

III

LITTÉRATURE
ET
IDÉOLOGIE

1 UN CONCEPT DANS LE DISCOURS DES ÉTUDES LITTÉRAIRES

On étudie ici le concept de *personnage*, qui paraît jouer un rôle important dans un discours qui affirme « le caractère humain, sanglant même de la vraie littérature » (Chassang et Senniger)¹.

1. Textes de référence : A. CHASSANG, Ch. SENNIGER, *La Dissertation littéraire générale*, Hachette. Cet ouvrage est le plus répandu, sinon le seul, des manuels qui traitent de la dissertation (exercice prééminent, par ses coefficients, dans tous les concours littéraires de l'enseignement supérieur français). MM. Chassang et Senniger ont par ailleurs écrit une série de manuels destinés à l'enseignement secondaire, qui est en train de conquérir la part du marché laissée par A. LAGARDE, L. MICHARD, *Les Grands Auteurs français du programme*, 6 vol., Bordas. Cette série de manuels a une grande importance historique : neuf écoliers français (et/ou francophones) sur dix la manient au cours de leurs études secondaires ; elle s'est répandue depuis plus d'une quinzaine d'années, et aujourd'hui son tirage peut être estimé à huit cent mille volumes par an, compte tenu des ventes à l'étranger.

Ces textes semblent représentatifs du discours dominant sur la littérature – non parce que leurs signataires sont des universitaires de haut rang : par nécessité commerciale, ils sont conçus comme des instruments de préparation aux concours de l'enseignement secondaire et supérieur, et ils en reflètent donc les normes, dans la lettre et dans l'« esprit ». Cela permet de considérer ces textes comme un corpus collectif, non seulement parce que MM. Chassang et Senniger présentent ainsi l'ouvrage de MM. Lagarde et Michard : « Des textes bien choisis, encadrés d'études sobres et sûres » (p. 22).

Nous désignerons respectivement ces deux ouvrages par les abréviations CS et LM (suivi du numéro du volume cité).

Remarque : On ne trouve dans CS aucun nom d'écrivain noir, même de nationalité française ; dans LM, deux noms, mais aucun texte. D'ailleurs, on lit qu'Apollinaire a fait la guerre « avec l'ardeur d'une bonne race » LM6, p. 41). Il y en a donc de mauvaises. En tout cas la race est un « facteur matériel » (CS, p. 420) ; et la théorie des climats est toujours en vigueur, puisque « l'Afrique du Nord [...] transmet aux personnages son ardeur et sa mollesse » (CS, p. 424).

1.1. La structure du personnage.

1.1.1. La relation d'imitation.

Historiquement, les concepts du discours des études littéraires sont liés à la théorie des signes de l'époque classique : les signes ont un référent dans la réalité extralinguistique, le « monde ». On ne peut dire que tel ou tel mot ou syntagme d'un texte est un personnage que par référence à une telle réalité : cela revient à dire qu'il représente un être humain, une personne.

Cette théorie du signe permet celle de l'imitation. Ici, il s'agit d'imiter, comme le dit la poétique d'Aristote, des hommes : car on est convaincu que c'est l'humain qui définit « la vraie littérature ». Cette imitation conduira à une représentation totale et essentielle.

On parlera donc du personnage littéraire comme d'un être vivant : « Dès l'origine, ils [les héros littéraires] ont été vivants » (CS, p. 75); « nous ne connaissons pas les héros de Balzac comme des personnages, mais comme des personnes véritables, en chair et en os » (LM 5, p. 307); « ils [les personnages de Racine] sont vraiment nos frères, nous sommes fascinés par leur réalité vivante » (LM 3, p. 307); « ils ne sont, dans la détresse de leur cœur, que de pauvres hommes » (p. 311).

A cause de cette identification, pour étudier les personnages, on doit étudier ce qu'ils sont censés représenter. En fait, cette représentation est double, et l'étude prend deux directions :

a) On identifie les personnages historiques représentés : « Bovary est un portrait à peu près exact de Delamare, et Madame Bovary ressemble par bien des traits à Madame Delamare » (LM 5, p. 458); les personnages qu'on ne peut identifier dans l'histoire sont étudiés dans la personne – historique – de l'auteur : on sait que l'écrivain « rencontre » ses personnages « en lui et dans la vie » (CS, p. 316); et l'étude de l'auteur est suffisante, car « les héros sont ce

que leur auteur aurait voulu être » (p. 373), ou bien ils « leur sont diamétralement opposés » (*ibid.*), mais en tout cas ils sont définis par rapport à lui.

L'allégorie fait problème, car elle ne représente pas de « personne ». Aussi, on ne l'étudie pas, car elle n'appartient pas à la vraie littérature : on la nomme « transposition froide et mécanique » (LM 2, p. 39), ou « procédé rhétorique ou galant froid et monotone » (LM 1, p. 205).

Cependant, cette représentation historique est imparfaite, non par défaut, mais par excès : par exemple, Rastignac est « bien plus réel que tous les ambitieux qui ont existé » (CS, p. 73); le personnage est « le frère – plus singulier et plus significatif – des hommes que nous connaissons »; « ces êtres littéraires nous sont plus présents que bien des mortels » (p. 72). En effet, les personnages (ici de Molière) sont des « types immortels, solidement enracinés dans la réalité contemporaine sans doute, mais *dépassant leur temps* » (LM 3, p. 197).

b) On spéculé donc sur la nature humaine, sur l'Homme, que les personnages représentent aussi : ils manifestent la « vérité humaine éternelle » (LM 3, p. 197), et « les aspects permanents de l'âme humaine » (p. 288); par là ils désignent l'Homme : « La mémoire des gens cultivés est pleine de ces êtres familiers, des Céladon, des Chrysale, des Géronte, des Alceste, des Gil Blas, des Turcaret, des René, des Julien Sorel, des Vautrin, des M. Homais, tous héros qui nous persuadent que “ nous connaîtrions bien mal l'homme si nous n'avions rien lu ” » (CS, p. 74).

On vérifie clairement ici le lien entre le concept de personnage et une philosophie humaniste : « l'humaniste pense que la nature humaine est éternelle et qu'une étude de l'homme en général est possible » (CS, p. 137).

En somme, le personnage littéraire est défini par rapport à deux niveaux de réalité : l'univers de l'anecdotique, du temporaire, de l'accidentel, qui est celui de la réalité observable par l'auteur, en lui ou hors de lui; et l'univers de l'éternel et de l'universel, cet « univers littéraire aussi vivant que l'autre et qui, plus que l'autre,

constitue « la mémoire des hommes » » (CS, p. 71), « ce glorieux royaume » (p. 72) où accèdent des « types universels ».

Notons que les thèmes platoniciens (l'art est une mémoire) coexistent avec des thèmes chrétiens (celui du royaume de gloire).

Le personnage littéraire réalise, par cette double représentation, une contradiction : ainsi, par exemple, Flaubert, « en observant un cas individuel », « sentait qu'il avait fait de son héroïne un type universel » (LM 5, p. 459); et ses personnages, Molière « a eu le génie de les faire universels et particuliers » (LM 3, p. 197).

Autre contradiction réalisée, celle du *simple* et du *complexe* : « ces types, promis à tant de simplification, ont d'abord été complexes » (CS, p. 76).

Enfin, celle de l'*historique* et de l'*éternel* : « ces héros promis à pareille immortalité ont été conçus par leur auteur comme des représentants historiques d'une époque qui les marqua profondément » (*ibid.*).

1.1.2. L'ontologie du personnage.

Conformément aux présupposés idéalistes déjà signalés, puisque les personnages littéraires sont des hommes, ils ont une âme : Cléopâtre, dans *Rodogune*, est « une âme égarée par les passions » (LM 3, p. 109); le conflit « éclate dans l'âme du héros » (p. 110); et on demande aux écoliers d'« étudier les sentiments qui se succèdent dans l'âme d'Arnolphe ». Le « caractère », ou la « personnalité » ne sont que des équivalents, dans un vocabulaire laïcisé, de l'« âme » : « Corneille est invinciblement attiré par les âmes fortes, les personnalités puissantes » (LM 3, p. 112); les personnages de Racine « ont déjà, dans les œuvres antiques, une personnalité, une âme » (p. 287).

Si les personnages ont une âme, on peut s'attendre à ce qu'ils aient les qualités que la philosophie spéculative classique attribue au *sujet* : la *présence* (cf. « ils s'imposent à nous avec le même encombrement qu'un monsieur gênant dans un comparti-

ment de chemin de fer » (CS, p. 74), « ils nous sont plus présents que bien des mortels » (p. 72), la *conscience* (« Ces personnages [ceux de la tragédie] sont conscients » (CS, p. 341), Phèdre a une « conscience traquée » (LM 3, p. 299); l'*identité à soi*, que leur assure leur âme individuelle, durable (et même, on l'a vu, immortelle), invariable enfin : « ayant posé au début de sa pièce les caractères de ses héros, il [Racine] se contente de les laisser agir selon la logique de leurs sentiments » (LM 3, p. 290).

Ils comportent enfin, puisqu'ils ont un corps, une structure complexe : *âme plus corps*.

1.1.3. Les passions du personnage.

L'âme, on le sait, connaît des passions (cf. LM 3, p. 109); elles peuvent, dans une terminologie laïcisée, enflammer le *cœur* (l'élève doit « étudier dans le détail les deux passions qui enflamment le cœur de Cléopâtre » (p. 110), et s'appeler « sentiments » ou « état d'esprit » (p. 299, questions 2 et 4).

