général, aux auteurs « réalistes ⁸² ». Tout ceci pose d'ailleurs le problème de la description, de son statut, de son fonctionnement interne, et de ses rapports avec la narration dans laquelle elle est insérée ⁸³. La description pourra toujours être considérée, notamment, comme un *actant collectif* dont il faudra étudier le rôle avec soin, car il peut être non seulement un simple *doublet* du personnage, mais aussi un personnage à part entière : un ravin infranchissable pourra être *opposant* au héros; un jardin (le Paradou dans *la Faute de l'abbé Mouret*) pourra être à la fois *objet* d'une quête et *destinateur* de savoir et de vouloir faire, etc. La relation personnage/description sera donc interprétée en termes de *conjonction* ou de *dissjonction* d'actants, c'est-à-dire comme des énoncés d'états anticipateurs ou résultatifs de transformations narratives.

Sur le plan stylistique, on peut également remarquer que la description est le lieu privilégié de la métaphore : un bouleau est « flexible comme une jeune fille », un arbre « se dresse comme un colosse solitaire », etc., c'est-à-dire l'endroit où le récit, d'une part, se connote euphoriquement ou dysphoriquement. D'autre part, on peut remarquer que ces métaphores sont en général anthropomorphiques (comme une jeune fille/comme un colosse...), c'est-à-dire qu'elles corroborent et accentuent le centrage du récit sur le personnage. Selon C. Brémont : « Il sera facile de les [les descriptions] convertir en propositions dont le véritable sujet (du point de vue narratif) est une personne (...). On perçoit intuitivement, et on vérifie empiriquement, que ce type de réduction est presque toujours possible ⁸⁴. » Enfin la description utilise volontiers des tours « dynamisants » comme le pronominal (se dresser/se creuser/ s'étendre/se dérouler...) le gérondif (tout en...) ou des organisateurs empruntés au récit (tandis que... pendant que... d'abord venait... ensuite..., etc. ⁸⁵). Tout cela a pour effet d'accentuer l'anthropocentrisme du récit et la circulation sémantique entre la description et la narration, donc de déterminer indirectement l'information sur les personnages, voire de créer une « philosophie » spécifique, celle de l'interaction milieu-vivant dont on sait par exemple qu'elle fut la doctrine de l'école naturaliste ⁸⁶.

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

a) Les descriptions du physique, du vêtement, la phraséologie (l'argot de *l'Assommoir*, les clichés d'Homais), l'exposé

des motivations psychologiques, etc. Ces dernières ne sont souvent là que pour justifier la cohérence interne du personnage en tissant une relation entre un acte et une série d'actes, entre un projet et une réalisation, entre une cause et un effet, etc.

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

c) La référence à certaines histoires connues (déjà écrites dans l'extra-texte global de la culture) fonctionne comme une restriction du champ de la liberté des personnages, comme une prédétermination de leur destin. Ainsi la référence à *Phèdre* dans *la Curée*, à la Genèse dans *la Faute de l'abbé Mouret*, etc.⁸⁷.

d) Le texte peut se répéter soi-même, « en abyme », en insérant dans son parcours un fragment (paragraphe, scène, petit récit, histoire exemplaire plus ou moins autonome, etc.) qui, en une sorte de reduplication sémantique, fonctionnera comme une sorte de « maquette », de modèle réduit de l'œuvre tout entière, et où des personnages reproduiront à échelle réduite le système global des personnages de l'œuvre dans son ensemble. Par là, l'œuvre se cite elle-même, se referme sur elle-même, et se rapproche de la *tauto-logie*, ou de la construction anagrammatique. Ainsi dans *le Horla* de Maupassant, le texte contient une séquence (la séquence médiane du récit; datée du 16 juillet, la plus longue, celle où apparaissent des personnages nouveaux, où est utilisé le dialogue, etc.), la séance d'hypnotisme chez le Dr Parent à Paris, qui reproduit le schéma global du récit (un conflit de pouvoirs, une absence de savoir, une perte

du vouloir); de même, cette séquence est précédée d'une brève séquence (datée 14 juillet) qui reproduit les opinions politiques du narrateur sur la perte de vouloir et d'autonomie du peuple, thème qui paraphrase indirectement sa propre perte de vouloir à lui. Bien souvent, par ailleurs, ce sont des images, des peintures, des tableaux qui, intégrés à l'œuvre, ou mentionnés par l'œuvre, y fonctionnent comme ses symboles reduplicateurs⁸⁸.

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

Toute répétition d'unité est importante, mais peut avoir une (ou plusieurs) fonction(s) variable(s) : fonction dilatoire (retarder un dénouement), hyperbolique, décorative, démarcative (souligner les divisions de l'énoncé), etc. Il peut souvent y avoir répétition + transformation (modulation, variation) du motif répété; C. Lévi-Strauss a remarqué que le mythe utilisait souvent à des fins structurelles (accentuer une cohésion interne, annoncer un événement ultérieur, camoufler une opposition, etc.) la reduplication d'une séquence⁸⁹.

