

L'analyse du personnage dans sa dimension poétique

1.1 De la définition abstraite du personnage à sa source étymologique

Le personnage est un sujet récurrent qui a été présenté sous différents aspects dans de nombreux travaux de disciplines variées. Les sémioticiens, narratologues, psychologues et même les romanciers se sont exprimés au moyen de leurs connaissances accumulées au sein de leurs disciplines respectives et contribuent à la richesse de la définition. Toutefois, ces différentes représentations ne sont pas proposées sans susciter des divergences de points de vue, soit sur les relations du lecteur au personnage (la considération du personnage comme un « être de papier » ou une « personne » à laquelle s'identifier), soit sur la place primordiale qui devrait être accordée au personnage ou à l'action au sein du récit, soit sur les relations des personnages aux valeurs et contre-valeurs d'une société donnée. Il n'est pas étonnant que Tzvetan Todorov déclare : « la catégorie du personnage est paradoxalement restée l'une des plus obscures de la poétique. »²⁹

Au sujet du premier différend, la cause peut probablement remonter à l'origine de deux termes de la même parenté - « personnage » et « personne ». Apparaissant au XIII^e siècle, le terme « personnage » est d'étymologie latine, issu du mot « persona » dont le sens est expliqué par Pierre Glaudes comme « masque à travers lequel résonne le parole de ceux qui se cachent sous ce déguisement. »³⁰ Cette représentation est proposée pour illustrer les poids de l'auteur influant dans la conception du personnage, sachant que les motivations rationnelles et la logique causale de ses comportements ne résultent pas de l'autonomie du personnage, mais d'une subjectivité morcelée, une voix de son créateur. (1991 : 181) A cela s'ajoute une autre explication de la part de Françoise Létoublon : « ... en latin, le mot *persona*, parfois rapproché de l'étrusque *phersu* "masque", désigne bien à l'origine le masque de l'acteur, puis le personnage

²⁹ *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, p. 286

³⁰ Pierre Glaudes, « L'avenir de deux illusions : Personnage de récit et psychanalyse littéraire », in *Personnage et Histoire littéraire*, Presses Universitaires du Mirail 1991, p. 181

joué par cet acteur. »³¹ Ce dernier usage caractérise bel et bien « l'individu » « personne humaine »³² et au fil du temps il se transforme en sens « personne grammaticale ». Du point de vue de Pierre Glaudes, cette individualité vient notamment de l'auteur comme dirigeant du masque, alors qu'elle est, au sens de Françoise Létoublon, reliée à la personne humaine d'une façon plus générale, dont l'explication est fournie dans l'article de la façon suivante :

La notion grammaticale de « personne » semble donc s'élaborer à Rome à partir de l'analyse du spectacle de théâtre, suivant un modèle que la linguistique semble avoir tendance à adopter fréquemment, par exemple quand on parle des « rôles » joués par les « actants-acteurs » d'une phrase, ou quand on représente une unité linguistique, phrase ou discours, comme un « drame » ou une « scène ». En utilisant le nom du masque de théâtre pour exprimer la notion grammaticale de personne, les grammairiens latins ont certainement cru traduire l'usage des grammairiens grecs (...)»³³.

Il s'agit là d'un éclaircissement du terme « personne grammaticale », partant du point de vue linguistique du latin pour désigner « les rôles joués par des actants-acteurs » s'inscrivant, par l'écrit, dans le support textuel théâtral. L'usage ambigu du terme « persona » semble ainsi provenir de la notion de « personne humaine » incarnée sur scène par un acteur, et c'est son rôle joué qui a donné naissance à la notion de « personnage » (Létoublon 1994 : 9).

L'entremêlement de deux notions dans un même mot, surtout du fait que la notion de « personne » est à l'origine du « personnage », mène Françoise Létoublon à estimer que « la personne en grammaire, avant d'être liée au personnage de théâtre, se rattache à l'expérience collective du face à face avec autrui, à la rencontre de l'autre et la découverte en lui d'un autre soi-même. »³⁴ Ce concept semble épouser le point de vue

³¹ Létoublon Françoise. « La personne et ses masques : remarques sur le développement de la notion de personne et sur son étymologie dans l'histoire de la langue grecque », *Faits de langues* n°3, Mars 1994 p. 9.

³² « (...) la terminologie de la personne repose sur la notion de « personne humaine », soit comme être humaine caractérisé par un visage en grec, soit comme analogue d'un personnage de théâtre en latin. » Ibid. p. 11.

³³ Idem.

³⁴ Ibid., P8

de Georg Lukacs qui s'exprime : « une peinture de caractère qui n'embrasse pas la conception du monde du personnage figuré ne peut être complète. La conception du monde est la forme la plus haute de la conscience »³⁵. Dans l'optique de Lukacs, l'entité du personnage est étroitement liée à une vision humaniste, psychologique ou marxiste, à l'instar d'une incarnation fictive de l'être humain. Ceci est, selon Jean-Marie Schaeffer, essentiel à la création et à la réception des récits³⁶.

1.2 La construction du système du personnage et des personnages sur l'axe paradigmatique

1.2.1 Le personnage considéré comme une entité fonctionnelle dans une conception immanentiste

La propriété d'imitation de l'être humain chez le personnage, s'inscrivant dans la tradition aristotélicienne³⁷, est cependant remise en cause par les formalistes et les structuralistes au cours du XXe siècle. Dans les années 1920, Chklovski affirme que « Gil Blas n'est pas un homme, c'est un fil qui relie les épisodes du roman »³⁸ ; de même chez Tomachevski, « le personnage joue le rôle de fil conducteur permettant de s'orienter dans l'amoncellement des motifs, d'un moyen auxiliaire destiné à classer et à ordonner les motifs particuliers. » (« Thématique », 1925). À cela s'ajoutent les travaux de Propp qui réduit le personnage à 31 fonctions définies comme les actions envisagées du point de vue de leur signification dans le déroulement de l'intrigue³⁹. D'où la définition sémiotique du personnage considéré comme un élément constitutif du système narratif. Le personnage censé représenter une personne est considéré avant

³⁵ Dans *Problème du réalisme*, pp 85-86. 1975, cité par Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman*, P12.

³⁶ Jean-Marie Schaeffer, « Personnage », in *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1995, p.623.

³⁷ Selon Aristote, l'art poétique consiste à imiter l'être humain : leurs caractères, passions et actions. Différents genres narratifs se distinguent de leurs façons mises en place, ou ils imitent par des moyens différents, ou ils imitent des choses différentes ou ils imitent d'une manière différente et non de la même manière. (Aristote, *Poétique*, Gallimard, 1996, Paris, pp77-79)

³⁸ *Théorie de la prose*, 1925, cité par Todorov dans *Théorie de la littérature : Textes Des Formalistes Russes*, pp 263-307. Paris, France: Seuil, 1965.