L'inventaire de ces passions ou sentiments est celui de la psychologie morale : les héros raciniens ont « une âme passionnée », et « dans les affres de la jalousie, ils deviennent les bourreaux d'eux-mêmes, victimes de leur *lucidité*, de leur *imagination* et de leur *orgueil* » (*ibid.*).

Elles sont l'objet d'un jugement moral : « Phèdre est un monstre » (CS, p. 176), « Médée et Cléopâtre sont des monstres » (LM 3, p. 112), Madame Bovary est « une mauvaise épouse, une mauvaise mère » (LM 5, p. 459); en revanche, Thésée et Hippolyte sont « innocents » (CS, p. 167), Junie, Hippolyte, Esther, sont « des figures attachantes par leur *pureté* et leur *noblesse instinctives* » (LM 3, p. 307).

Cette morale est chrétienne : Phèdre, « tout la désigne comme pécheresse » (CS, p. 200), son « orgueil vient vicier ses remords mêmes [...] : ainsi, elle s'abandonne au *désespoir*, tandis qu'un humble repentir la conduirait à un aveu immédiat qui, peut-être, sauverait Hippolyte et par là rachèterait en partie sa propre faute »

(LM 3, p. 308-309)¹. Ainsi « Racine [...] nous peint la misère de l'*homme sans Dieu*, irrémédiablement corrompu depuis la faute originelle, promis au crime et au désespoir » (p. 310), tout comme Senancour, dont l'Oberman « reste résolument hostile au christianisme » et voilà pourquoi « le mal dont il souffre, cette incurable tristesse, sans motifs apparents, a une cause profonde : la présence d'aspirations *illimitées* chez un être qui ressent cruellement ses *limites* et n'est pas soutenu par une foi religieuse » (LM 5, p. 26).

Dans ce domaine encore, les personnages ont une structure complexe (mais dont les deux termes ne sont pas manifestés en même temps) : ils ont d'abord une passion humaine, qui se transforme en passion surhumaine : les « héros tragiques » de Racine « poussent à l'extrême [...] des tendances qui sont les nôtres » (LM 3, p. 307); de même, « le héros de roman est généralement un être qui va *jusqu'au bout de ses possibilités*, soit dans le bien, soit dans le mal » (CS, p. 371), et « le héros cornélien aspire à la *plus complète réalisation de lui-même*. Ce sera d'ordinaire dans le bien, parfois dans le mal » (LM 3, p. 112). Cette « tendance » vers un absolu moral est une condition de l'immortalité des personnages : « les personnages devenus des types populaires étaient déjà orientés vers une tendance unique, et surtout ils allaient jusqu'au bout de cette tendance » (CS, p. 75).

1.2. La fonction dialectique du personnage.

1.2.1. Les homologies entre ses niveaux de définition.

Voyons si, comme les termes de sa définition psychologique, les termes des autres oppositions qui définissent le personnage peuvent être catégorisés selon un *avant* et un *après*. Relisons le paragraphe I.I.A. : le personnage représente d'abord un individu, il a une *vie humaine (particulière, complexe, anecdotique)*; puis, quittant le *monde quotidien*, il accède au « *glorieux royaume* »,

1. Il est dommage que Racine n'ait pas songé à ce dénouement.

où il a une *vie supérieure* (il fournit « des références plus pures et plus vivantes que les vivants eux-mêmes » (CS, p. 74),) et donc il devient *universel, simple, éternel*. En même temps, son *âme*, prend plus d'importance que son *corps* : il a beau être « en chair et en os », il est « plus vivant » qu'un « être de chair » (cf. CS, p. 76) : « que savons-nous de son physique ? Nous ne lui attribuons pas, en général, un aspect précis, souvent même pas d'âge » (*ibid.*). « D'où notre déception à l'écran et même au théâtre lorsque nous voyons incarner un type littéraire » (p. 77) ou quand un personnage de roman est « transposé sur la scène » en « un acteur en chair et en os » (cf. p. 398).

Ainsi, le personnage manifeste une « hiérarchie » : « les romantiques nous présentent des héros en quête d'un Absolu philosophique, religieux, poétique, qu'ils opposent à la sensibilité toute charnelle du système nerveux. Il semble que peu d'arts plus que le romantisme aient eu le sens des hiérarchies humaines » (p. 205).

Nous pouvons maintenant homologuer les différentes définitions du concept, en classant d'une part tous les termes *ab quo*, et de l'autre tous les termes *ad quem* de ces transformations. On a :

	Ṣ	S
1	monde quotidien	glorieux royaume
2	passion humaine	passion supérieure
3	corps	âme
4	particularité	universalité
5	complexité	simplicité
6	anecdoticité	éternité
7	vie	vie supérieure

(→ : relation de transformation dialectique; chaque chiffre indique un axe sémantique)

Tel qu'il apparaît ici, le concept de personnage a donc une structure binaire, complexe (constituée de deux classes de contenus en opposition) et comportant une relation de *dominance* ; on verra que ces deux derniers caractères permettent au concept de jouer dans le discours le rôle d'un médiateur dialectique, la relation de dominance pouvant être manifestée par une succession.

1.2.2. La relation dialectique.

Pour étudier comment l'opérativité du concept apparaît dans le discours considéré, il faut tenir compte de ceci :

- la relation de transformation : le passage de \bar{S} à S peut être manifesté par une dénégation de \bar{S} , impliquant une assertion corrélatrice de S ; ou par une assertion de S, impliquant une dénégation corrélatrice de \bar{S} ; ou par ces deux opérations ;
- les contenus investis : ces opérations articulent différents niveaux de sens, selon les manifestations redondantes dans le discours des contenus situés sur différents axes sémantiques définissant le concept ;
- le relativisme : sur les différents niveaux de sens, la transformation opérant par le concept de personnage peut être définie par rapport à deux autres concepts, ceux de *lecteur* ou *d'auteur* (nous analyserons plus loin leurs relations ; retenons seulement que les transformations qu'ils opèrent sont liées).

a) La dénégation de \bar{S} : Cette classe, par ses contenus 1, 4, 6, constitue une définition (étrangement révélatrice) de l'historicité ; dont nous allons voir comment elle est déniée :

- *le personnage* : l'absence de situation historique est liée à son éternité (contenu S 6) : « nous savons tout de Grandet, l'origine de sa fortune, son milieu social, familial, jusqu'à sa mort. Que connaissons-nous d'Harpagon ? Voilà un avare dont nous ne savons même pas comment il s'est enrichi et pourtant il est l'Avare à tout jamais » (CS, p. 320). Il vaut mieux éviter les personnages historiques : « Pourquoi Julien Sorel et Rastignac nous sont-ils bien plus présents, bien plus intimes que Napoléon et Talleyrand ?

C'est précisément parce qu'ils se laissent plus aisément prendre comme références éternelles » (p. 43).

Précisons quels sont les contenus d'autres isotopies déniés corrélativement. On oppose la réalité (historique) à la vérité (éternelle) : « tous les politiques rusés du genre de Commines ou de Retz sont moins présents que l'Acomat de Bajazet. Dans son effort de stylisation, de création d'un univers, l'auteur atteint une *vérité* infiniment plus vaste que la petite sincérité et les grandes fourberies que la *réalité* peut exiger » (p. 434). D'autre part, l'histoire est le domaine du *corps*, l'éternité celui de l'*âme* et de la vraie vie : « il paraît même impossible, si à la rigueur l'on peut donner à un roman un arrière-fond historique, de prendre comme protagonistes des personnages célèbres. C'est qu'il y aurait avec ces personnages trop de *poids mort* à traîner, trop de « parties impénétrables à l'*âme* » » (p. 368). Cette indépendance par rapport à une historicité *mesquine* est une *supériorité* du personnage : cet « être supérieur » « n'a pas à gagner son pain, il n'est pas empêtré comme nous dans les mesquins problèmes quotidiens » (p. 370). En somme, « l'histoire [comme science] vise la *société* », et par là elle s'oppose à l'art (ici du roman), qui « vise l'*homme* » (cf. p. 390); l'intérêt pour les « conditions sociales et historiques » dénoncé comme « idéologique », conduit à « méconnaître l'homme » (cf. p. 189; nous avons souligné).

– *l'auteur* : la suppression de l'historicité du personnage a des raisons artistiques : le dénouement tragique « est possible parce que les héros sont devenus intemporels et dégagés à tous points de vue des contraintes sociales [...] par exemple, *Néron peut empoisonner Britannicus sans avoir de comptes à rendre à la police* » (p. 341, je souligne). L'auteur peut utiliser l'histoire, mais à condition de dénier son historicité : « dans une page d'histoire (*Bérénice, Mithridate*) ou une anecdote récente (*Bajazet*), Racine excelle à discerner la *vérité morale universelle* » (LM 3, p. 307).

Surtout, la création de personnages hors de l'histoire et donc éternels est pour l'écrivain la condition de sa propre éternisation : « l'œuvre tout entière des Goncourt est à peu près un échec », car

« pas un seul personnage ne se lève pour rejoindre le royaume des grands « types » littéraires, le royaume d'Andromaque, de Figaro ou de Julien Sorel » (CS, p. 73); cela, parce que ces « méticuleux naturalistes » « ont voulu créer des êtres à coups de collections de documents et de notes d'après nature » (p. 71);

– *le lecteur* : « nous éprouvons une certaine gêne à la lecture d'une œuvre comme *Cinq-Mars*, parce que Richelieu et Louis XIII y sont trop historiques pour que nous acceptions de les transformer en simples personnages représentatifs » (p. 390).