Concluons : le tableau suivant s'efforce de récapituler la plupart des éléments de notre mise au point :

NIVEAUX D'ANALYSE	TYPES DE STRUCTURES	TYPES D'UNITÉS	NIVEAUX DE FIGURATIONS
hors-manifestation (hors-œuvre)	structures logiques	taxinomies et schémas logiques fondamentaux (achroniques) (opérations et pôles logiques)	ni figuratif / ni anthropomorphe
manifestation (échelle d'une œuvre particulière manifestée en tel système sémiologique)	structures sémantiques (unités de l'énoncé) (ordre lointain)	syntagmes narratifs-types / Actants → personnages-types → rôles (le récit)	anthropomorphe et / ou figuratif
	structures linguistiques et grammaticales (ordre proche)	pronoms, substituts, noms propres, anaphores, coréférence etc. (la syntaxe)	
	structures culturelles et stylistiques d'emphase, de focalisation (codes connotatifs et idéologiques)	— le « héros » et le « traître » — les « bons » et les « méchants » — les « principaux » et les « secondaires »	

Les lignes qui précèdent n'avaient d'autre ambition que de circonscrire un projet, celui d'homogénéiser, au sein d'une sémiologie de l'œuvre, le métalangage de la description du personnage : distribution, niveaux de description,

arbitraire et motivation, rapports à l'ensemble du système, variations stylistiques, élimination de la redondance, mise sur pied d'une théorie, ces concepts et ces programmes sont à priori communs à toute sémiologie. Ils doivent donc être garants de la spécificité d'une sémiologie du personnage, et permettre de distinguer celle-ci de l'approche historique, psychologique, psychanalytique, sociologique ou logique.

NOTES

1. Un article important de G. Genette : « Vraisemblable et motivation » (*Communications*, 11, 1968; repris dans *Figures II*, Seuil, 1969), a montré que la psychologie n'était pas dans les personnages, mais dans la perception, par le lecteur, d'un certain « effet de texte » encodé par une époque et des genres particuliers (le vraisemblable, le réalisme, etc.), et manifesté par l'établissement systématique et l'explicitation des liens de cause à effet entre les actions des personnages.

2. Le « topos » le plus connu est certainement celui du personnage « qui prend une vie de plus en plus autonome, qui se détache de plus en plus » de son créateur-démiurge. Voir Balzac appelant Bianchon, etc. D'où les réactions de certaines écoles, de Zola contre Stendhal et les excès psychologisants des stendhaliens, ou du Nouveau Roman inaugurant « l'ère du soupçon » par un refus du personnage traditionnel « profond » au profit de « figures plates d'un jeu de cartes » (Robbe-Grillet). Pour un point de vue « classique » sur la question, on peut lire si l'on veut : *Le Romancier et ses personnages*, de François Mauriac, avec une préface d'Edmond Jaloux, Buchet-Chastel, 1933. Pour une réflexion critique et théorique plus moderne, voir A. Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées — le personnage », in *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1964, coll. Idées et F. Rastier, « Un concept dans le discours des études littéraires » paru dans la revue *Littérature*, 7, octobre 1972, Paris, Larousse, numéro consacré au « Discours de l'école sur les textes. »

3. Voir le livre de M. Zeraffa, *Personne et Personnage*, Paris, Klincksieck, 1969. La description de M. Zeraffa reste essentiellement philosophique, historique et esthétique.

4. Le personnage est certainement le lieu d'un « effet de réel » important. (On connaît les mises en garde rituelles : « toute ressemblance avec des personnes... ne serait que pure coïncidence »). Selon Roland Barthes (*L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970, p. 15-16), les Japonais seraient à l'abri de cette illusion référentielle : « Comme beaucoup de langues, le japonais distingue l'animé (humain et/ou animal) de l'inanimé, notamment au niveau de ses verbes être; or les personnages fictifs qui sont introduits dans une histoire (du genre : il était une fois un roi) sont affectés de la marque de l'inanimé; alors que tout notre art s'essouffle à décréter la "vie", la "réalité" des êtres romanesques, la structure même du japonais ramène ou retient ces êtres dans leurs qualités de "produits", de signes coupés de l'alibi référentiel par excellence : celui de la chose vivante. » Les premiers efforts pour tenter de reprendre l'étude du problème du personnage se trouvent sans doute dans T. Todorov, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967, et dans *Communications*, 8, 1966, Paris, Seuil. Les critiques d'un article bien postérieur de S. Chatman : « On the Formalist-Structuralist Theory of Character » (critiques de l'ouvrage de T. Todorov, *Journal of Literary Semantics*, 1, 1972, Mouton) portent donc sur un état déjà ancien de la question.

5. Article « Personnage » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* de O. Ducrot et T. Todorov, Paris, Seuil, 1972, p. 286.

6. J. Culler, *Structuralist Poetics*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1975, p. 230.

7. Au sujet de la sémiologie, voir les lignes inaugurales et connues de Saussure (*Cours de linguistique générale*, Payot, 1965, p. 33, p. 100, p. 101). Dans un important article intitulé « Sémiologie de la langue » (repris dans *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974), E. Benveniste définit deux modes de signification : celui propre au *signe* (sémiotique) et celui propre au discours (*sémantique*), chacun manipulant ses unités spécifiques. Nous reprendrons ici cette terminologie. Le travail théorique le plus considérable est certainement, à l'heure actuelle (1976), celui d'A. J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.

8. Voir « Analyse sémiotique d'un discours juridique », in A. J. Greimas, *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 79-128. Propp, dans sa *Morphologie du conte* (Paris, Seuil, 1970, p. 100) avait également noté que des objets et des qualités étaient des personnages à part entière : « Les êtres vivants, les objets et les qualités doivent être considérés comme des valeurs équivalentes du point de vue d'une morphologie fondée sur les fonctions des personnages. » Ceci ne nous empêchera pas, pour des raisons de commodité, de prendre dans les lignes qui suivent nos exemples presque exclusivement dans le champ de la littérature et de l'anthropomorphisme. Pour l'analyse « narrative » d'un texte « philosophique » (Destutt de Tracy), voir F. Rastier, *Idéologie et Théorie des signes*, Mouton, 1972.