³⁹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (1928), Seuil, Paris, 1970, p 31

tout comme un « être de papier ou vivant sans entrailles » (Paul Valéry, *Tel quel*, 1941), résultat d'un assemblage de signes.

Quant aux structuralistes français, en proposant une analyse structurale du récit, à l'instar de Roland Barthes, ils définissent le personnage comme porteur du Nom propre au travers duquel se joignent des sèmes identiques. Le personnage est par conséquent considéré comme « un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires) ; cette complexité détermine la « personnalité » du personnage (...) »⁴⁰ Ainsi, à l'image d'un axe fondamental sur lequel se constitue le personnage, le Nom propre est caractérisé par sa « forme linguistique de la réminiscence », ce qui peut s'expliquer par ses trois propriétés de pouvoir constitutif :

- le pouvoir d'essentialisation (puisque'il ne désigne qu'un seul référent)
- le pouvoir de citation (puisque'on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant
- le pouvoir d'exploration (puisque l'on "déplie" un nom propre exactement comme l'on fait d'un souvenir). ⁴¹

Par-là, la catégorie désignative et identificatrice du Nom propre est soulignée. La nomination n'est jamais contingente ni neutre, pourvu qu'elle possède les connotations appropriées. David Lodge a même estimé que « Nommer un personnage est toujours une étape importante de sa création. »⁴² Sachant que les sèmes s'organisent autour du Nom propre, et dans certains cas se combinent dans un rapport motivé, c'est-à-dire « un rapport d'imitation entre le signifiant et le signifié »⁴³. Cela renvoie non seulement au fait que le signifiant imite le signifié en reproduisant dans sa forme matérielle l'essence signifiée de la chose, mais aussi au fait que « *la vertu des noms est*

⁴⁰ Roland, Barthes, *S/Z*, Editions du Seuil, 1970, p. 74

⁴¹ Roland Barthes, « Proust et les noms », *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, 1967, Seuil, p. 122

⁴² David Lodge, *L'art de la fiction*, Rivages, Paris, 2009, p. 57

⁴³ « Proust et les noms », *ibid.*, p 125.

d'enseigner »⁴⁴. Reconnaisant la collusion directe du Nom propre (signifiant) avec la somme d'informations (signifié) à laquelle il renvoie, Philippe Hamon classe leurs affinités sous quatre aspects : visuels (graphique), acoustique (auditive), articulatoire (musculaire), étymologique (1977 : 107).

Au-delà de ce classement, Hamon ajoute de surcroît un type de motivation basée sur « la construction antiphrastique ou euphémistique du nom propre, qui signifie ironiquement des contenus contraires aux signifiés du personnage. »⁴⁵ Si le rapport d'harmonie de la motivation a pour but d'accroître la lisibilité et la redondance interne de l'œuvre, s'appliquant aux personnages principaux, le rapport d'ironie, quant à lui, accentue la discordance interne du système en posant un horizon d'attente plus trompeur par rapport au destin du personnage, s'appliquant bien souvent aux personnages secondaires (1998 :110). Ainsi, dans la perspective réaliste, et notamment balzacienne, le personnage « habitant » est complété, sinon révélé, par ses «habits », son « habitat », ses « habitudes ». Cela étant dit, ces « enveloppes » peuvent se contredire et révéler des personnages ambigus, en tension, suscitant attentes et suspens, distanciation ou ironie de la part du narrateur.

Quel que soit le rapport motivé ou d'ironie entre signifié et signifiant, entre le personnage et son cadre, le Nom propre permet de construire, en accumulant les sèmes au fil du récit, le personnage en lui accordant une existence fictive. C'est ainsi que dans la même lignée de l'étude sémiotique du personnage, Hamon compare celui-ci à « une sorte de morphème doublement articulé, manifesté par un signifiant discontinu, renvoyant à un signifié discontinu, et faisant partie d'un paradigme original construit par le message. »⁴⁶ Pour éclaircir son propos, il est possible de l'illustrer ainsi :

⁴⁴ Platon. *Cratyle*, 435d, cité par Barthes dans « Proust et les noms », 1967, p. 129

⁴⁵ *Le personnel du roman*, 1998, p. 110

⁴⁶ « Pour un statut sémiologique du personnage », op. cit, 1972, p. 96.



Hamon précise que *le signifiant* se caractérise par une récurrence des marques distribuées d'une façon permanente au long de l'histoire pour contribuer à la cohésion du texte et ainsi à l'accès au sens. Ils se substituent sous formes des synonymes, surnoms, périphrases, portraits, pronoms, etc. Sur l'axe paradigmatique, la substitution peut linguistiquement aller « du démonstratif (celui-ci) à la description (c'était un jeune homme brun...) en passant par le nom propre (Julien) »⁴⁷. Tous ces substituts servent à remplir le signe-personnage au fil de l'histoire, d'autant plus que leur permanence a bien pour fonction d'organiser « la mémoire que le lecteur a de son texte ; leur distribution aléatoire et leurs transformations organisent l'intérêt romanesque. »⁴⁸

De même que durant la constitution de la signification du personnage, *le signifié* se révèle progressivement et remplit petit à petit le « vide sémantique » du signifiant du départ, « la première apparition d'un nom propre non historique introduit dans le texte une sorte de 'blanc' sémantique. »⁴⁹. C'est à partir de ce blanc que le personnage, représenté d'abord par le Nom propre et ses substituts, se charge de sens au fur et à mesure de l'avancement de l'histoire. L'ensemble de ces constituants divers (signifiant et signifié) est appelé « l'étiquette du personnage »⁵⁰. Il faudrait souligner que l'unité du personnage dans l'approche sémiologique ne devrait pas être traitée comme un signe isolé mais un discours inscrit dans un univers romanesque donné. Étant basée sur la cohérence de signifié et signifiant dans l'ensemble de la configuration textuelle, l'approche sémiotique et poétique du personnage pourra apporter des outils pertinents

⁴⁷ « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 97

⁴⁸ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Librairie Droz S. A, 1998 (première parution en 1983), p. 107.

⁴⁹ « Pour un statut sémiotique du personnage », p. 98

⁵⁰ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op, cit, p. 107

pour les propositions didactiques que nous ferons sur l'enseignement du personnage en classe de FLE, notamment pour identifier les « lieux » de son émergence dans le texte, les « traces » de sa représentation fictionnelle.