En fait, « quiconque veut « profiter » en lisant ne sent-il pas en lui comme un profond besoin de valeurs indépendantes des circonstances et du *sol glissant de l'histoire* ? » (p. 42, je souligne); ce désir se traduit par l'indifférence politique : « dans bien des cas où la foule s'engage et se bat, il [l'humaniste] reste sur la rive, avec son allure de doux lettré paisible et inoffensif » (p. 138).

b) L'assertion de S : par ses définitions 2, 3 et 6, cette classe sémiologique constitue une définition d'une certaine moralité religieuse; nous allons voir comment elle est affirmée dans le discours :

– *le personnage* : nous avons vu qu'il « tendait » vers un absolu moral (cf. S 2), condition de son immortalité (S 6);

– *l'auteur* : son activité, notamment la création des personnages, est divine : les Goncourt, qui n'ont pas su créer de personnage, « n'ont pas su être des démiurges, [...] n'ont pas su imiter Dieu » (CS, p. 71); « alors que le romancier, par postulat, est un dieu [...] » (p. 396). C'est pour l'auteur « l'accomplissement et le dépassement » « lorsque ses héros sont ce que l'auteur aurait voulu être » (p. 373). En tous les cas, il s'agit d'une sublimation : « la passion qu'il exprime, [...] il l'exprime précisément pour la dépasser vers autre chose qu'elle-même »; d'où une « universalisation » (cf. S 4) : il « confère à la passion des nuances qui, sans la rendre plus sympathique pour autant, lui ôtent sa portée trop directe et trop brûlante, la font plus universelle et moins contagieuse » (p. 92).

En même temps, il opère un « dépassement » du corps : on sait que « le nu [...] est profondément moral, s'il est artistique : le

peintre qui choisit un nu comme sujet [comme personnage à représenter] veut nous faire sentir que, par-delà la beauté *trop charnelle*, il vise à une sorte de purification, de dépassement de la passion » (*ibid.* : je commente et je souligne).

– *le lecteur* : ou bien « nous reconnaissons en eux [les personnages, ici ceux de Corneille] le meilleur de nous-mêmes » (LM 3, p. 111), ou bien le livre, « loin de nous offrir une image séduisante de nous-mêmes », pratique une sorte de « purgation des passions », qui, « en attribuant à d'autres nos passions, nous en débarrasse » (CS, p. 371).

Rem. : Pour le lecteur, l'assertion de S peut être manifestée comme un *enrichissement* ; voir plus haut : le *profit* de la lecture, la recherche des *valeurs* et aussi la comparaison entre le livre et une « tirelire » qui « livre ses richesses » (cf. CS, p. 46), ou un héritage (p. 188).

c) Commentaires :

– *le relativisme* : qu'il s'agisse de la dénégation de \bar{S} ou de l'assertion de S, les transformations opérées par (et sur) les concepts de *personnage*, de *lecteur* et d'*auteur* sont corrélatives : la sortie de l'histoire, puis l'éternisation apparaissent pour le personnage et l'auteur comme une immortalisation ; et pour le lecteur, respectivement, comme un désengagement politique, et comme une transformation en *postérité* (cf. I.III.) ; de même, l'assertion d'un absolu moral par le personnage correspond à une sublimation, édifiante chez l'auteur, édifiée chez le lecteur.

– *les contenus investis* : l'étude de l'opération dialectique permet de rendre compte des relations de substitution entre les contenus d'une même classe.

Voici un exemple de ces dernières relations. On a vu que l'affirmation de l'*historicité* interdisait celle de l'*âme*, donc elle est corrélative d'une assertion du *corps* ; que d'autre part l'assertion de la *moralité* est corrélative d'une dénégation du *corps* : cela confirme le lien entre la dénégation de l'*historicité* et l'assertion de la *moralité*. On peut donc admettre que dans le discours *immoralité*, *historicité* et *corps* seront en relation de substituabilité. Par ail-

leurs, on sait que l'*humaniste* assure sa sortie de l'histoire en se tenant à l'écart de la *foule* ; supposons donc que *foule* peut s'ajouter à cette liste de contenus substituables. Or, cela se vérifie dans le discours.

En effet, on lit que Diderot est « plébéien », « il est vulgaire » (donc il est lié à la *foule*) ; en même temps, il est *immoral* : « il « commet d'étranges confusions entre *plaisir* et *vertu*, entre les sensations les plus basses et les émotions élevées qui honorent l'homme », le *corps* tient une grande place dans la *sensibilité* et dans la pensée de Diderot », « sa sensibilité est avant tout une *émotivité physiologique* : [...] elle ne révèle nullement une âme exquise » (tout cela in LM 4, p. 196 ; et ce n'est pas moi qui souligne). Enfin, son historicité est affirmée comme une *non-éternité* : en effet, il ne pourrait être un artiste immortel, on note « son inaptitude à composer de façon rigoureuse », il est « bavard et démonstratif », « il est vulgaire, de cœur et parfois de style » (*ibid.*) ; surtout, il n'a pas su créer de personnages éternels : « comme ils sont squelettiques, inconsistants, tous ces héros de roman du XVIII^e siècle ! [...] quand on veut, à toute force, comme Diderot [...] leur donner une nature, on crée de purs nerveux, de brillants agités et exaltés, tels le Neveu de Rameau [...]. Ainsi, pour avoir fui l'homme et sa nature éternelle, pour avoir essayé de l'expliquer dans son individualité locale et temporelle, le philosophe du XVIII^e voit dans une certaine mesure l'homme lui échapper » (CS, p. 193).

Cet inventaire de contenus substituables peut être étendu ; par exemple, le *matérialisme* est lié au *corps* « le *corps* tient une grande place dans la *sensibilité* et dans la *pensée* même de Diderot : très matériel, il semble avoir été prédisposé au matérialisme » (LM 4, *ibid.*).

D'où l'on peut inférer, puisque l'*humaniste* s'oppose à la *foule* et au *corps*, que le *matérialisme* s'oppose à l'*humanisme*. Ce que vérifie l'affirmation (cf. CS, p. 136) qu'il s'agit d'une de « ces doctrines qui le nient ».

Par la lecture de ces isotopies métaphoriques, et par l'inventaire des catégories d'oppositions mises en évidence dans les

exemples cités plus haut, on peut étendre les classes \bar{S} et S, en proposant une nouvelle série d'homologies :

	\bar{S}	S
8	matérialisme	humanisme
9	foule	humaniste
10	société	homme
11	()	profit
12	réalité	vérité
13	engagement	non-engagement

Rem. :

1. Le blanc entre parenthèses n'est pas présent dans le discours ; il serait intéressant de savoir pourquoi il ne pouvait être présent : sans doute cette lacune désigne la place d'un concept marxiste, que cet humanisme ne pouvait évidemment remplir.

2. Alors que les axes sémantiques du premier inventaire étaient articulés par l'opération dialectique, ceux-ci ne le sont pas directement : on ne lit jamais que la création de personnages, ou l'art en général, dénie le matérialisme pour affirmer l'humanisme. Mais les axes sémantiques de ce second inventaire sont cependant articulés indirectement par l'opération dialectique, dans la mesure où leurs termes sont en relations métaphoriques avec des termes du premier inventaire. Cette distinction permettrait peut-être une reformulation partielle du problème de l'*implicite*.

3. L'inventaire général (des 13 niveaux) pourrait être élaboré : d'abord par réduction des variations et parasynonymies (pour 9 et

10; ou pour 1, 2 et 7, par exemple); puis, par l'analyse sémique des résultats de cette réduction, on obtiendrait par exemple :

Niveaux	\bar{S}	S
5, 6, 9, 10	multiplicité	unicité
2, 3, 9, 10, 13	mutabilité	immutabilité
1, 3, 7, 9	infériorité	supériorité

Ceci devant prendre appui sur une réanalyse des contextes.

A ce niveau d'analyse, l'étude des présupposés philosophiques du discours des Belles Lettres serait particulièrement productive ¹.

1. Ces présupposés sont très nombreux, et on ne peut indiquer que des directions de recherche. Dans la théorie de l'art voisinent des thèmes aristotéliens (l'imitation et la catharsis, cf. CS, p. 89), platonisants (« la vertu propre du langage poétique [...] est de nous faire accéder à un autre univers, « au ciel antérieur où fleurit la Beauté » (LM5, p. 273); « la poésie peut être philosophique, non parce qu'elle expose une idée ou la condense, mais parce qu'elle conduit par elle-même et par ses sortilèges au monde des Essences, des Idées » (CS, p. 294), et même quasi hégéliens et bergsoniens. Cette théorie idéaliste de l'art opère dans un univers sémantique de type religieux comme « toute action humaine se développe toujours sur deux plans, le plan de la nature et le plan surnaturel » (c'est là « une vision riche et assez nuancée de l'homme » CS, p. 190), cet univers est divisé en deux classes, dont l'une contient le *corps* et la *réalité* (qui peut être « bourbeuse et mêlée » (CS, p. 89), l'autre le *paradis perdu* (cf. *ibid*), l'*âme*, et l'*éternité*. Dans l'état de la nature déchue (le paradis est perdu), l'héroïsme des personnages, et l'art en général, ont une fonction de purification : on reprochera par exemple à Balzac de n'avoir pas assez *épuré* le réel (cf. LM 5, p. 307). Très traditionnellement, cette opération est présentée comme une élévation (cf. LM 4, p. 196) et un enrichissement (cf. la parabole des talents). Elle affirme l'*unité* (formant sémique de S) et la *vérité* ce qui est une conception de l'art proprement religieuse (cf. « la religion est la sphère universelle dans laquelle la totalité concrète et une parvient à la conscience de l'homme comme son essence propre et comme celle de la nature, et cette actualité véritable et une se révèle à lui comme puissance suprême dominant le particulier et le fini, par laquelle tout ce qui est d'ailleurs séparé et opposé se ramène à une unité plus haute et absolue. Du fait qu'il s'occupe du vrai comme objet absolu de la conscience, l'art aussi appartient à la sphère absolue de l'Esprit et c'est pourquoi il est sur le même plan que la religion dans le sens le plus étroit de ce mot... » Hegel, *Cours d'esthétique*, I, p. 132). L'idéalisme religieux ou philosophique est le dénominateur commun des présupposés de nos manuels; ce que suffisaient à démontrer par ailleurs leur cen-

– *la relation de transformation* : elle a été décrite d'une façon qui peut paraître incohérente. D'une part on a dit que le concept de personnage était défini par une structure complexe à dominance; et d'autre part que l'un des termes était dénié, l'autre affirmé, par l'opération dialectique : si bien que le concept devrait être défini tantôt par une classe, tantôt par l'autre. En fait, il n'y a pas d'erreur, car les termes de la classe \bar{S} sont conservés après avoir été déniés; cette opération est nommée *dépassement* (par exemple, on ne supprime pas les passions, on les dépasse, on les « détourne » vers « un objet supérieur » (cf. CS, pp. 92-93).