9. Voir E. Goffmann, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, trad. française, Paris, Minuit, 1973.

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

11. D'où la distinction qui s'impose de plus en plus entre *signe* et *discours* (ou *Texte*, ou *Énoncé*) : « le sémiotique (le signe) doit être reconnu; le sémantique (le discours) doit être compris » (E. Benveniste, ouvrage cité). Une translinguistique se référera donc avec prédilection aux linguistes qui, comme Hjelmslev, Harris ou Benveniste, n'ont pas voulu fixer de limites étroites, à priori, à la linguistique, et ont reconnu le texte comme une unité spécifique.

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

13. Voir les pages classiques de E. Benveniste in *Problèmes de linguistique générale*, p. 225 et suiv., Paris, Gallimard, 1966.

14. Sur les *substituts* et sur le phénomène linguistique de la substitution, voir par exemple J. Dubois, *Grammaire structurale du français*, t. I, p. 91 et suiv., Paris, Larousse, 1965; et pour le statut des *noms propres*, *ibid.*, p. 155 et suiv. Cette question des noms propres a été l'occasion de débats interminables d'une part entre logiciens, d'autre part entre linguistes, les premiers donnant d'ailleurs au « nom propre » une acception très parti-

culière. Peut-être, pour rester rigoureux, devrait-on dire qu'une « sémiologie du personnage » coïncide avec le chapitre « Substituts et Substitution » de n'importe quelle grammaire (analyse fonctionnelle et distributionnelle d'une catégorie d'unités appelée « substituts »), et que tout le reste serait une « stylistique » du personnage? Mais dans la mesure où le personnage apparaît non seulement dans les matériaux du « texte infini » du linguiste, mais aussi dans des œuvres, il est probable qu'il faudra s'orienter à travers une hiérarchie de codes au travail simultanément. Voir J. S. Searle « Proper Names », *Mind*, 266, LXVII, 1958 et B. Clarinval, « Essai sur le statut linguistique du nom propre », *Cahiers de Lexicologie*, 11, 1967, II, Didier-Larousse, Paris.

15. On pourrait également utiliser les paramètres et la typologie de Jakobson pour ébaucher une classification rudimentaire, et parler de : personnage émotif/conatif/référentiel/phatique/poétique/métalinguistique, selon leur « dominante » fonctionnelle dans le texte.

16. Voir l'article de R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, Paris, Seuil, 1968.

17. Sur cette notion importante, et prise ici au sens large, voir L. Lonzi, « Anaphore et récit », *Communications*, 16, 1970, Paris, Seuil.

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

19. Welck et Warren, *La Théorie littéraire*, trad. française, Paris, Seuil, 1971, p. 208.

20. *La Structure du texte artistique*, trad. française, Paris, Gallimard, 1973, p. 346 et 349.

21. *Du sens*, ouv. cit., p. 188-189.

22. « La structure et la forme », texte de 1960 repris dans *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 161-162. C. Lévi-Strauss emploie dans le même texte l'expression « paquet d'éléments différentiels » (p. 170). On trouverait dans les notes de Saussure sur les *Niebelungen*, récemment et partiellement publiées (par D. S. Avalle dans ouv. coll., *Essais de la théorie du texte*, Paris, 1973), des définitions étonnamment voisines de celles de C. Lévi-Strauss, de V. Propp, ou de Dumézil : « La légende se compose d'une série de symboles, dans un sens à préciser. Ces symboles, sans qu'ils s'en doutent, sont soumis aux mêmes vicissitudes et aux mêmes lois que toutes les autres séries de symboles, par exemple les symboles qui sont les mots de la langue. Ils font tous partie de la sémiologie (...) Chacun des personnages est un symbole dont on peut voir varier — exactement comme pour la rune :

- a) le nom;
- b) la position vis-à-vis des autres;
- c) le caractère;
- d) la fonction, les actes.

Le personnage est donc : un fantôme obtenu par la combinaison fuyante de deux ou trois idées (...) un état momentané d'assemblage, les éléments seuls existants (...) la combinaison de trois ou quatre traits qui peuvent se dissocier à tout moment. » A rapprocher aussi de certaines définitions des « nouveaux romanciers » des années 60 définissant par exemple le person-

nage comme « porteur d'états » ou « support » de certaines transformations ou conservations sémantiques (N. Sarraute dans : « Ce que je cherche à faire », in *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, 1972, t. II, « Pratiques », p. 35).

23. T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, 1969, p. 28.

24. Le personnage historique est souvent secondaire dans l'action du roman classique : « c'est précisément ce peu d'importance qui confère au personnage historique son poids exact de réalité; ce peu est à la mesure de l'authenticité (...) [les personnages historiques] réintègrent le roman comme famille, et tels des aïeux contradictoirement célèbres et dérisoires, ils donnent au romanesque le lustre de la réalité, non celui de la gloire : ce sont des effets superlatifs de réel » (R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 108-109).

25. On pourrait rappeler ici la formule de L. Spitzer définissant le nom « l'impératif catégorique du personnage ». Mais ceci est vrai pour tout récit et tout personnage (historique ou non) : plus un récit s'allonge, plus le personnage est prédéterminé par tout ce que le lecteur sait déjà de lui. D'où la possibilité pour l'auteur de ménager toute une série de « déceptions » dans cette attente.

26. « Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. »

27. « Le personnage de roman, à supposer qu'il soit introduit, par exemple, par l'attribution d'un nom propre qui lui est conféré, se construit progressivement par des notations figuratives consécutives et diffuses le long du texte, et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur », A. J. Greimas, « Les actants, les acteurs et les figures », in *Sémiotique narrative et textuelle*, ouv. coll., Paris, Larousse, 1973, p. 174. Une sémiotique du récit aura donc à combiner la notion de *position* (où apparaît le personnage dans l'œuvre, quelle est sa distribution?) et la notion d'*opposition* (avec quels autres personnages a-t-il des relations de ressemblance et/ou d'opposition?).

28. *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 15. T. Todorov reprend le terme de « faisceau », utilisé pour le même objet par C. Lévi-Strauss, et pour un autre objet sémiologique (le phonème) par R. Jakobson. Outre les textes théoriques de Todorov, de Greimas, citons des ouvrages importants centrés sur le concept de personnage : Tashin Yücel, *Figures et Messages dans la Comédie humaine*, Paris, Mame, 1972 et surtout, rédigé dans une optique et dans un métalangage plus logique que sémiologique, la *Logique du personnage* de S. Alexandrescu, Paris, Mame, 1974.

29. Le terme (et la méthode) sont de V. Propp (*Morphologie du conte*, ouv. cit., p. 174). Voir aussi l'analyse « verticale » du mythe d'Œdipe par C. Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale I*, Paris, Plon, 1958, p. 235 et suiv.), modèle d'une lecture tabulaire destinée à mettre à jour les invariants sémantiques d'un récit, lecture où « l'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle temporelle » (*Anthropologie structurale II*, ouv. cit., p. 165). Selon R. Barthes également : « Le sens n'est pas au bout du récit, il le traverse », ici-même, p. 15. L'étude du système des personnages d'un récit est donc postérieure :

- a) à la *segmentation* du texte en séquences;
- b) au *classement* de ces séquences;
- c) à la *réduction* de ces séquences.

30. Cependant on ne confondra pas la notation d'une absence, notation implicite par le texte par divers moyens, à l'absence de notation. On ne

retiendra cette dernière que si elle entre dans un système de relations. Le non-dit du texte, lui, est toujours indescriptible parce qu'infini, et ce n'est pas une raison parce que l'on ne nous parle pas, par exemple, des opinions linguistiques d'un personnage, pour retenir celui-ci comme *non linguiste*, ou *antilinguiste*, et retenir l'axe : « compétence linguistique ». On ne retiendrait cette qualification négative que si ce personnage était confronté à d'autres personnages *explicitement présentés comme*, eux, s'intéressant à la linguistique.

31. Sur l'utilisation et le fonctionnement de ces schémas logiques voir R. Blanché, *Structures intellectuelles*, Paris, Vrin, 1969 et A. J. Greimas, Cl. Chabrol, F. Rastier et J.-C. Coquet (ouv. cit.). C. Lévi-Strauss, dans ses *Mythologiques*, fait aussi un grand usage de structures à quatre pôles pour décrire les transformations des contenus qui se produisent d'un mythe à l'autre.

32. Sur l'importance des pôles neutres (ni... ni) ou complexes (ou... ou/ tantôt... tantôt/ et... et...) pour générer des personnages de médiateurs (tricksters, arbitres, personnages « déchirés », « complexes », conciliateurs de contradictions, etc.) voir C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, ouv. cit., p. 248 et suiv.

33. C'est la notion d'*orientation* des structures logiques. Voir A. J. Greimas, *Du sens*, ouv. cit., p. 165.

34. Sur la différence entre structure scalaire et structure oppositionnelle, voir R. Blanché, ouv. cit., p. 107 et suiv. Le rôle des redoublements de personnages devra toujours être examiné avec soin. S'agit-il d'un simple procédé d'*emphase* stylistique (sorte d'hyperbole du système narratif pouvant mener à l'allégorie ou à l'épopée), ou bien la reduplication a-t-elle une autre fonction, notamment une fonction de classement? N'y a-t-il pas toujours, sous ce qui apparaît *a priori* comme une pure répétition d'un même personnage, une structure oppositionnelle ou scalaire (de degrés) camouflée? C. Lévi-Strauss a souvent insisté sur le fait que très souvent dans le mythe, la reduplication d'une unité n'est que le camouflage d'une structure dégradée (voir notamment : *Mythologiques II, Du miel aux cendres*, Paris, Plon, 1968, p. 138, 139, 156). Freud s'est également posé ce problème de l'interprétation des reduplications d'objets ou de personnages similaires dans « le thème des trois coffrets », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 89 et suiv.

35. Rappelons la définition de V. Propp de la *fonction* (on sait qu'il élimine les *qualifications* de ses analyses) : « Par fonction nous entendons l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (ouv. cit., p. 31). L'énoncé descriptif (ou, dans la terminologie d'A.-J. Greimas, *attributif*) a très souvent une fonction démarcative, son apparition fonctionnant comme ouverture ou clôture d'une séquence narrative lieu d'une transformation : par exemple, dire d'un personnage qu'il est *riche* cela apparaît soit *après* un processus d'enrichissement, soit *avant* un processus d'appauvrissement. Le récit est un processus qui conserve des *supports* (les personnages) et permute les *attributions* de ces personnages.

36. On ne confondra pas fréquence, explicitation, et rendement fonctionnel. Dans *la Vieille Fille* de Balzac, le personnage de Du Bousquier a-t-il pas, malgré une information abondante et de nombreux (faux) indices qui le présentent comme tel, véritablement hypersexué, et inversement. En général chez le « traître », *être* et *paraître* ne coïncident pas. L'auteur peut

multiplier tous les « leurres » et les fausses pistes possibles. Ces leurres s'intègrent à ce que R. Barthes appelle dans *S/Z* le « code herméneutique » du texte (l'ensemble des fausses pistes, vrais ou faux indices, des suspenses, retards d'information, ambiguïtés maintenues, etc., qui servent à brouiller, masquer, retarder une vérité sur l'être des personnages).