1.2.2 L'étude de la création du personnage et de ses finalités narratives dans une perspective pragmatique

Au-delà de cette approche immanente⁵¹ du personnage, les narratologues américains de nos jours cherchent à redéfinir le sujet au moyen d'un modèle pragmatique⁵², inscrit dans le rapport du texte avec le lecteur, au regard des effets suscités par le texte et des affects éprouvés. Ils soulignent les cas où la cohérence de « l'étiquette du personnage » est remise en cause en vue d'un effet escompté. D'après James Phelan et Peter Rabinowitz, l'incohérence pourrait se produire non seulement dans la combinaison du signifiant et du signifié, mais aussi dans la caractérisation d'un personnage au fil du récit au niveau unique du signifié. D'une façon générale, des traits de caractère agissant à échelle du texte intégral concourent à l'imitation du vraisemblable grâce à leur régularité, mais il arrive des cas où ils témoignent d'une hétérogénéité, ce qui est loin d'être un défaut narratif, mais est justifié par l'intention de l'auteur qui vise à produire un effet particulier, par exemple l'effet d'ironie (James Phelan et Peter Rabinowitz, 2012 : 114). Ainsi, la construction du personnage est examinée dans une perspective pragmatique à des fins discursives sur le lecteur.

Les deux narratologues américains reconnaissent non seulement la *fonction distributionnelle*⁵³ du personnage destinée à structurer et à faire avancer l'histoire, mais

⁵¹ L'analyse immanente du texte littéraire selon Gérard Genette repose sur « l'œuvre elle-même, débarrassée de toutes considérations externes (...), des circonstances, historiques, ou personnelles » (*L'Œuvre de l'art*, 2001 :131). Elle se distingue de l'analyse transcendantale qui explique l'œuvre par un ailleurs extérieur à elle, recourant à *l'alibi* de type idéologique, psychologique ou sociologique. (2001 : 135-149)

⁵² Dans le modèle pragmatique, le personnage est actualisé par la lecture et sollicite l'expérience du lecteur, c'est-à-dire son savoir sur le monde, sa culture littéraire mais aussi les influences qu'il peut subir à la faveur, par exemple, de la réception critique que connaît un roman. (Erman, Michel. *Poétique du personnage de roman*, Paris, France: Ellipses, 2006, p. 92)

⁵³ D'après Barthes, *les fonctions distributionnelles* appartiennent à la dynamique du récit, donc au *Faire* du personnage. Ils visent à susciter l'enchaînement des actions et ont tendance à s'organiser en séquence. (Roland, Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », p 36-27.) Chez James Phelan et Peter

aussi la *fonction mimétique*⁵⁴ qu'exerce le personnage. La perspective pragmatique conduit les deux narratologues américains à ajouter une troisième fonction qui est la *fonction thématique* destinée à exprimer la position adoptée de l'auteur vis-à-vis des sujets politiques, éthiques ou philosophiques supposant des « effets de valeurs » lors de la lecture. En effet, plus les deux premières se relient l'une à l'autre dans une cohérence, plus la troisième fonctionne à merveille et le lecteur s'accroche à la thématique engagée (2012 : 111-113). De cette manière, le pôle du lecteur, en tant que destinataire du discours narratif, est considérablement intégré dans l'analyse du personnage dont la présence sert de médiateur reliant le monde textuel et le monde référentiel.

L'approche sémiotique décrit le personnage comme une unité linguistique qui se compose d'éléments constitutifs, au point que la description des rapports entre eux et de leurs différentes combinaisons devient le centre d'intérêt de l'analyse. Ses apports permettent de rendre compte du fonctionnement de l'unité de personnage dans le système des signes dont l'ensemble forme un discours narratif intégral et cohérent. Pourtant, le modèle sémiotique ne permet pas d'envisager le rapport de la création de l'unité avec sa finalité narrative. Pourquoi construire l'unité du personnage de telle ou telle façon ou opter pour telle ou telle forme narrative? Quelles sont les stratégies mises en œuvre par l'auteur pour avoir un impact sur l'interprétation du lecteur ? Quelles sont les influences des moyens d'expression employés ? Si nous considérons l'acte d'écrire comme une communication entre l'auteur et son lecteur, l'approche sémiotique semble se soustraire du rôle de récepteur durant la transmission du message.

1.2.3 L'articulation des approches immanentiste et pragmatique dans la didactique du personnage en classe de français

Pour répondre au premier différend concernant le rapport du « personnage » et de la « personne », nous tenons, dans une perspective didactique, à considérer, d'une part, la propriété d'imitation du personnage comme sa fonction référentielle favorable à l'acte de lecture, et d'autre part, le mécanisme de l'unité du personnage comme

Rabinowitz, c'est le mot « la fonction synthétique » qui est utilisé pour exprimer le concept similaire.

⁵⁴ Celle-ci varie selon les genres romanesques : elle n'est bien sûr pas la même dans une œuvre réaliste et dans une œuvre de science-fiction. (Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Paris, 2006, p. 30)

fondement de sa construction méritant de faire l'objet des connaissances à transmettre aux élèves. Or, cela n'implique pas le recours nécessaire aux notions de « signifiant » et « signifié » en classe de FLE, lesquelles découlent plutôt des savoirs spécifiques de la linguistique générale et requièrent une formation spécifique pour pouvoir se les approprier. Compte tenu de la durée définie des séquences didactiques, nous souhaitons libérer le temps consacré à l'explication des concepts liés à la linguistique générale pour envisager le modèle sémiotique dans une perspective plus pragmatique comme le suggère Yves Reuter :

Une gestion efficace des désignateurs et des substituts ne se limite ni à l'apprentissage des substitutions possibles, ni à un entraînement restreint au cadre de quelques phrases. *Il faut encore avoir disposé dans le texte, en amont ou en aval, de quoi y puiser : il faut encore savoir en vue de quels effets.*⁵⁵

La citation en italique empruntée à Catherine Tauveron suggère le traitement des constituants narratifs dans l'ensemble du discours en vue des effets pragmatiques. Partant de cette idée, l'unité du personnage devrait être conçue sous différents aspects, tels que le mode de narration, la relation causale entre constituants de l'unité, le personnel dans un réseau hiérarchique et ordonné, et le type d'écrit narratif etc. Toutes ces stratégies discursives feront l'objet d'une programmation d'écriture en amont et seront susceptibles d'être actualisées au cours de la mise en œuvre. L'essentiel est de contextualiser le projet d'écriture selon la thématique traitée, visant les effets escomptés.