En somme, l'opération dialectique consiste en ceci : étant donné une opposition \bar{S} vs (S), \bar{S} étant affirmé par l'ordre de la nature, on dénie \bar{S} (en le conservant), et on affirme S, pour constituer un terme complexe $\bar{S} + S$, dont la dominance correspond à la dominance d'une surnature (cf. *ibid.*).

1.3. La fonction narrative du concept de personnage.

1.3.1. Les conditions d'un récit.

D'après les exemples cités en II., on voit que l'opération dialectique est réitérée dans trois séquences successives : la création du personnage (ex. : l'auteur se sublime en personnage), les actions du personnage (ex. : il va jusqu'au bout de sa passion), la lecture (ex. : le lecteur se sublime à la vue du personnage et de ses actes). Or, par sa structure complexe, le concept de personnage peut avoir la fonction d'un médiateur; et même si les concepts de lecteur et d'auteur ont une structure de forme analogue, même s'ils ont aussi des fonctions de transformation, le personnage est le médiateur

sure du matérialisme, de la science (cf. « la plupart des sciences [...] réduisent l'homme à n'être qu'une cause ou un effet dans la chaîne naturelle des effets et des causes » et donc elles « visent trop bas ») sans parler d'autres censures : on va jusqu'à supprimer dans Nerval cette phrase : « Qui eût pensé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des amours fidèles ? » (LM 5, p. 278, ligne 30).

principal, car il est le seul à participer à chacune des trois séquences.

Nous allons montrer comment ces trois séquences orientées constituent un récit. Rappelons qu'on définit le héros d'un récit comme le « personnage » qui réalise la médiation entre les deux mondes en permettant l'assertion des contenus assumés (ici, la classe S) et la dénégation des contenus rejetés (ici, la classe \bar{S}); ici donc, le héros est le concept de personnage.

La structure narrative que nous allons présenter a été reconstituée à partir de fonctions narratives éparses dans le discours. Étant données les redondances de ce discours, chacune de ces fonctions peut avoir plusieurs variantes.

1.3.2. La structure narrative.

a) Première séquence.

1. *La situation de manque* par quoi commence le récit affecte l'homme en général (dont l'auteur et le lecteur en particulier) : il vit dans une nature (ex. : le monde quotidien, \bar{S} 1); « nous sommes « empêtrés » dans de mesquins problèmes quotidiens » (CS, p. 370) et désire une surnature (ex. : le glorieux royaume, S 1); dans cette situation, l'actant victime est le contenu *homme*, et l'actant opposant est manifesté par tous les contenus de la classe \bar{S} .

2. *La révélation du héros* a pour témoin l'auteur (qui est l'actant mandateur) :

– elle peut apparaître comme une rencontre : « Baudelaire croise une femme dans la rue », ou « Baudelaire voit un vitrier » (CS, p. 288); en général, il semble que les personnages « se sont imposés tels quels à l'auteur » (CS, p. 319);

– l'auteur peut rencontrer le personnage « en lui » (cf. p. 316);

– ou dans un livre : par exemple Racine rencontre Esther dans un épisode de la Bible « où il excelle à discerner la *vérité morale universelle* » (LM 3, p. 307).

3. *La mission du héros* lui est donnée par l'auteur-mandateur : le héros devra, en se « réalisant pleinement », réaliser un absolu moral, et par là dénier notre monde relatif et inférieur. Ce mande-

ment est une délégation, et le personnage réalisera les désirs de l'auteur (cf. *supra* I. II.).

Car le personnage est « ce que son auteur n'a pas pu être » (CS, p. 371); l'auteur « peint [...] son propre cœur [...] en l'attribuant à un autre » (reprise non critique d'une phrase de Chateaubriand, p. 51) ou « s'incarne » « dans des corps différents » (LM 5, p. 305, à propos de Balzac). C'est pourquoi, « *le cœur de ces personnages [de théâtre] est celui de Musset lui-même* » (*ibid.*, p. 251).

Quand les personnages sont différents de l'auteur, il s'agit d'un « phénomène à peu près inanalysable » (cf. CS, p. 373).

4. *La communication d'un adjutant au héros* est opérée par l'auteur : il s'agit de conférer au personnage les qualités qui lui permettront d'aller « jusqu'au bout de son destin » : ses personnages, « l'imagination de Balzac les a doués d'une énergie farouche d'une activité inlassable, de passions dévorantes, ou d'une faiblesse sans mesure; elle les a lancés dans cette jungle sociale où se déchaîne la lutte pour la vie, leur permettant ainsi de se réaliser pleinement, jusqu'au triomphe ou à l'anéantissement » (LM 5, p. 307).

Au cours de cette première séquence, il peut y avoir des échecs : si en 2 et 3 l'auteur rencontre un personnage trop historique, ou si comme les auteurs du XVIII^e il l'« enfonce » (*sic*) « dans son époque » (cf. CS, p. 195). De même si en 4, le personnage est insuffisamment doué par l'auteur, si, par exemple, il ne représente pas l'*homme* (S 10), le récit échoue : c'était le cas, on l'a vu, pour le Neveu de Rameau.

b) Deuxième séquence.

5. *Le départ du héros* est possible si la première séquence a réussi. Il quitte l'auteur-mandateur et le monde quotidien où il a été mandé : par exemple, les personnages de Molière dépassent « leur époque et la personne même de leur auteur » (LM 3, m. 197); Joseph Prudhomme « vit indépendamment de son auteur » (CS, p. 74); les personnages de Balzac « dépassent leur époque et les intentions conscientes de leur auteur » (LM 5, p. 307). Il arrive ainsi dans un monde héroïque (classe S) : son départ est un *dépasse-*

ment, et par exemple, en dépassant son époque, il dénie le particulier et l'anecdotique pour entrer dans l'éternité (S 6).

6. *L'exploit du héros* consiste à s'accomplir, à accomplir l'Homme en lui, c'est-à-dire à se dépasser; cela, quel que soit le texte dont il s'agit (on verra comment en I.IV.) : par exemple, « Phèdre va à l'essentiel d'elle-même » (CS, p. 434); Lorenzo « ira jusqu'au bout pour donner un sens à sa vie et pour affirmer orgueilleusement son être » (LM 5, p. 245); Madame Bovary « est allée jusqu'au bout de son destin » (CS, p. 74); pour Polyeucte et Suréna « le trépas du héros devient son suprême accomplissement » (LM 3, p. 123). Voir aussi I.I.

Cette séquence peut échouer pour les mêmes raisons que la première : en 5, si le personnage ne quitte pas son époque, et reste donc dans l'historicité : c'est le cas de Julie, car « les romans de cette époque sont un peu comme des estampes du temps et la princesse de Clèves est bien plus proche de nous que Julie d'Étanges » (CS, p. 196); dans les romans du XVIII^e, « le héros s'évanouit souvent, privé qu'il est de toute nature humaine » (CS, p. 193).

c) Troisième séquence.

7. *Le mandement du héros* par le lecteur apparaît, de même qu'en 3, comme une délégation : le lecteur charge le personnage de ses désirs (« de nos préoccupations », pour Manon (cf. CS, p. 76), « des tendances qui sont les nôtres » pour les héros raciniens (cf. LM 3, p. 307). On reconnaît là la première étape de la sublimation du lecteur.

8. *Le héros communique un bien* au lecteur-destinataire; il s'agit d'une émotion esthétique-morale : « nous comprenons toutes leurs réactions, nous participons à leurs souffrances, nous sommes fascinés par leur réalité vivante » (LM 3, p. 307); cette émotion « prolonge ses résonances au-delà du frisson physique » (p. 314), donc elle réalise un dépassement du corps, et met le lecteur en contact avec le monde supérieur : « Il sent, à travers les passions qui s'entrechoquent sur la scène ou dans les pages d'un roman, la nostalgie profonde d'un paradis perdu » (CS, 89).

9. *La glorification du héros* par le lecteur consiste dans l'attribution de l'éternité : « après avoir intéressé les contemporains (le momentané) « il intéressera » la postérité (le permanent) » (cf. CS, p. 35) et de l'*universalité* : il devient un « type littéraire ».