37. Voir le chapitre classique d'E. Benveniste, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Problèmes de linguistique générale* (ouv. cit.) On trouve chez C. Lévi-Strauss la distinction : code, armature, message (*Mythologiques I, Le Cru et le Cuit*, 1964, p. 205), chez les grammairiens générativistes la distinction : *structures de surface/structure profonde*, chez T. Todorov la distinction *plan sémantique/plan syntaxique/plan verbal* (*Grammaire du Décaméron*, ouv. cit.), chez E. Benveniste la distinction : *régime sémiotique : régime sémantique* (*Problèmes de linguistique générale II*, p. 63 et suiv.), etc.

38. Dans la *Structure du texte artistique* (ouv. cit., p. 355), Lotman oppose « archipersonnage » à « personnage variante ».

39. De tels procédés, qu'il faudra étudier à l'échelle d'un roman et non seulement à l'échelle d'une phrase comme ici, permettent d'approcher la notion de *héros* (voir ci-dessous). De telles procédures, qui peuvent aboutir à constituer des paradigmes hétéroclites (pour Propp, une pomme, ou Marie, peuvent être classés dans le même groupe), contribuent à ruiner l'unité du personnage, dogme d'une grande partie de la critique classique.

40. A. J. Greimas, *Du sens*, ouv. cit., p. 253.

41. Voir V. Propp (ouv. cit.), p. 96 et suiv. Chaque séquence d'un récit « offre (...) une certaine distribution d'*acteurs* (unités lexicalisées) à partir d'*actants* (unités sémantiques de l'armature du récit) » (A. J. Greimas, *Du sens*, ouv. cit., p. 253). L'acteur est donc défini comme :

- a) entité figurative (anthropomorphique, zoomorphique ou autre),
- b) animé et,
- c) susceptible d'individuation (concrétisé, dans le cas de certains récits, souvent littéraires, par l'attribution d'un nom propre) » *ibid.*, p. 255-256.

42. Des notions sémantiques simples comme celles d'*objet*, de *sujet*, etc., peuvent figurer aussi bien au niveau syntaxique (une phrase) qu'au niveau de l'énoncé global (d'où, voir plus loin § 6, toute sorte de procédés de reduplications internes possibles). Il serait donc intéressant d'explorer — avec prudence — les analogies qui peuvent exister entre phrase et récit, et de voir si ce dernier ne peut pas être considéré comme une « grande phrase » démultipliée dans toutes ses catégories (le temps, l'aspect, le mode, la voix, la personne, etc.). Voir C. Brémont, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, *passim*, et A.-J. Greimas : « Le modèle actantiel est, en premier lieu, l'extrapolation de la structure syntaxique » (*Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 185).

43. Ces figures, notons-le, ont été appelées « situations » par E. Souriau. Un rêve constant de nombreux théoriciens a été d'en dresser et d'en établir le catalogue exhaustif. Voir à ce titre le curieux livre, très « fin de siècle » par le style, de G. Polti, *Les Trente-Six Situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 3^e édition, 1924, qui, avant Souriau et Greimas, après Gozzi et Gœthe, s'essaie à recenser à partir du roman et du théâtre tous les possibles narratifs. Du même auteur, *l'Art d'inventer les personnages*, 1962.

44. On voit que la structure actantielle fondamentale devra être « perfectionnée » par l'introduction d'un système de *modalités* (le vouloir, le

savoir, le pouvoir), de valeurs (positives ou négatives), de degrés d'actualisation (réel ou virtuel). Le récit sera donc défini comme un système de transfert, de circulation généralisée soit de qualifications, soit d'objets concrets, soit de modalités. Voir A.-J. Greimas, « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeurs », *Langages*, 31, 1973, Paris, Larousse, et J.-C. Coquet, « Le système des modalités et l'analyse transformationnelle du discours » in *Sémiotique littéraire*, Paris, Mame, 1973, p. 147 et suiv.

45. « Au lieu d'avoir recours à l'actant considéré comme un *archi-acteur*, il est possible de chercher à dégager des unités sémantiques plus petites, des sortes de sous-acteurs et (...) essayer de définir (...) le concept de rôle (...). Le contenu sémantique minimal du rôle est, par conséquent, identique à celui de l'acteur, à l'exception toutefois du sème d'individuation qu'il ne comporte pas : le rôle est une entité figurative animée, mais anonyme et sociale; l'acteur, en retour, est un individu intégrant et assurant un ou plusieurs rôles », A.-J. Greimas, *Du sens*, ouv. cit., p. 256. C'est à ce niveau que se place C. Lévi-Strauss quand il définit des classes de personnages-types comme « le dénicheur d'oiseaux », « la fille folle de miel », « le voisin provocateur », « la grand-mère libertine », etc. Il s'agit donc d'un palier intermédiaire entre l'actant et l'acteur, une variable par rapport à l'actant et un invariant par rapport à l'acteur (voir L. Doležel, « From Motifemes to Motifs », *Poetics*, 4, 1972, La Haye, Mouton).

46. Voir R. Ricatte, « Zola conteur », *Europe*, mai 1968, pour l'étude de la figure récurrente de la protection et du contrat dans les contes et nouvelles de Zola.