Partageant l'avis de Mikhaïl Bakhtine selon lequel « toute œuvre littéraire est tournée (...) en dehors vers l'auditeur lecteur, et anticipe, en une certaine mesure, ses réactions éventuelles. »⁵⁶, Catherine Tauveron établit, dans une perspective pragmatique, un modèle du *système du personnage*, et du *système des personnages*, le premier emboîté dans le deuxième. *Le système du personnage* se compose de trois éléments principaux : Être, Faire⁵⁷, Dire, dont l'ensemble est comparable à « l'étiquette

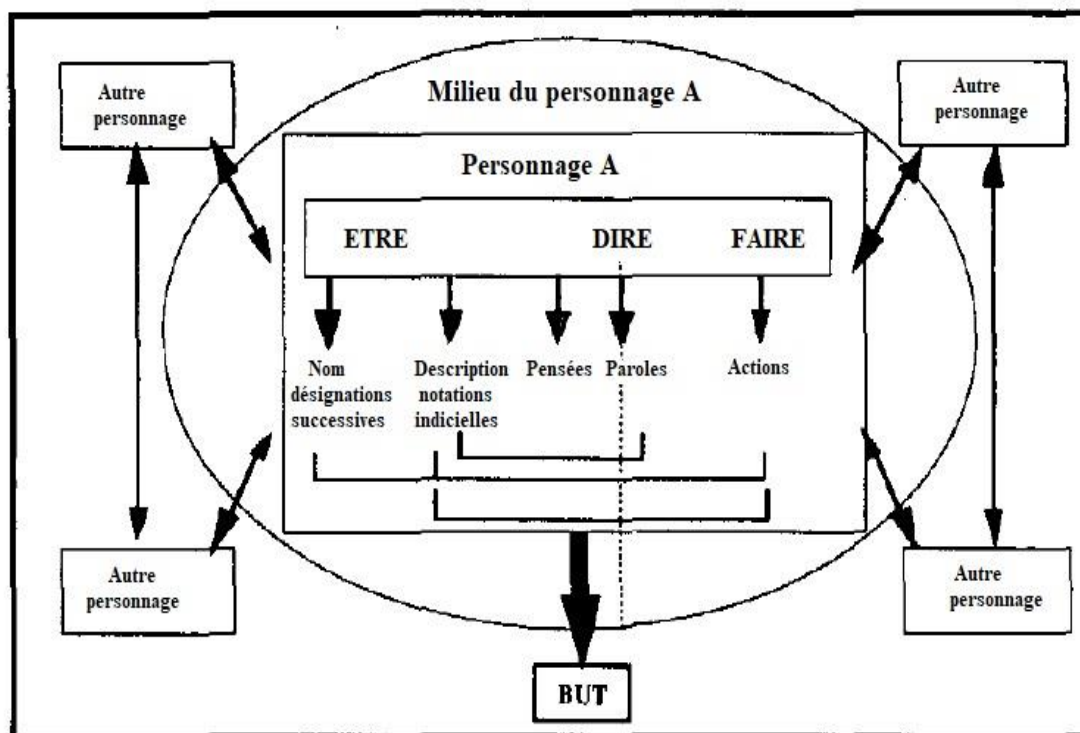
⁵⁵ Yves Reuter, « L'importance du personnage », *Pratique*, n°60 1988, p. 15

⁵⁶ *Esthétique et théorie du roman*, NRF Gallimard, 1975-1978, p. 180.

⁵⁷ Dans « Introduction à l'analyse structurale des récits », Roland Barthes a déjà proposé le modèle

du personnage » au sens d'Hamon, alors que celui des *personnages* est mis en œuvre par une configuration évolutive d'alliances ou d'oppositions entre des personnages (1995 : 27-57).

Voici l'approche structurale du système qu'adopte Catherine Tauveron (1995):



(Source : « Le personnage, une entrée pour l'écriture du récit à l'école élémentaire », Bulletin VALS-ASLA 61, 101-117, 1995)

Le modèle formulé à l'origine pour les écoliers nous paraît également exploitable en classe de FLE en raison de son langage abordable et de son caractère synthétique. A savoir, le modèle propose un aperçu structurel des composants de l'unité du personnage à la fois sur l'axe paradigmatique et sur l'axe syntagmatique. Précisément, l'ÊTRE (le support de nom et de qualification) et le FAIRE (les actions en situation de quête et de

d'organisation du faire et de l'être construit autour de deux grandes classes d'unités narratives qu'il nomme *fonctions*. Le Faire renvoie en effet aux *fonctions distributionnelles* qui appartiennent à la dynamique du récit, alors que l'Être renvoie aux *fonctions intégratives* qui sont en rapport avec des indices et des informants, correspondant aux rôles thématiques de la sémiotique narrative. Cette articulation « relève de l'intégration, donc d'une solidarité entre l'être et le faire si bien que l'être d'un personnage peut n'être jamais décrit mais sans cesse signifié par connotation. » (Roland Barthes cité par Michel Erman dans *Poétique du personnage du roman*, Ellipses, Paris, 2006, p. 96)

résolution de problème) sont tous deux en interaction permanente. La qualification, sous forme de traits de caractères et/ou de descriptions physiques sur l'axe paradigmatique, annoncerait le projet d'actions du personnage sur l'axe syntagmatique, telle qu'elle conditionnerait les comportements ; inversement, les actions successivement entreprises constitueraient une force modificatrice des caractéristiques initiales, sinon concorderaient avec celles-ci en renforçant la cohérence de l'unité du système. A la frontière de ces deux sous-ensembles, le DIRE, effectif ou rentré sous forme de pensées, peut aussi bien alimenter l'ETRE que le FAIRE (1995 : 32).

Sur l'axe paradigmatique, si ces composants représentent les éléments constitutifs de l'unité du personnage, leur combinaison n'est pas pour autant envisagée d'une façon isolée ou autonome, au contraire, comme Philippe Hamon le souligne : « La signification d'un personnage doit être constituée à partir de son rapport différentiel vis-à-vis « des signes de même niveau du même système » et par « son insertion dans le système global de l'œuvre. »⁵⁸ C'est ainsi que les « traits distincts » de chaque personnage (unité) devraient être pris en compte dans sa composition en vue d'une comparaison des autres unités du même système.

Selon Todorov, « le récit représente la projection syntagmatique d'un réseau de rapports paradigmatique »⁵⁹, le principe est développé dans les travaux de Catherine Tauveron. D'après cette dernière, lorsque le projet d'actions d'un personnage s'entrecroise avec celui d'un autre personnage, les relations interpersonnelles constituent alors la dynamique du récit. Sachant que l'opération du projet par le protagoniste pourrait l'amener dans les territoires des autres, dès lors, soit il est capable de s'adapter lors de son interaction avec les autres, soit il ne subit pas les conditions de vie pesante et arrive à y échapper en trouvant finalement un territoire qui lui convient. C'est ce qu'appelle Catherine Tauveron *le système des personnages*, destiné à décrire le parcours du protagoniste à la rencontre des autres membres du système marqué par un rapport ordonné et hiérarchique (1995 : 32).

⁵⁸ « Pour un statut sémiologique du personnage, op, cit, 1977, p. 99

⁵⁹ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967, p.55

À ce sujet, Tauveron a proposé quelques pistes pédagogiques pour les élèves en amont de la rédaction. Les suggestions nous paraissent également exploitables dans un cours de FLE. Il s'agit en effet des questionnements sur la mise en œuvre des stratégies narratives destinées à finaliser le programme narratif : au cours de l'exécution des actions, quels personnages sont intervenus dans la quête du protagoniste? Quelle est la conséquence de cette intervention pour la suite des actions ? Le protagoniste maintient-il son projet jusqu'au bout en tirant avantage aux dépenses d'autres ? A partir de ces questions, la relation interpersonnelle des personnages peut servir de sources d'inspiration à exploiter et à manipuler dans la composition de l'intrigue dont le principe devrait reposer sur la causalité des événements articulés.