On note une relation d'attribution réciproque, un échange entre le personnage et le lecteur (fonctions 8 et 9) : c'est la conséquence d'un contrat dont seule la première fonction est nettement manifeste (la seconde serait l'acceptation du personnage, consécutive au mandement). Si, par exemple, Manon est devenue « si vite et si aisément » un « type littéraire », à la différence de Julie d'Étanges, c'est que « Manon se laisse beaucoup plus aisément charger de nos préoccupations » (CS, p. 76) ¹.

Cette séquence peut donc échouer si le personnage ne se laisse pas charger des préoccupations des lecteurs contemporains et futurs, bref de l'homme en général : ici encore sa nature humaine est la condition de réussite de la séquence. Si par ailleurs le lecteur est naïf, ou ignorant (cf. CS, p. 46), elle échouera aussi, car il ne recevra pas le message moral.

En effet, « le lecteur naïf [...] pense que l'auteur va lui présenter des modèles à imiter et, s'il lui est présenté des personnages troubles et dangereux, ce naïf, qui parfois est surtout un pharisien, crie à l'immoralité » (CS, p. 88); tandis que le lecteur humaniste, « le lecteur averti, celui qui a, de la morale, une vision large et humaine [...] se sent assez fort pour ne pas se scandaliser devant l'œuvre vivante » (p. 89).

1.3.3. Commentaire.

a) Les relations entre actants : la structure de ce récit ne nous intéresse ici que dans la mesure où elle permet de compléter la définition du concept de personnage et de préciser des relations avec les concepts d'auteur et de lecteur. Le personnage n'est pas l'objet-message d'une communication entre un auteur-destinateur et un lecteur-destinataire, mais il est médiateur entre eux dans la mesure

1. Rémunérer la docilité féminine par l'éternité, c'est bien trouvé.

où il est destinataire de l'auteur (fonctions 3 et 4), puis destinataire du lecteur (fonction 8). Cependant, comme cette dernière fonction présuppose les premières, cette relation médiante peut apparaître comme une relation contractuelle entre lecteur et auteur : après que le lecteur a senti « à travers les passions qui s'entrechoquent [...] la nostalgie profonde d'un paradis perdu [...], à ce moment-là un accord s'établit avec l'auteur en une morale forte qui tient compte des réalités de la vie » (CS, p. 89); cette relation permet au lecteur de trouver parmi les auteurs « *les partenaires* au contact desquels nous profiterons le plus » (CS, p. 40; cf. note 11). Elle peut s'établir parce que le lecteur et l'auteur ont le même rôle de mandateur du héros (respectivement, en fonction 7 et fonction 3), et que ce mandement est chaque fois une délégation des désirs ou « préoccupations », une identification (de type fantasmatique) au personnage.

En fait, bien qu'à ce niveau d'analyse les trois concepts aient des rôles narratifs (ou groupes de rôles) différents, leurs analogies indiquent qu'ils sont subsumés par un même contenu *homme* (classe S) que chaque actant a pour rôle d'actualiser; cette analogie qualificative rend compte de la double identification au personnage (qui doit représenter, on l'a vu, la nature humaine, sans quoi le récit échoue).

Cela se confirme si on se souvient :

- que les trois concepts participent à la même opération dialectique;
- qu'ils sont interdéfinis, selon la même problématique, et avec les mêmes catégories;

Puisque le personnage et l'auteur sont en relation d'identification (fonction 3), ils sont « décrits » ou plutôt définis identiquement, et on lit par exemple : « c'est surtout la confiance *psychologique* qui retient l'attention, l'état d'âme d'Oberman, autrement dit de Senancour » (LM 5, p. 26). Ainsi, l'histoire justement dite littéraire écrit la vie et la psychologie de l'auteur de la même façon que le commentaire et la dissertation décrivent la vie et la psychologie des personnages : Phèdre est *orgueilleuse* et connaît le *remords* (cf. LM 3, p. 308, § 3); Racine est « frémissant d'orgueil » (CS, p. 169), et le « silence qui sépare *Iphigénie* de *Phèdre* peut être expliqué par « le remords d'une jeunesse orageuse » (LM 3,

p. 285). Ces ressemblances prouvent à l'évidence qu' « au moment où il écrivait ses chefs-d'œuvre, RACINE jeune [...] a éprouvé lui-même toute la gamme des sentiments qu'il a su peindre avec une connaissance si riche de l'âme humaine » (*ibid.*). De même pour Corneille âgé : « à 52 ans, il éprouve un sentiment tendre [...]. Tristesse de vieillir quand le cœur reste jeune! Corneille se plaît alors à peindre des vieillards amoureux » (LM 3, p. 98).

Quand l'interprétation historique est embarrassante, l'interprétation « psychologique » restaure les présupposés : « Pour qui cherche dans la vie d'un auteur les germes de son œuvre, le cas de Corneille est singulièrement embarrassant. Le poète de la majesté romaine et de l'héroïsme fut un paisible bourgeois de province [...]. *Le héros qu'il portait en lui, c'est dans son œuvre seulement qu'il l'a réalisé* » (*ibid.*).

De plus, cette problématique morale permet de juger de la même façon les « qualités » et les « défauts » de l'auteur et des personnages : « La Fontaine, rêveur, distrait, bon vivant, [...] trop amateur d'aventures galantes » (LM 3, p. 209), n'est pas assez héroïque, et donc ses personnages ne le sont pas assez : « *On peut regretter que La Fontaine n'ait pas prêché le sacrifice et l'héroïsme, qu'il n'ait pas exalté la faculté de dépassement qui consacre les héros* » (p. 238).

Comme le personnage et le lecteur sont aussi en relation d'identification (cf. fonction 7) il en va de même pour eux, sauf que le personnage, qui était destinataire de l'auteur, est maintenant destinataire pour le lecteur (cf. fonction 8) : après avoir lu *Phèdre*, nous pouvons « entendre résonner en nous quelques accords qui nous sont aussi essentiels qu'un trait de notre caractère » (CS, p. 46; cf. aussi I.III.B.).

– Que la définition des trois concepts par le contenu *nature humaine* est attestée, on l'a vu, de façon redondante. Un exemple : la pitié et la générosité sont « fort heureusement (...) des traits permanents de la nature humaine » (LM 3, p. 224) : elles seront donc des qualités de l'auteur (« Lautréamont s'élève contre la société qui ne comprend pas les angoisses de l'enfant », CS, p. 214) et de l'homme ennobli par la lecture : « devant le malheur d'une femme veuve et

mère, l'ombre d'Andromaque nous suggère une noble pitié » (p. 318).

Rem. : Le *nous* des manuels postule cette nature humaine, car il inclut leurs auteurs, et leurs lecteurs; or, rien n'est plus différent d'un professeur qu'un élève...

b) Les corrélations avec les autres niveaux d'analyse.

– Au niveau linguistique proprement dit, un même actant peut être dénommé de différentes façons, selon les fonctions narratives manifestées : l'actant-lecteur peut être nommé *lecteur* (fonctions 5, 6, 7, 8,) puis *postérité* (fonction 9); le personnage-héros, *personnage* dans la première séquence, *héros* dans la seconde, et *type littéraire* dans la troisième.

– L'analyse dialectique : Chacune des séquences réitère l'opération dialectique : par exemple, la première et la seconde dénie l'*historicité* (S 6), et la troisième affirme l'*éternité* (S 6). L'ensemble du récit peut alors être défini comme la totalisation des opérations de chaque séquence.

De plus, d'autres opérations dialectiques partielles (ne portant que sur quelques-uns des contenus des classes) relient entre elles les séquences : ainsi la *particularité* du personnage (S 4) est affirmée dans la première séquence, et son *universalité* (S 4) dans la troisième.

De ces réitérations, sur deux paliers, d'opérations dialectiques partielles, résulte qu'à la fin du récit, tous les contenus de S ont été déniés, et tous les contenus de S affirmés.

2 L'ANALYSE STRUCTURALE DES RÉCITS ET L'IDÉOLOGIE LITTÉRAIRE

D'un nouveau personnage
inventez-vous l'idée ? BOILEAU

On gagne toujours à perdre
un concept inadéquat. ALTHUSSER

2.1. Une situation historique.

Rien ne permet d'affirmer que la littérature (jusqu'ici définie par une idéologie) puisse devenir un objet scientifiquement constitué, et nous n'en discuterons pas ici.

Les sciences n'ont pas d'origine absolue : leur préexiste toujours un savoir sur les objets qu'elles vont définir, des évidences culturelles qui situent ces objets à l'intérieur de l'idéologie dominante. Il est illusoire de penser faire table rase du passé ; une science se constitue à partir d'un savoir antérieur, et contre lui. Cela est particulièrement clair pour les sciences dites humaines, qui ont été rendues possibles par le savoir humaniste, mais n'ont pu se constituer en sciences qu'en déniait ses présupposés idéalistes. Il reste cependant à tirer les conséquences théoriques de leur pratique, dans la mesure où elle est scientifique.

C'est à quoi nous voudrions participer, à propos d'un exemple limité : le concept de *personnage*, qui a une fonction très importante dans le savoir humaniste sur la littérature. Le mot *personnage*, sinon le concept, apparaît fréquemment chez des auteurs qui participent à la constitution d'une science des récits, comme Propp, Lévi-Strauss, Barthes, Greimas, Bremond, Todorov. Voyons comment ils reprennent, transforment, remplacent ou périssent le concept traditionnel de *personnage*.

Rappelons quelques-uns des traits qui le définissent dans le discours des Belles Lettres¹ :

Le personnage :

- a) est représentatif
- b) il représente un personne humaine
- c) en tant que tel, il est doté d'une âme ou, dans une terminologie laïcisée, d'un caractère
- d) et donc d'une conscience
- e) et d'une identité à soi
- f) ses actions manifestent son caractère
- g) en tant qu'il représente l'Homme, il partage avec l'auteur et le lecteur des traits communs (qui permettent la catharsis artistique).