47. « Une typologie des énoncés narratifs — et du même coup d'actants — peut être construite par l'introduction progressive de restrictions sémantiques déterminées (...) par exemple du (...) "vouloir" qui instaure l'actant comme sujet (...) opérateur éventuel du faire (...) du "savoir" et du "pouvoir" », A. J. Greimas, *Du sens*, ouv. cit., p. 168 à 173. « Les énoncés modaux ayant le vouloir pour fonction instaurant le sujet comme une virtualité du faire, tandis que les deux autres énoncés modaux (...) du savoir et du pouvoir déterminent ce faire éventuel de deux manières : comme un faire issu du savoir ou se fondant uniquement sur le pouvoir » (*ibid.*, p. 175). On pourra donc distinguer les séquences et les romans où les personnages acquièrent après une série d'épreuves qualifiantes, le savoir (telle information, tel secret, telle « expérience »), et ceux où ce savoir est présenté comme « inné » (hérédité, caractère, etc.), ceux où le pouvoir est issu de savoir (un savant) et inversement, etc.

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

49. « Le personnage, entier à un niveau abstrait (...), crée au niveau du texte la possibilité d'actes à la fois réguliers et inattendus, c'est-à-dire crée les conditions pour entretenir la capacité d'information et abaisser la redondance du système », I. Lotman, *La Structure du texte artistique*, ouv. cit., p. 354-355.

50. Voir les innombrables Bobby Watson de la *Cantatrice chauve* de Ionesco ou les homonymes « Quentin » du *Bruit et la Fureur* de Faulkner.

51. Des genres divers utilisent différemment cette équivalence, mais aussi cette distance, et cette différence, qu'il peut y avoir entre une dénomination et sa paraphrase (sa « définition ») : la devinette, ou le mot croisé, posent la définition, et réclament que l'on cherche la dénomination. En revanche

dans la consultation du dictionnaire, ou du « portrait », on dispose de la dénomination, et on cherche la définition. Enfin, dans le conte philosophique du XVIII^e siècle, les divers ingénus (l'Ingénu, Candide, le Huron, Micromégas, etc.) possèdent l'art de décrire choses et personnes (d'où la périphrase à valeur ironique) sans posséder les noms (propres ou communs).

52. D'où l'importance des scènes de présentation (« Voici Monsieur X qui... qui... ») pour remplir rapidement cette carence sémantique.

53. Sur les relations entre la dénomination des personnages et le « point de vue » de l'auteur sur eux, voir par exemple B. Uspenski, *Poétique de la composition*, paru dans *Poétique*, 9, 1972, Paris, Seuil.

54. « Malheur à nous! Malheur à l'homme! Il est venu, le ... le... comment se nomme-t-il... le... il semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... j'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu!... » (Maupassant, *Contes et Nouvelles*, Albin Michel, 1952, tome II, p. 1118.) L'imposition du nom intervient ici au terme d'une quête de savoir, au terme d'approches descriptives et péripétrastiques de la part du narrateur. Dans *le Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes nous avons l'ordre : un chevalier → le chevalier → le chevalier à la charrette → Lancelot. Le héros ne reçoit son nom qu'après ses premiers exploits.

55. Pour L. Spitzer, in *Études de Style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 222, « le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage ». A rapprocher de C. Lévi-Strauss : « Pour la pensée indigène, le nom propre constitue une métaphore de la personne » dans *Mythologiques II, Du miel aux cendres*, ouv. cit., p. 294. Sur les problèmes du nom et du surnom, voir l'article de J. L. Bachellier, « Sur nom », *Communications*, 19, 1972, Paris, Seuil. Pour Roland Barthes : « Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants; ses connotations sont riches, sociales et symboliques », « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe », paru dans l'ouvrage collectif *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1974, p. 34.

56. Voir ces « portraits typographiques » que constituent certains poèmes de F. Ponge (*le Ministre*, *le Gymnaste*, etc.).

57. Sur la diagrammatisation à l'œuvre dans le langage, voir l'article de R. Jakobson, « A la recherche de l'essence du langage », *Diogenes*, Paris, Gallimard, 1966.

58. Voir P. Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Larousse, 1967. Très souvent les oppositions : euphonie — cacophonie, ouvert — fermé, articulation aisée — articulation difficile, voyelles — consonnes, etc. jouent pour redoubler ou corroborer des oppositions narratives fonctionnelles : personnages principaux — personnages secondaires; ou idéologiques : bons — méchants, héros — traîtres. Saussure avait déjà remarqué que le voisinage du nom propre dans un texte poétique entraînait une intense activité anagrammatique. On pourra donc, avec certains analystes (A. J. Greimas, J. C. Coquet), parler d'*accent prosodique*, dont la configuration et la distribution accompagne, introduit, corrobore, souligne la configuration et la distribution de l'actant narratif.

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

60. Emma Rouault est, en tant que « Madame Bovary », dépossédée à la fois de son histoire, de son prénom, de son nom.

61. *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, tome I, p. 364.

62. Pour créer des noms morphologiquement transparents, l'auteur peut jouer sur une langue « internationale »; voir les Panurge, Epistemon, Eusthènes chez Rabelais. Les noms propres posent toujours des problèmes quand il s'agit de traduire des textes. Doit-on, ou ne doit-on pas les traduire? Une non-translation entraîne souvent une perte d'information notable, en annulant ces effets de motivations qui deviennent alors inaccessibles pour le lecteur étranger. On connaît l'attention que C. Lévi-Strauss porte aux noms propres des personnages du mythe (voir son analyse du mythe d'Œdipe dans *Anthropologie structurale*, 1958).