Pour former le réseau paradigmatique du personnel, il est également possible de recourir au *modèle actantiel* d'Algirdas Julien Greimas (école sémiotique de Paris), dont les *actants* sont engagés chacun avec une fonction précise mais évolutive au fil de l'histoire. Précisément, la structure actantielle s'articule selon trois axes pour regrouper les six actants en trois binômes: sujet/objet (désir), destinataire/déterminant (communication), adjuvant/opposant (pouvoir)⁶⁰. Les *actants* sont ainsi appréhendés non seulement par leur(s) fonction(s) et leur sphère d'actions, mais aussi par les relations répertoriées qu'ils entretiennent avec les autres. L'intérêt pédagogique est davantage renforcé lorsque l'enseignement vise à mettre en avant les tensions relationnelles, les rapports de force entre membres du système, au lieu de les prendre isolément. Aspect rédactionnel, tant que le *schéma actantiel* conditionne le choix des actions selon la logique interne du réseau, il assure un enchaînement causal des actions au nombre limité. De ce fait, l'intrigue élaborée selon le principe du schéma témoignera d'une cohésion narrative ayant pour effet une économie des rôles actantiels. A notre sens, le schéma permet de guider les élèves en amont de la programmation narrative pour que leur histoire ne fasse pas preuve de dispersion au niveau de l'agencement des rôles et des actions.

Partageant l'avis de Tauveron qui estime que l'apparition d'un problème nouveau déclenchera la constitution d'un système d'action temporaire différent du précédent

⁶⁰ Algirdas Julien Greimas, « Les Actants, les Acteurs et les Figures », dans *Sémiotique narrative et textuelle*, Claude Chabrol (dir.), Paris, Larousse, 1973, pp. 161-176.

(1995 :34), Baroni reconnaît l'évolution de la position et/ou le camp qu'occupe tel ou tel personnage au fil du récit. Tel est le cas pour les antagonistes qui nouent des alliances avant de les rompre à un stade ultérieur du récit (2017 : 86). Il est ainsi possible de se servir du *schéma actantiel* en classe dans la mesure où l'instabilité des rôles actantiels suscite la curiosité de l'élève qui attend une clarification des relations ambiguës entre les personnages. A ce propos, Isabelle l'Italien-Savard souligne : « Le recours au schéma pour amorcer l'étude d'un personnage ne s'avère utile que s'il est utilisé comme un modèle pour s'interroger et non pour trouver des réponses. »⁶¹ Ainsi, lorsque le rattachement d'un personnage au rôle d'adjuvant ou d'opposant devient difficile, il serait intéressant de conduire les élèves à examiner l'ambiguïté des liens entre les personnages, et l'impact de cette ambiguïté sur l'intrigue. L'emploi du schéma offre ainsi des pistes d'interrogations aux élèves pour éclaircir les fonctions distinctes des personnages dans l'économie de l'intrigue. Les outils de la narratologie ne sont intéressants, dans la perspective didactique, que s'ils sont des outils pertinents pour interroger le sens du texte, son intérêt, sa portée pour le lecteur, voire à construire le « plaisir du texte » (Roland Barthes).

Si Isabelle l'Italien-Savard met en place le modèle actantiel dans une perspective cognitive, Baroni, quant à lui, adopte un point de vue plus narratologique : « Ce sont donc l'indétermination et l'évolution des rôles actantiels à chaque étape du récit qui doivent constituer le cœur de l'analyse de la tension narrative, plutôt que la détermination rétrospective d'une fonction unique dans une structure globale. »⁶² L'intérêt est alors porté sur l'effet suscité par l'ambiguïté du rôle temporaire, ainsi que sur le fonctionnement de l'effet chez le lecteur.

Dans la même perspective mais avec un intérêt différent, nous cherchons à nous interroger, à partir du changement des rôles actantiels, sur les événements révélateurs dont les auteurs se servent pour retourner la situation et/ou à renverser des rôles actantiels. Si la situation renversée constitue une technique efficace pour provoquer des effets envisagés chez le lecteur, par exemple la mise en scène d'une situation critique

⁶¹ Isabelle L'Italien-Savard, « Quand une personne rencontre un personnage... ou comment aider les élèves à analyser un personnage », *Québec français*, n° 132, 2004, p. 34.

⁶² Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Slatkine Erudition, Genève, 2017, p86.

qui amène à la révélation d'un secret ou de la vraie nature d'un personnage ambigu, elle fait néanmoins partie des schèmes les plus difficiles à tramer. À savoir, elle suppose un certain degré de connaissance de la nature humaine ainsi qu'une maîtrise du caractère des personnages inventés, pour que leur réaction mise en œuvre puisse maintenir la cohérence de leur unité tout en correspondant au besoin dynamique de l'intrigue. L'étude du corpus littéraire choisi (la troisième partie de la thèse) a ainsi pour but de rendre compte des moments décisifs de l'histoire et d'illustrer la manipulation du réseau relationnel dans la finalisation du projet narratif (par exemple, le changement de camp des rôles actantiels, où un opposant est devenu un adjuvant aidant le sujet à obtenir l'objet désiré).

1.3 La construction progressive du système du personnage sur l'axe syntagmatique

En ce qui concerne le deuxième différend lié à la place du personnage dans un récit par rapport à l'action, les partisans du rôle prépondérant accordé à l'action au détriment de celui du personnage peuvent trouver des arguments à l'appui de leur théorie dans *la Poétique* d'Aristote. Chez ce dernier, c'est par les actions que le personnage acquiert un certain caractère, étant donné que son bonheur et son malheur sont dans l'action. Ainsi, la notion de personnage lui était secondaire, ce qui primait c'était l'action : il peut y avoir des fables sans caractères, dit Aristote, mais il ne saurait y avoir de caractères sans fable.

À ce sujet, Henry James s'exprime : « Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ? Que peuvent être un tableau ou un roman qui ne traitent pas de caractères ? Qu'y cherchons-nous, qu'y trouvons-nous d'autre ? »⁶³ Le propos d'Henry James reconnaît l'unité de caractère et d'action, laquelle ne renvoie pas à une relation hiérarchique, comme le souligne Aristote, mais à un rapport unitaire. Or, partisan du structuralisme, Todorov remet en cause l'exclamation d'Henry James en la décrivant comme un « pur égocentrisme qui se prend pour de l'universalisme. »⁶⁴ Selon Todorov, il existe par ailleurs une « tradition littéraire » où les personnages sont soumis à l'action, comme

⁶³ Henry James, *Sur Maupassant précédé de l'Art de la fiction*, Edition Complexe, 1987, p. 43

⁶⁴ « Les hommes-récits : les mille et une nuits », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 78

par exemple *L'Odyssée* et le *Décameron*, *les Mille et une nuits* ainsi que *le Manuscrit trouvé à Saragosse*, de sorte que le personnage ne doit pas être simplement saisi dans sa cohérence psychologique ou dans sa description de caractères. Dans les récits dits a-psychologiques, l'action importe en elle-même et non comme indice de tel trait de caractère, contrairement aux récits psychologiques qui considèrent chaque action comme une voie ouvrant l'accès à la personnalité de celui qui agit (1971 : 79).