Ce schéma n'a pas été modifié sensiblement par les études sur la littérature, où l'idéologie humaniste restait régnante; à peine l'a-t-on mis au goût du jour, en remplaçant par exemple l'étude psychologique des personnages par leur psychanalyse. C'est très normalement dans un champ de recherches exclu des études littéraires, celui du folklore et de la mythologie, qu'a pu apparaître la rupture constitutive de l'analyse structurale des récits.

2.2. Les conséquences théoriques de l'analyse morphologique des récits.

A. – Dans la *Morphologie du conte*, la masse des textes que Propp considère comme des données le conduit à adopter pour leur description la théorie et la méthode comparatistes qui avaient permis à la linguistique de se constituer en science.

D'autres propriétés de son « objet » lui interdisent de reprendre certains des présupposés qui participent à la définition traditionnelle du concept de personnage : la rareté des connais-

1. Nous rappelons ici des éléments à d'une étude sur le concept du personnage dans les manuels destinés, en France, aux enseignements secondaire et supérieur (cf. *Sur un concept du discours des Belles Lettres, Poétique*, Seuil, 1972).

sances sur le contexte culturel des contes ne permet pas de définir à priori leurs personnages par rapport à leur(s) auteur(s) ou à leur(s) lecteur(s), ou, dans une perspective sociologiste, par rapport à l'ancienne société paysanne russe. D'autre part ces contes ne sont nullement compatibles avec notre vraisemblable culturel moderne, et l'on ne peut leur postuler un référent réaliste, ni donc supposer à leurs personnages une représentativité. Nous ne prétendons cependant pas que les questions soient étrangères à l'œuvre de Propp (puisque'il les posera ensuite dans *Les racines historiques du conte merveilleux*¹); nous voulons seulement montrer comment la problématique traditionnelle qui définissait le concept de personnage n'est plus adéquate à l'objet que se donne Propp, du moins en ce qui concerne les définitions *a* et *g* de ce concept. Cette problématique est donc affaiblie, et le système idéologique qui l'a produite ne peut rendre compte des personnages du conte sans se contredire réellement. C'est pourquoi Propp devait formuler une autre problématique, ne serait-ce que par fidélité à son positivisme philologique.

Si Propp reprend la distinction, ordinaire depuis Aristote (cf. *Poétique*, 1450 b), entre les personnages et les actions, c'est pour inverser la relation hiérarchique entre ces deux instances du récit; alors que dans le discours des Belles Lettres les actions sont considérées comme inessentielles, et les personnages comme essentiels, celles-là n'ayant pour fonction que de manifester ceux-ci (cf. définition *f*), conformément aux présupposés humanistes-essentialistes de ce discours, les actions deviennent ici essentielles, et les personnages inessentiels : « Dans l'étude du conte, la question de savoir *ce que* font les personnages est la seule importante; *qui* fait quelque chose et *comment* il le fait, sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement². » Sans abandonner les termes de la

1. Cf. aussi « L'étude structurale de tous les aspects du conte est la condition nécessaire de son étude historique. L'étude des légalités formelles prédétermine l'étude des légalités historiques », *Morphologie du conte*, Seuil, 1970, p. 25. Au début du chapitre huit, Propp énumère les éléments de la « vie réelle » qui influencent le conte.

2. *Ibid.*, p. 29.

problématique traditionnelle, Propp en inverse donc la perspective ; cette inversion n'est pas théorisée¹, elle est produite par la constatation empirique que les « éléments constants, permanents, du conte », ceux donc qui satisfont le projet d'une morphologie typologique, sont les fonctions des personnages.

Il en résulte de fait l'abandon de la définition *f*.

Cette inversion est corrélatrice d'une autre : puisque les personnages sont des éléments secondaires, leur caractère et leur « conscience » en sont aussi. Comme le note Lévi-Strauss, les motivations des personnages sont des *résidus* de l'analyse² : Propp écrit que « la volonté des personnages, leurs intentions, ne peuvent être tenues pour des signes consistants quand il s'agit de la définition des personnages. Ce n'est pas ce qu'ils veulent faire qui est important, ce ne sont pas les sentiments qui les animent, mais leurs actes en tant que tels, définis et évalués du point de vue de leur signification pour le héros et le déroulement de l'intrigue. La même chose nous apparaît dans l'étude des motivations » (p. 99). L'auteur tient d'ailleurs les motivations pour des « formations récentes » (cf. p. 92), ce qui revient à dire, dans un langage historiciste, qu'elles sont inessentiellles.

Ici encore, le renversement de la perspective traditionnelle n'est pas théorisé ; il est présenté comme le résultat d'une constatation empirique : les motivations sont « un élément moins précis et moins déterminé que les fonctions... » (p. 91). Quoi qu'il en soit, il en résulte que les critères de type *c* et *d* ne sont plus considérés comme pertinents pour la définition des personnages.

1. La preuve en est que Propp, revenant parfois à l'attitude traditionnelle, admet que des actions (non conformes à sa typologie des fonctions) soient décrites comme la manifestation des qualités du personnage : à propos d'un garçonnet qui arrache à l'occasion les membres des passants, il note que « les méfaits du personnage que l'on chasse ont beau représenter des *actions*, l'arrachage des bras et des jambes ne saurait constituer une fonction faisant partie de l'intrigue. C'est une *qualité* du héros exprimée dans certains actes qui motivent son expulsion » (p. 92).

2. Cf. « L'analyse morphologique des contes russes », *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1960, p. 128.

B. – De fait, le mot de *personnage*, du moins dans la traduction française, recouvre chez Propp deux concepts différents, qui sont opératoires à deux niveaux et à deux stades distincts de son analyse :

a) Les personnages des contes-occurrences (le roi, Soutchenko, Ivan, Baba-Yaga, etc.) dits « personnages-exécutants » (cf. p. 30) : ils sont identifiés, semble-t-il, par leurs noms et leurs attributs (cf. p. 29);

b) Les personnages du modèle du conte que Propp construit avec les fonctions récurrentes dans tous les contes particuliers : comme ces fonctions se groupent en sept sphères d'actions, « il y a donc sept personnages dans le conte » (p. 97), dits aussi « types de personnage » (p. 102).

Les personnages types, à la différence des personnages exécutants, outre qu'ils sont en nombre fini, ne sont pas identifiés dans les textes par un nom et par des attributs, mais seulement par leur sphère d'action (qui sert d'ailleurs à les nommer : agresseur, mandateur, etc.)¹.

Rem. : Cette importante distinction théorique est reprise explicitement ou non dans la plupart des textes récents, mais elle est souvent *déplacée*, pour opérer dans des problèmes différents : par exemple, Greimas, qui nomme *acteurs* les personnages exécutants, et *actants* les personnages types², affirme d'abord, conformément

1. A l'exception du personnage type « la *princesse* et son *père* » dont la dénomination réintroduit des contenus qualificatifs hétérogènes à l'analyse fonctionnelle présentée. Notons que la constitution d'un tel personnage rompt implicitement avec les présupposés ontologiques traditionnels qui affirmaient l'unicité singulière de chaque personnage.

2. Le mot *actant* dénomme chez Tesnière une fonction sémantique constitutive de la structure de la phrase, mais Greimas a « adapté » la structure de phrase décrite par Tesnière à la description des récits. En fait, c'est le concept que Greimas nomme *acteur* qui opère au même niveau d'analyse que l'*actant* selon Tesnière.

Quant au mot d'*archi-actant*, il dénomme chez Greimas le syncrétisme de plusieurs actants, dû à leur manifestation par un seul et même acteur dans le discours : il s'agit donc d'un concept dérivé des concepts d'actant et d'acteur.

à Propp, qu' « une articulation d'acteurs constitue un conte particulier, une structure d'actants, un genre » (*Sémantique structurale*, p. 171); puis, abandonnant les critères typologiques, il distingue des actants et des acteurs *dans un même récit-occurrence*, où ils sont définis à deux niveaux d'analyse différents (celui des *sèmes* et celui des *sémèmes*, respectivement (cf. *Du sens*, p. 188-89); celui du *récit* et celui du *discours* respectivement (*ibid.*, p. 254); celui des structures sémiotiques superficielles et celui des structures linguistiques profondes respectivement).

Le concept traditionnel est donc « remplacé » par deux concepts; cela rompt avec la définition ontologique du personnage comme totalité singulière (assurant son identité à soi, cf. déf. *e*).

Si la scientificité de l'analyse structurale des récits était assurée, *acteurs* et *actants* n'auraient rien de comparable avec le concept traditionnel; mais comme la problématique humaniste y subsiste encore ici et là, la comparaison est encore possible : le concept traditionnel de personnage correspond mutatis mutandis au personnage exécutant (ou acteur) tel que le définit Propp. Par exemple, à en croire les listes de personnages du théâtre classique, il est identifié aussi par son nom ou ses attributs; il correspondrait donc à une unité de la structure superficielle du discours.

Cependant, à la différence des personnages traditionnels, les acteurs sont définis aussi par rapport aux actants, ce qui interdit de les définir dans les termes *b*, *c* et *e* de la problématique traditionnelle. Voici comment. Propp ne se limite pas à l'analyse des structures superficielles du discours, et son effort pour définir la structure profonde commune à tous les contes le conduit à considérer les personnages exécutants (acteurs) comme des variables, et les personnages types (actants) comme des constantes, seules pertinentes pour la typologie morphologique. Ainsi :

a) l'analyse constitue des classes d'acteurs manifestant un même actant; par exemple, « le héros fuit sous l'aspect d'un cheval, d'un goujon, d'un anneau, d'une graine, d'un faucon » (p. 71). Les classes ne tiennent évidemment pas compte de notre vraisemblable culturel classique : « 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 » (p. 100) ¹.