63. Par exemple aussi le rôle de « suggestion » de personnages que peuvent jouer certains paradigmes lexicaux, grammaticaux, ou culturels fixes; par exemple la liste des couleurs, des vertus, des péchés, etc. (voir J. Batany, « Paradigmes lexicaux et structures littéraires au Moyen Âge », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1970, Paris, A. Colin). Ou certaines figures de rhétorique (voir G. Genette, « Métonymie chez Proust, ou la naissance du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972). Il y aurait là toute une « narratologie génétique » à constituer. Le langage porte en effet en lui, dans ses constituants les plus humbles (lexique, paradigmes grammaticaux...) ou les plus fossilisés par l'usage (la locution, le cliché, la métaphore usée...), les germes d'un récit toujours possible, des suggestions implicites pour une articulation discursive du sens et pour des anthropomorphisations qui créeront des personnages. Pour C. Lévi-Strauss les personnages, en tant que « mythes », sont des éléments fortement « pré-contraints » (art. cit., p. 35).

64. Voir A. J. Greimas, « Les jeux des contraintes sémiotiques » (*Du sens*, ouv. cit., p. 135 et suiv.). Propp avait également remarqué que « le peuple n'a pas produit toutes les formes mathématiquement possibles » (ouv. cit., p. 142). Nous avons déjà vu que le choix d'un personnage historique, ou d'un personnage intégré à une série (un Rougon, un Macquart), hypothéquait fortement leur latitude narrative. A rapprocher de C. Lévi-Strauss : « La syntaxe mythique n'est jamais entièrement libre dans la seule limite de ses règles. Elle subit aussi les contraintes de l'infrastructure géographique et technologique. Parmi toutes les opérations théoriquement possibles quand on les envisage du seul point de vue formel, certaines sont éliminées sans appel et ces trous — creusés comme à l'emporte-pièce dans un tableau qui, sans cela, eût été régulier — y tracent en négatif les contours d'une structure dans une structure, et qu'il faut intégrer à l'autre pour obtenir le système réel des opérations » (*Mythologiques*, I, ouv. cit., p. 251).

65. Tomachevski pose ainsi le problème : « le rapport émotionnel envers le héros (sympathie-antipathie) est développé à partir d'une base morale. Les types positifs et négatifs sont un élément nécessaire à la construction de la fable (...) le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros », in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 295. On pourrait définir la culture comme un système de valeurs qui connote euphoriquement (positivement) ou négativement (dysphoriquement) les structures élémentaires de la signification. Selon V. Chklovski : « le héros joue le rôle de la croix sur une photographie ou

du copeau sur une eau courante — il simplifie le mécanisme de concentration de l'attention » (*Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 298).

66. Voir A.-J. Greimas, *Du sens*, ouv. cit., p. 142 et suiv.

67. Sur les problèmes de la focalisation de l'énoncé, voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206 et suiv. La peinture pourra élaborer des procédés similaires ou originaux, tous fortement culturalisés, pour accentuer un personnage au détriment d'autres : situation en premier plan (vs — situation à l'arrière plan), grandeur (vs — petitesse), couleurs chaudes (vs — couleurs froides), cerne (vs — flou), multiplication (vs — unicité d'apparition; voir par exemple les scènes narratives démultipliées, comme les illustrations de Botticelli pour la *Divine Comédie*), nimbe (vs — absence de nimbe, pour les héros de l'Écriture ou de la légende), personnage situé au lieu de convergence des regards (vs — hors-convergence), place stratégique (section d'or) (vs — place neutre), etc. Sur l'emphase, voir J. Dubois et F. Dubois-Charlier, *Éléments de linguistique française*, Paris, Larousse, 1970, p. 179 et suiv.

68. Voir F. Rastier, « Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives » (analyse de *Don Juan* de Molière), *Semiotica*, III, 4, 1971, Mouton, La Haye. Voir également I. Lotman, *La Structure du texte artistique*, ouv. cit., p. 360 : « Dans le cas d'une différence entre le code culturel de l'auteur et du public, les frontières du personnage peuvent être de nouveau réparties. » Le héros est donc l'exact équivalent, sur le plan narratif, du point de fuite du tableau réaliste inauguré par la Renaissance, procédé qui rationalise et hiérarchise l'espace interne de l'œuvre pour l'embrayer sur l'espace culturel du lecteur.

69. Qualification s'oppose à fonction comme l'invariant au variable et le faire à l'être du personnage (voir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, p. 29). Sur la notion de degré de qualification, voir ci-dessus § 1.

70. La participation à un cycle familial défini, à un paradigme déjà constitué et explicité par un titre (*les Rougon-Macquart*, *les Thibault*, etc.) permet de poser d'emblée le héros dès la première mention de son nom. Cela peut être redoublé par le titre particulier d'un des volumes de la série; par exemple, chez Zola, *Son Excellence Eugène Rougon* où la focalisation est, de surcroît, assurée par l'emploi d'un « titre » officiel (« Son Excellence ») lui-même au superlatif.