Le point de vue de Todorov met en avant l'action dans l'analyse du récit, ce qui conduit à une nouvelle définition du personnage - *les hommes-récits*, notion qui consiste à souligner que « tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue »⁶⁵. Ainsi, le matériel d'analyse y renvoie moins au personnage avec son caractère et son état psychologique qu'aux actions qui, regroupées en séquences, constituent le substrat de l'intrigue. Dans son optique, les actions en question sont déterminées par la logique interne du réseau du personnel, loin d'être dues à des motifs psychologiques des personnages⁶⁶.

1.3.1 L'étude du personnage et des logiques narratives dans une perspective immanentiste

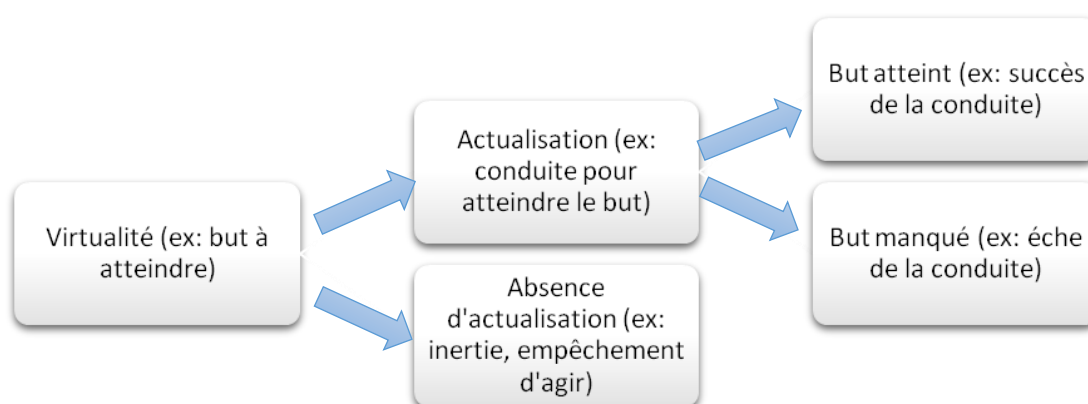
Bien que les structuralistes s'attachent davantage à des notions d'action, de fonction ou de séquence narrative qu'à celle du personnage, l'action ne prend sens que référée à ce dernier (Yves Reuter, 1988 : 39). Tel que le souligne Claude Bremond dans son ouvrage *Logique du Récit* :

⁶⁵ Ibid., p. 81.

⁶⁶ A partir de l'analyse du roman *Les Liaisons dangereuses*, Todorov détermine trois « rapports de base » pour rendre compte de leur dynamique qui fait progresser l'intrigue: *le désir*; *la communication* et *la participation*. Le premier est attesté chez presque tous les personnages dont la forme la plus répandue est « aimer » ; le deuxième se réalise dans la « confiance » ; et le troisième par l'action d' « aider ». Todorov souligne qu'il ne faut pas réduire tous les rapports à ces trois-là, en revanche, les rapports entre personnages peuvent toujours être ramenés à quelques-uns seulement et ce réseau de rapports a un rôle fondamental pour la structure de l'œuvre. Il existe en effet les autres rapports qui en sont dérivés selon soit la *règle d'opposition*, soit la *règle de passif*. Comme par exemple, dans le cas de la *règle d'opposition*, « la haine » qui s'oppose à l'amour, dérivée du rapport de *désir* ; « afficher un secret » s'oppose à la confiance, dérivé du rapport de *communication* ; ainsi que « empêcher » s'oppose à aider, dérivé du rapport de *participation* (1967 : 58-67).

La fonction d'une action ne peut être définie que dans la perspective des intérêts ou des initiatives d'un personnage, qui en est le patient ou l'agent. (...) nous définirons donc la fonction, non seulement par une action mais par la mise en relation d'un personnage-sujet et d'un processus-prédicat ; ou encore, pour adopter une terminologie plus claire, (...) non sur une séquence d'actions, mais sur un agencement de rôles.⁶⁷

Ainsi, réfléchir à l'ensemble organisé d'actions que raconte le récit, c'est réfléchir à l'intention du personnage prédéterminé par son rôle dans l'histoire ; se poser la question de la construction du récit, c'est s'intéresser aux manières cohérentes de distribuer les rôles des personnages dans la hiérarchie des enjeux de l'histoire. Dès lors, Claude Bremond cherche à induire une « logique universelle et nécessaire » des rôles narratifs dans la structure d'actions. Les personnages sont regroupés en *agent* et en *patient* suivant la logique des fonctions qui peuvent s'y attacher. Dans cette optique, la théorie du récit est décrite comme des interrelations possibles des rôles au cours de l'action, schématisées de différentes manières par Bremond. Il existe à l'origine une *séquence élémentaire* constituée de trois phases de processus⁶⁸ :



Les trois phases à l'instar de trois fonctions d'action du personnage sont censées être utilisées pour former des séquences encore plus complexes selon les manières de se combiner entre elles. Comme par exemple les trois configurations les plus typiques :

⁶⁷ Claude Bremond, *Logique du Récit*, Seuil, 1973, pp. 132-133

⁶⁸ « La logique des possibles narratifs », In *Communications*, 8, 1966, pp. 60-76

- l'enchaînement « bout à bout » qui désigne la combinaison d'au moins deux *séquences élémentaires* dont la fin de la première suscite le début des actions dans la seconde.
- « l'enclave » qui a pour but d'enrichir l'intrigue en incluant une autre *séquence élémentaire* dans la seconde phase de la séquence principale, de manière à créer des péripéties au sein de l'histoire.
- « l'accolement » qui présente parallèlement le même événement à partir de deux points de vue différents (celui de *l'agent* et celui du *patient*, tous deux formant deux séquences).⁶⁹

Ainsi, chez Bremond, la logique narrative commence par une action qui a pour fonction d'ouvrir la possibilité du processus sous forme de « conduite à tenir » ou d'« événement à prévoir », qui s'enchaîne avec la fonction suivante visant à réaliser cette « virtualité » sous forme de conduite, ou à empêcher d'agir sous forme d'inertie (résistance de l'action, du projet), et enfin avec la dernière fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint ou manqué (1966 : 60). Si nous comparons cette logique narrative avec le *schéma quinaire* de Paul Larivaille s'inspirant des travaux de Vladimir Propp, nous pouvons remarquer que les cinq étapes du *schéma quinaire*⁷⁰ - situation initiale, complication/perturbation, actions (moyens pour résoudre la perturbation), résolution et situation finale - sont effectivement comparables à la *séquence élémentaire* de Bremond : la *virtualité* (complication), *actualisation* (actions) et les *résultats du but* (résolution).