Puisque des « objets » peuvent être acteurs, se trouve récusé le présumé humaniste qui n'admettait pour personnages que les contenus classés comme humains par notre culture : ainsi la définition *b* de la problématique traditionnelle n'est plus opératoire. Par exemple, dans une analyse du *Dom Juan* de Molière, nous avons classé le *couvent* (où Elvire s'était retirée) dans la même classe d'acteurs que le *fiancé* (dont Dom Juan veut enlever la promise) et la *tante* (de Charlotte) ².

De plus, puisque des « qualités » peuvent être des acteurs, le vraisemblable psychologue qui les définissait nécessairement à l'intérieur d'un caractère individuel, et par suite la définition *c*, ne sont plus opératoires : ainsi, dans une étude sur les *Éléments d'Idéologie* de Destutt de Tracy ³, nous avons pu classer les *facultés* intellectuelles dans la liste d'acteurs (du héros *esprit*), au même titre que *Condillac* ou les *premiers hommes*. Autre exemple, Georges Mestre, dans une étude sur *Adolphe* ⁴, a classé dans le groupe d'acteurs (de l'opposant) *la timidité* (d'Adolphe) au même titre que le *baron de Txxx*; ici, de plus l'identité à soi (déf. *e*) d'Adolphe (comme personnage traditionnellement défini) se trouve ruinée.

b) En effet, en règle générale, il n'y a pas nécessairement de correspondance terme à terme entre les actants et les acteurs : non seulement, comme on vient de le voir, il se peut qu'« une seule sphère d'action se divise entre plusieurs personnages » (*Morphologie du conte*, p. 99), mais aussi qu'« un seul personnage occupe plusieurs sphères d'action » (p. 98) : par exemple dans l'interpré-

1. Cependant la terminologie conserve la trace des présumés traditionnels, car Propp ajoute : « Il est cependant plus commode d'appeler les êtres vivants des *auxiliaires magiques*, et les objets et les qualités des *objets magiques*, bien que les uns et les autres fonctionnent de la même manière. »

2. Aucun de ces trois acteurs n'a de texte; aucun ne figure dans la liste des personnages... Cf. *supra* II,1, pp. 91-161.

3. Cf. *Idéologie et théorie des signes*, Mouton, 1972.

4. Manuscrit, 1967.

tation du *Dom Juan* de Molière selon le système des valeurs sociales, Sganarelle est un acteur des actants *victime*, *adjuvant*, *opposant*, *mandateur du héros*¹.

Dans ces deux cas, l'unicité singulière qui permettait l'identité à soi (cf. *e*) du personnage ne peut plus servir à définir l'acteur.

Rem. : Avant même de tenir compte du rapport des acteurs aux actants, et du seul fait que les unités du récit ne sont plus définies comme représentatives (cf. *a*), on ne peut confondre acteurs et personnages au sens traditionnel : ceux-ci étaient dénombrés d'après leurs référents supposés, chaque personnage représentant une personne (cf. *b*). Par exemple on pouvait compter pour deux personnages les « deux anges » qui apparaissent à Marie de Magdala (Jn. 20,12). Mais puisque rien du point de vue fonctionnel, ne permet de distinguer entre ces « deux anges », l'analyse du récit ne notera qu'un seul acteur, tout comme dans Matthieu elle note « L'Ange du Seigneur ». D'où la phrase de Greimas : « un ange égale deux anges » ; en somme le problème de l'individualité (cf. *b*) n'a pas de sens pour l'analyse scientifique des récits, alors qu'il était primordial pour la philosophie humaniste qui présida aux lectures traditionnelles, comme le prouvent même les discussions sur l'existence des « personnages collectifs ».

C. – La description traditionnelle des personnages était de type qualificatif : elle réduisait leurs « actions » à des « qualités ». Tout en pratiquant une analyse de type fonctionnel Propp n'exclut cependant pas la description qualificative. Mais :

a) elle se limite aux seuls acteurs ;

b) elle ne tient compte que de leurs attributs, c'est-à-dire « l'ensemble des qualités externes des personnages : leur âge, sexe, situation, leur apparence extérieure avec ses particularités, etc. » (p. 106).

Notons que Propp réintroduit ici une représentativité des personnages, quand il leur suppose une extériorité² (qui ne peut évidemment pas être décrite sur le plan linguistique).

1. *Supra*, cf. p. 213 (note 2).

2. On se souvient qu'en discutant le problème des motivations Propp avait dénié aux personnages du conte toute intériorité sans doute justement parce qu'ils ne satisfont pas au vraisemblable culturel.

c) On ne prête d'abord aux attributs qu'une fonction esthétique : ils « donnent au conte ses couleurs, sa beauté et son charme » (*ibid.*).

On peut se demander alors si l'analyse structurale des récits inaugurée par Propp ne conserve pas la problématique traditionnelle, quand il distingue « très clairement deux objets d'étude : les auteurs des actions et les actions elles-mêmes »; la perspective serait simplement inversée, les actions devenant essentielles, et les qualités inessentiellles. Or, voici le danger : l'opposition entre actions et qualités n'a aucune base scientifique¹ en linguistique : il s'agit d'un lieu commun de la métaphysique occidentale, qui, depuis Aristote, a eu le temps de devenir une évidence culturelle du sens commun. Mais dans la mesure où l'analyse des récits est devenue scientifique, cette distinction a cessé peu à peu d'être opératoire (sans d'ailleurs être critiquée pour autant) : alors que la transformation de certaines actions en qualités était traditionnellement admise par les lectures essentialistes, Greimas admet dans sa *Sémantique structurale* la transformation réciproque des qualités en actions, sans toutefois que la distinction entre qualifications et fonctions cesse d'être opératoire (cf. p. 151).

Pour préalable à la critique de cette opposition il fallait sortir de l'illusion référentielle et récuser la définition ontologique des personnages, comme Lévi-Strauss le propose, en tirant les conséquences théoriques de l'œuvre de Propp : « On définira (...) progressivement un « univers du conte » analysable en paires d'oppo-

1. Elle n'a de sens que si l'on admet l'illusion référentielle; à moins de la fonder sur l'opposition entre *verbes* et *noms*, c'est là encore un retour à Aristote, mais cette fois-ci à sa grammaire (qui n'est pas sans rapport avec sa poétique). Cf. : « *L'adjectif* est le syntagme narratif qui s'ajoute à l'actant en provoquant deux sortes de changements : ou bien l'actant garde sa fonction de « nom » dans la syntagmatique du récit et alors l'adjectif sera appelé *qualificatif* A q; ou bien l'actant change de statut nominal et s'intègre dans un syntagme de type verbal, et alors il sera appelé *prédicatif* A p. Dans le roman, seront *adjectifs qualificatifs* A q tous les syntagmes qui qualifient les actants sans que l'action du récit à proprement parler ait commencé. Seraient *adjectifs prédicatifs* A p les syntagmes qui introduisent le *verbe* du récit : l'action » (J. KRISTEVA, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, pp. 310-311); ici, la distinction entre syntagmes prédicatifs (introduisant l'action) et syntagmes qualificatifs (qualifiant l'actant) est fondée sur l'opposition entre *verbe* et *nom*.

sitions, diversement combinées au sein de chaque personnage, lequel, loin de constituer une entité, est, à la manière du phonème tel que le conçoit Roman Jakobson, un « faisceau d'éléments différentiels » (*op. cit.* p. 141). Ainsi par exemple, selon Greimas, le jaguar s'opposera au cerf dans le mythe bororo de référence selon la catégorie *animal/végétal*, respectivement, ces deux acteurs ayant par ailleurs en commun les sèmes *consommateur* + (du) *cru* + *frais* (cf. *Du sens*, p. 195).

Quoi qu'il en soit du binarisme phonologiste, une fois le personnage-acteur analysé en éléments différentiels (ou *sèmes*), on s'aperçoit que ses « actions » et ses « qualités » sont interdépendantes et interdéfinissables : par exemple, au début du récit, le jaguar est consommateur du *cuit* + *frais*; après les transformations narratives auxquelles il a participé, il est consommateur du *cru* + *frais* (*ibid.* p. 194). En d'autres termes, les inventaires des « qualités » et des « actions » d'un acteur varient, corrélativement, au cours du récit. Outre que cela ruine l'identité à soi du personnage ¹, il suit que les parties de l'article du dictionnaire mythologique qui comprennent d'une part « tout ce que l'on sait sur la « nature » du jaguar (l'ensemble de ses qualifications) » et d'autre part « tout ce que le jaguar est susceptible de faire ou de subir (l'ensemble de ses fonctions) » (*ibid.* p. 193) ne sont plus distinctes entre elles. L'opposition entre qualifications et fonctions cesse, de fait, d'être opératoire. C'est pourquoi on a dû proposer d'autres concepts : celui de *valence sémique*, qui rend caduque l'opposition entre sèmes qualificatifs et fonctionnels; celui de *rôle formel*, qui permet de définir l'acteur d'après les structures profondes des énoncés linguistiques dont il fait partie, et donc sans avoir recours à deux inventaires distincts, de ses qualifications, et de ses fonctions ².