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

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

73. En jouant sur les mots, on pourrait dire que le héros est toujours un héros (celui qui supporte et proclame les valeurs d'une société ou d'un groupe). Dans telle société, à telle époque, un paysan (un « vilain ») un vaissal, un ouvrier, une marâtre, un vieillard, ne pourront être héros ou héroïne. Sur le héros à l'époque classique au théâtre, voir J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 19 à 50, Paris, Nizet, 1970. En ce qui concerne les mythes américains, Lévi-Strauss a noté que le héros était en général « maître » de la chasse, de la viande, des riches parures, du feu qui chauffe et de l'eau destructrice (*L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 345), et qu'il était défini par le mariage qu'il contractait (conjonction ou dis-

jonction d'avec une femme « acceptable » ou « inacceptable ». Longtemps, le héros de bande dessinée n'a pu être aux États-Unis qu'un W A S P (White + Anglo Saxon + Protestant). Le *portrait* est souvent le lieu de fixation privilégié de traits descriptifs à fortes connotations positives ou négatives. Voir H. Mitterand, « Corrélations lexicales et organisation du récit : le vocabulaire du visage dans *Thérèse Raquin* », *La Nouvelle critique*, numéro spécial « Linguistique et littérature », 1968, Paris.

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

- a) de toute anthropomorphisation;
- b) de toute individuation;
- c) de tout mode de narration (je, il ou ils);
- d) de toute définition actantielle (actif ou passif, sujet ou objet, etc.).

75. Valéry, lui, lie le héros à la *catastrophe* : « le héros cherche la catastrophe. La catastrophe fait partie du héros. César cherche Brutus; Napoléon, Sainte-Hélène; Hercule, une chemise... Achille, ce talon; Napoléon, cette île. Il faut un bûcher à Jeanne, une flamme à l'insecte. C'est là une sorte de loi du genre héroïque, que l'histoire, aussi bien que la mythologie, vérifient merveilleusement à l'envi », *Mauvaises pensées et autres, Œuvres*, t. II, Pléiade, p. 902. Le héros est donc à la fois un produit a priori (de la culture) et a posteriori (construit par le récit) : « le statut du héros est fonction du récit. Il est cet actant qui, s'initiant graduellement au système social, ou plutôt déchiffrant la société comme système (c'est là son *apprentissage*), produit une contradiction jusqu'alors dissimulée : entre la cour et l'amour, le libertinage et la passion, l'argent et le sentiment, le snobisme et l'art, bref entre la mesure et la différence », S. Lotringer, « Mesure de la démesure », *Poétique*, 12, 1972, Paris, Seuil. Le dernier exemple définit le « héros problématique » qui, selon Lukacs, caractérise le roman du XIX^e siècle.

76. Il s'agit là du problème du déclenchement de la narration par instauration d'un sujet virtuel doté d'un *vouloir* et d'un *programme* (pour ces notions, voir A.-J. Greimas, *Du Sens*, ouv. cit., *passim*). Sur ce problème du héros, voir également A.-J. Greimas, *ibid.*, p. 233, p. 242-243.

77. Il est par exemple sujet des verbes de perception du texte (il vit que... il remarqua que... il apprit que...).

78. Même flottement des désignations entre actant, sujet, héros, chez I. Lotman (*La Structure du texte artistique*, ouv. cit., p. 334 et suiv. : « Le concept de personnage ») qui suit assez fidèlement V. Propp. Notons, dans la dernière définition de Propp le mélange de critères distributionnels (« au moment où se noue »), psychologiques (« qui souffre »), fonctionnels (relation à un autre personnage, notion de manque), moraux (malheur, agresseur).

79. Aussi ne faut-il pas s'étonner si la « mort » du personnage-héros, à l'époque moderne, est un fait acquis, l'auteur prenant bien soin par divers procédés de *délocalisation*, de *polyfocalisation*, de *décentrement* (voir à ce sujet les travaux de M. Bakhtine), de ne privilégier aucun personnage (mais est-ce possible?). Cela intervient, de surcroît, à un moment où se constitue un public de plus en plus hétérogène (livre de poche, mass medias), où donc les risques de « distorsion » et de « brouillage » dans le décodage du héros sont de plus en plus évidents. Lukacs, on le sait, insiste toujours sur la nécessité de maintenir un héros dans un texte : « Toute œuvre dont la composition est vraiment serrée contient une (...) hiérarchie. L'écrivain confère à ses personnages un "rang" déterminé, dans la mesure où il en fait des personnages principaux ou des figures épisodiques. Et cette nécessité formelle est si forte que le lecteur cherche instinctivement cette hiérarchie, même dans des œuvres dont la composition est relâchée, et qu'il demeure insatisfait, quand en comparaison des autres et de l'action, la figuration du personnage principal ne correspond pas au "rang" qui serait conforme à sa place dans la composition » (in *Problèmes du réalisme*, trad. française, Paris, 1975, p. 90).

80. Voir Tomachevski in *Théorie de la littérature*, ouv. cit., p. 294.

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

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

83. Voir notre article : « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique*, 12, 1972.

84. Dans « Observations sur la grammaire du Décaméron », *Logique du récit*, ouv. cit.

85. Voir par exemple la description de la casquette de Charles et du gâteau de nocé d'Emma dans *Madame Bovary*. Pour tous ces tours, dont

certaines ont été privilégiées systématiquement par les écrivains impressionnistes du XIX^e siècle et leur — nombreuse — descendance, voir J. Dubois, *Les Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1963.

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

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

88. Voir les procédés du théâtre sur le théâtre (*Hamlet*), du tableau dans le tableau (le peintre et son modèle), du film dans le film, du récit dans le récit, etc. Voir aussi Propp (ouv. cit., p. 95) : « Comme tout ce qui vit, le conte n'engendre que des enfants qui lui ressemblent. Si une cellule de cet organisme se transforme en petit conte dans le conte, celui-ci se construit (...) selon les mêmes lois que n'importe quel autre conte merveilleux. »

89. Voir *Mythologiques I, Le Cru et le Cuit*, ouv. cit., p. 119.

Table