Pourtant, ce qui fait la différence entre eux, c'est qu'en premier lieu, le *schéma quinaire* omet la question de l'intention de l'agent dans l'entreprise des actions, tandis que la *séquence élémentaire* part de la mise en relation d'un personnage-sujet et d'un processus-prédicat ; et qu'en deuxième lieu, Larivaille à l'instar de Propp ne souligne pas la liberté qu'exerce le narrateur sur l'actualisation de l'action ou dans le parcours du personnage, ce qui est en revanche la théorie principalement défendue chez Bremond. Il en résulte que le schéma de Larivaille met plus l'accent sur l'événement raconté que sur les virtualités dues à la volonté de l'agent, alors que ce n'est pas le cas

⁶⁹ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, 8, 1966, pp. 61-62

⁷⁰ Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, pp. 368-388.

chez Bremond. En effet, ce dernier cherche à assouplir le système des fonctions proposées par Propp en substituant au schéma strictement linéaire l'image d'un « réseau » de type combinatoire (p.ex. les configurations séquentielles de « l'enclave » et de « l'accolement »). L'action du personnage est effectivement étudiée à travers un jeu d'options dichotomiques (succès/échec, action/inertie), qui ouvre une gamme de schémas possibles dans le récit (1973 : 11-47).

1.3.2 L'étude de la portée transcendante du personnage et des structures narratives dans la narratologie « postclassique »

Progressivement, l'analyse de la structure séquentielle promue par les formalistes et les structuralistes a été recadrée par les narratologues contemporains, autant dans les travaux anglophones de David Herman, James Phelan, Brian Richardson, Seymour Chatman et Peter Rabinowitz que dans les travaux francophones de Raphaël Baroni. L'étude du récit jadis centrée sur ses configurations de la structure immanente du texte narratif s'est peu à peu orientée vers sa portée transcendante, ce qui se manifeste par un intérêt croissant pour l'association du processus narratif à l'effet structurant du discours. David Herman introduit même le terme de la « narratologie postclassique » (1997) pour désigner la multitude des approches interdisciplinaires liées aux études des techniques et des structures narratives :

Repenser le problème des séquences narratives permet de promouvoir le développement d'une narratologie postclassique qui n'est pas nécessairement poststructuraliste, une théorie enrichie qui se dessine à partir de concepts et de méthodes auxquels les narratologues classiques n'avaient pas accès.⁷¹

La nouvelle terminologie n'apparaît pas sans susciter des débats. Meir Sternberg a émis des critiques sur l'opposition conceptuelle des narratologies « classiques » et « postclassiques », jugée fautive à ses yeux. D'après lui, il n'y a jamais eu une narratologie unique dite « classique », représentée toutefois par le structuralisme d'auteurs emblématiques tels que Barthes, Greimas, Genette, Todorov et Bremond. Les

⁷¹ « Scripts, Sequences, and Stories : Elements of a Postclassical Narratology », New York, PMLA, n° 112, pp 1048-1049

approches diverses existaient avant, pendant, et après la période dite « classique », de même pour ce que l'on appelle le « postclassicisme »⁷² qui ne se ramène pas non plus à une chose unique⁷³. Raphaël Baroni, quant à lui, défend toutefois la nécessité de la distinction des deux termes :

Pour beaucoup de francophones, « la narratologie » se confond encore avec le formalisme de ses origines, elle semble ainsi s'être éteinte avec le déclin du structuralisme, alors qu'en réalité, la théorie du récit s'est diversifiée et reste très dynamique sur une échelle internationale.⁷⁴

La prolifération des études narratologiques confirme l'intérêt croissant pour les sujets d'autant plus « contextuellement engagés, herméneutiquement orientés, et méthodologiquement pluriels » que ceux qui ont jadis porté sur la narratologie dite « classique », relativement unifiée, concernant davantage le type textuel que le contexte, la grammaire que la rhétorique, la forme que la force (Gérald Prince, 2006). Comme par exemple dans les travaux de Seymour Chatman (1990), James Phelan (1989, 1996) et Peter Rabinowitz (1994, 2005) qui prennent, par une approche rhétorique⁷⁵, la narration comme un moyen de communication entre auteur et lecteur⁷⁶. C'est ainsi que James Phelan et Peter Rabinowitz a développé la notion de « la

⁷² Pour découvrir les principaux courants de la narratologie postclassique, se référer à l'ouvrage de Sylvie Patron, intitulé *Introduction à la narratologie postclassique : les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2018.

⁷³ Meir Sternberg, « Reconceptualizing Narratology: Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative », un entretien publié dans *Enthymema* en 2011.

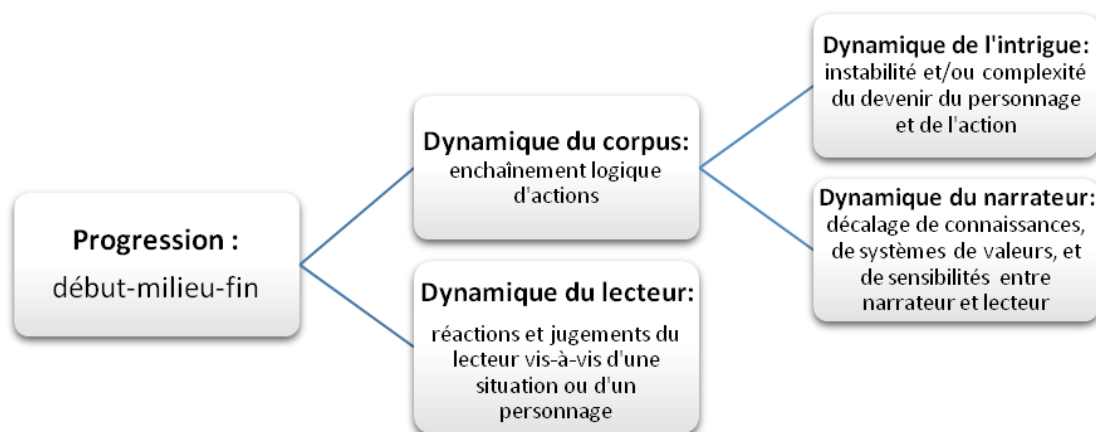
⁷⁴ Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Slatkine Erudition, Genève, 2017, p.16.