La pratique descriptive de l'analyse des récits a détruit le concept de personnage, dans le détail de toutes ses définitions. Pour le dire, nous n'importons pas les conséquences théoriques d'une

1. « Quand le poète imagine un personnage, il doit d'abord en marquer le caractère par des traits frappants et le montrer dans la suite toujours tel qu'il l'a peint », DOMAIRON, *Poétique française*, p. 223.

2. *Supra*, cf. p. 213, note 2.

science du folklore dans une science de la littérature. Une sémiotique du discours se constitue : le discours littéraire et le conte folklorique sont deux régions de son objet. Pour qu'elle puisse progresser, il reste à déconstruire théoriquement le pseudo-concept devenu inutilisable et à montrer comment elle doit exclure les catégories métaphysiques qui le constituaient.

2.3. L'anthropocentrisme dans l'analyse des récits.

A. – Bien entendu, à cause de la fonction importante qu'a dans notre culture le concept de personnage, les conséquences théoriques de l'œuvre de Propp n'ont pas toujours été clairement tirées, et on voit encore dans des études récentes sur la théorie du récit quelques *résistances* qui permettent de conserver quelques définitions traditionnelles. Cela, par le biais d'un « anthropocentrisme réfléchi » (Lalande définit ainsi l'humanisme) qui introduit dans la théorie le concept d'anthropomorphisation.

Admettre avec Propp que dans certains récits « les objets agissent comme des êtres vivants » ne suffit pas ; car, selon l'illusion représentative (cf. a) et le vraisemblable culturel qui la code, on peut encore dire que seuls les « êtres vivants » sont susceptibles d'agir, et que si les « objets » agissent, ils sont en fait transfigurés en êtres vivants ou anthropomorphisés. Mais qu'on étende ou non la définition b du personnage à tous les êtres vivants, on la conserve, puisqu'un « objet », pour être reconnu comme personnage, doit être animé, c'est-à-dire cesser en fait d'être « objet ».

Cette réduction a pour conséquence d'assurer l'ethnocentrisme de la description du récit : car, si on veut bien admettre que nous n'avons pas affaire à des « objets » ou à des « êtres » que la physique et biologie pourraient classer, mais à des contenus linguistiques, il est probable que l'opposition entre « objets » et « êtres vivants », pour peu qu'elle soit pertinente dans d'autres cultures que la nôtre, y intéresse des champs sémantiques fort différents.

B. – L'anthropomorphisme apparaît de diverses façons dans les analyses de récit :

a) La terminologie connote souvent l'humanité des acteurs ou des actants. Par exemple, Propp nomme *mariage* une fonction qui peut consister dans l'attribution d'une somme d'argent au héros. Et quand, pour décrire convenablement les *Éléments d'idéologie* de Tracy, nous avons dû utiliser la grammaire narrative proposée par Greimas, nous avons regretté que des termes comme *héros* ou *traître*, *lutte* ou *acceptation*, ne conviennent guère à un récit qui a pour actants l'*artifice*, l'*erreur*, la *mémoire*, les *signes*, etc.

b) On mêle la notion d'anthropomorphisation elle-même aux concepts qui définissent le récit et ses acteurs ou ses actants.

Ainsi, Bremond écrivait : « Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. (...) Où enfin il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes) il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée ¹. » On voit la difficulté : comment définir l'intérêt humain et l'anthropomorphisme ? Le concept d'homme n'est pas opératoire dans bien des cultures; et s'il suffit qu'il le soit dans la nôtre, on donne alors une définition délibérément ethnocentrique du récit, et qui ne conviendrait même pas aux contes étudiés par Propp, à moins, bien sûr, de dire que l'anneau, le violon, le goujon ou l'ours sont des acteurs anthropomorphes...

De façon plus complexe, Greimas définit le récit à trois niveaux :

a) celui de la « grammaire fondamentale »,

b) celui de la « grammaire narrative superficielle », dit « niveau anthropomorphe »,

1. « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, 8 p. 62.

- c) celui de la « manifestation figurative », « où des acteurs humains ou personnifiés accompliraient des tâches, subiraient des épreuves, atteindraient des buts » (*Du sens*, p. 166). Les niveaux b) et c) sont donc « anthropomorphes », avec cette différence que le dernier est « figuratif » et l'autre non. Si les acteurs (niveau c) sont anthropomorphisés, les actants (niveau b) le sont aussi, car les catégories actantielles sont définies par des « classèmes anthropomorphes » :
- le *faire*, car « un faire, qu'il soit pratique ou mythique, implique, en tant qu'activité, un *sujet humain* (ou du moins anthropomorphisé : « le crayon écrit... »). Autrement dit, le faire est une opération spécifiée par l'adjonction du classème « humain » (p. 167);
 - le *vouloir* « classème anthropomorphe (mais non nécessairement figuratif; cf. « cette règle exige que... ») qui instaure l'actant comme sujet, c'est-à-dire comme opérateur éventuel du faire » (p. 168);
 - le *savoir* (p. 171);
 - le *pouvoir* (*ibid.*).

On voit les dangers de ce type de définitions du récit :

- il est défini, comme jadis, par rapport aux « personnages » (cf. *f*) : « l'isotopie narrative est déterminée par une certaine perspective anthropocentrique, qui fait que le récit est conçu comme une succession d'événements dont les acteurs sont des êtres animés, agissants ou agis » (*Du sens*, p. 188).
- on conserve dans la définition des actants et des acteurs des éléments des définitions traditionnelles, qui pourtant devraient être périmées par la production même de ces concepts : ainsi, l'acteur pourra être défini par les sèmes « a) *entité figurative* (anthropomorphique, zoomorphique ou autre), b) *animé*, c) susceptible d'*individuation* (concrétisé dans le cas de certains écrits, surtout littéraires, par l'attribution d'un nom propre » (p. 256); or, à première vue du moins, ces trois items paraissent correspondre respectivement aux définitions *a*, *b* (avec l'extension de *humain* à *animé*), et *e* (si l'identité à soi définit l'individu). Or, à cause des relations d'implication qui relient les éléments de la définition du concept, en conserver quelques-uns conduit à en réintroduire d'autres : si l'acteur peut être une entité susceptible d'individua-

tion, on pourra lui supposer une conscience (cf. *d*) ; par exemple, Todorov parle de « la perception des personnages », ou écrit « l'existence de ces deux niveaux (celui de l'être et celui du paraître) est consciente chez Merteuil¹ ».

Rem. : Dans les exemples cités l'anthropomorphisation n'est pas explicitement liée à une théorie de la représentation. Ainsi, Bremond semble supprimer la distinction entre le symbolique et le réel, quand il dit étudier « les rôles qu'un personnage est appelé à assumer dans le récit, mais aussi dans la vie », dans un texte où les mots de *personne* et *personnage* sont substituables². De son côté, Greimas définit l'anthropomorphisme par rapport à la fonction syntaxique de sujet quand il écrit : « l'actant-sujet est prompt à personnifier les sémèmes qu'il prend à sa charge, et produit des effets de sens tels que : « le crayon écrit mal...³ ».

Un travail théorique sur le problème de la représentation serait ici nécessaire : mais la théorie sémiotique devra se séparer de son empirisme avant de pouvoir le traiter, fût-ce en le supprimant.

Évidemment, les présupposés métaphysiques millénaires qui sous-tendent nos lectures ne peuvent disparaître en vingt ans ; et personne ne prétend que la sémiotique des discours est constituée.

1. « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, 8, p. 135. Ici, en fait, *conscience* et *perception* sont des contenus du texte de Laclos, repris dans la grammaire narrative ad hoc que Todorov utilise pour le décrire.

Par la suite Todorov écrira : « le personnage est le sujet de la proposition narrative. En tant que tel, il se réduit à une pure fonction syntaxique, sans aucun contenu sémantique » et « dans tout texte représentatif, le lecteur interprète le personnage comme une personne ; cette interprétation se fait selon certaines règles qui se trouvent inscrites dans le texte » (Inédit, 1971). Deux mots cependant :

a) Décrire les textes selon leurs propres règles – à supposer qu'ils les portent inscrites en eux – conduirait à introduire dans la sémiotique des discours un relativisme empiriste.

b) Ces règles ne sont pas *a priori* scientifiques ; il y a fort à croire qu'elles sont conformes à l'idéologie manifestée par le texte (c'est du moins le cas pour celui de Laclos).

2. Cf. « Le rôle d'influenceur », in *Communications*, 16, p. 60.

3. *Sémantique structurale*, p. 182. Le mot *actant* garde ici le sens qu'il avait chez Tesnière, puisque l'analyse se situe au niveau des sémèmes.

Mais si elle reprend, sans les critiquer¹, des évidences culturelles comme le concept de personnage, elle ne sera pas une science, mais, comme tant d'autres « sciences humaines », une caution d'allure scientifique aux mythes humanistes dont notre société a besoin.

1. Fût-ce par souci d'intelligibilité; cf. : « Les personnages, de quelque nom qu'on les appelle : *dramatis personae* ou *actants* forment un plan de description nécessaire, hors duquel les menues "actions" rapportées cessent d'être intelligibles, en sorte qu'on peut bien dire qu'il n'existe pas un seul récit au monde sans "personnage", ou du moins sans "agents" », Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 8, p. 16.

Barthes ajoute cependant : « Ces agents, fort nombreux, ne peuvent être décrits ni classés en termes de "personnes" (...) la "personne," n'est qu'une rationalisation critique imposée par notre époque à de purs agents narratifs. »

Nous sommes ici devant deux exigences d'intelligibilité : 1) le plan des agents assure l'isotopie de lecture du récit; 2) les agents sont des « personnes »; mais il nous semble que ces deux exigences, et non seulement la première, relèvent de notre vraisemblable culturel.