⁷⁵ Raphaël Baroni explique que l'approche rhétorique renvoie à « une conception pragmatique des phénomènes narratifs, le texte n'étant qu'un jalon matériel qui s'insère dans une interaction entre la stratégie poétique d'un auteur et l'expérience esthétique du public auquel il s'adresse ». (2017 : 15)

⁷⁶ L'approche rhétorique de la narratologie s'appuie sur les études rhétoriques de Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction* ; 1961, 1983). Ce dernier s'intéresse aux stratégies mises en œuvre par l'auteur, par le biais du narrateur et du personnage, visant à communiquer avec ses lecteurs. À l'instar des travaux narratologiques, l'étude de la rhétorique chez Booth se situe davantage à des niveaux structuraux qu'à des niveaux phrastiques et lexicaux. Son intérêt est porté moins sur des figures de style que sur le personnage et l'intrigue. Il rappelle dans l'épilogue de *The Rhetoric of fiction* : « le récit se constitue moins du langage que du « personnage en action », narré par le langage. » (“I would still differ strongly from those analysts who see fictions as made of language; they are made of characters-in-action, told about in language”, 1983: 409)

communication à degrés multiples »⁷⁷ (anglais : multileveled communication, 2012) en prenant le récit comme un événement en soi. L'approche s'intéresse non seulement aux moyens d'expression employés par l'auteur, mais aussi aux expériences interprétatives du lecteur. Cela signifie que les objets d'études concernent à la fois l'enjeu thématique et des effets affectifs, moraux, esthétiques qui interagissent entre eux.

Lorsque l'intérêt de l'étude narrative s'oriente de la forme à la force, l'analyse de la structure narrative devient le point de départ pour s'interroger sur *l'énergie cinétique de la progression narrative*. De cette manière, Phelan et Rabinowitz préfèrent utiliser le terme « progression » que le terme « trame » (*plot* en anglais), car le sens du mot « trame » se restreint à la logique immanente de l'histoire, alors que le mot « progression » renvoie davantage à la dynamique de la logique narrative agissant sur le lecteur en vue de ses réactions à de multiples degrés (2012 : 58). Ainsi, ils créent, d'un côté, la notion de *la dynamique du corpus* incluant *la dynamique de l'intrigue* et *la dynamique du narrateur* ; et de l'autre, *la dynamique du lecteur*. *La progression* renvoie à ces deux forces dont la combinaison constitue un moyen efficace pour atteindre les objectifs de la communication (2012 : 59-67). Pour clarifier le rapport des différentes forces, illustrons-le de la manière suivante :



La dynamique de corpus est déterminée par la logique narrative qui enchaîne le début, le milieu et la fin de l'histoire, renforcée par l'instabilité et la complexité du

⁷⁷ «Rhetorical narratology» in *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, 2012, Ohio State University Press, Columbus, U.S.A., p. 4

devenir du personnage et de l'action (*la dynamique de l'intrigue*), ainsi que par *la dynamique du narrateur* désignant la tension engendrée par le décalage de connaissances, de systèmes de valeurs, et de sensibilités entre l'auteur (ou le narrateur) et le lecteur.

Au fil de la progression du récit, différentes scènes narratives entraîneraient des dynamiques correspondantes. Certaines créent *la dynamique du corpus*, alors que d'autres constituent *la dynamique du lecteur* qui invite à des réactions émotionnelles et/ou des jugements éthiques, esthétiques ou herméneutiques du lecteur. Notons qu'il existe des scènes destinées à susciter des jugements de valeurs du lecteur à l'égard d'un personnage donné en provoquant sa compassion ou son détachement sentimental, mais elles n'exercent aucune fonction sur l'enchaînement des actions. Autrement dit, elles n'ont aucune valeur de *dynamique de corpus* et sont susceptibles de faire l'objet d'une suppression sans troubler la logique narrative. Par ailleurs, il est important de souligner que la relation entre la *dynamique du corpus* et celle du lecteur n'est pas absolument parallèle. Il existe également des scènes où la logique des actions (*la dynamique du corpus*) donne lieu à *la dynamique du lecteur* en produisant une tension dramatique qui renforce le lien du lecteur avec le personnage (p.ex. la compassion ou l'affection) (2012 : 59-67).

Du côté français, Raphaël Baroni reconnaît cette force de l'intrigue que formule l'approche rhétorique, dans la mesure où elle consiste en « *la conversion de l'énergie potentielle de l'histoire en l'énergie cinétique de la lecture* »⁷⁸. En effet, l'écriture est dans cette optique décrite comme « l'accumulation d'une énergie potentielle destinée à être convertie ultérieurement en énergie cinétique, comme si l'écrivain tendait un ressort que le lecteur détendrait. »⁷⁹ L'énergie en question peut être comprise par *la dynamique du corpus* de James Phelan et Peter Rabinowitz, par *la virtualité* de l'histoire de Bremond visant à tenir le lecteur en haleine jusqu'à la fin du combat, et enfin par *la tension narrative* de Baroni. Ainsi, en accordant un poids considérable au rôle actif que joue le lecteur dans l'interaction discursive, Baroni recadre la séquence narrative

⁷⁸ Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, op, cit, 2017, p. 41.

⁷⁹ Idem.

formulée par Aristote : « Nœud » « Péripiéties » et « Dénouement »⁸⁰. D'après Baroni, ces constituants séquentiels ne devraient pas être traités comme propriétés immanentes du récit mais devraient être considérés sous l'aspect des tensions narratives :

Ils (les constituants séquentiels) tirent leur existence du fait qu'un lecteur ressent les modulations d'une tension qu'il peut associer à la mise en intrigue d'un auteur implicite, ce dernier adoptant une stratégie discursive visant à tenir en haleine son public jusqu'à la dernière ligne du roman.⁸¹

De ce fait, tout en gardant la progression syntagmatique d'Aristote, Raphaël Baroni la reformule ainsi :

Cadrage (lieu, temps, personnages, etc.)

- Nœud (marquage d'une incertitude orientant le discours)
- Péripiéties (réticence textuelle entretenant une tension interne)
- Dénouement (résolution anaphorique de l'incertitude)

Evaluation/conclusion (donnant du sens ou tirant une leçon des évènements)⁸²

Sans être contrainte par la narration chronologique des actions, la séquence narrative se noue à partir d'un *nœud* qui conduit à un *dénouement* en fin d'histoire en passant par la phase de *péripiéties*. Le parcours est censé être actualisé dans l'ordre du discours et pas dans l'ordre de l'action, à condition qu'il soit caractérisé par une *textualisation réticente* qui induit une indétermination intentionnelle (2017 : 66). En l'occurrence, même si le narrateur démarre le récit en dévoilant la fin de l'histoire, le nœud imposé permet d'intriguer le lecteur au sujet de ce qui s'est passé et comment l'histoire en est arrivée là. C'est ainsi que la structure séquentielle suscite des efforts cognitifs du lecteur prêt à formuler des *pronostics* ou des *diagnostics* liés aux actions

⁸⁰ L'analyse séquentielle de la structure narrative à partir des concepts de « nœud » et de « dénouement » a été envisagée dans l'étude de la tragédie chez Aristote. Pour celui-ci, toute tragédie comporte une partie « nœud » et l'autre partie « dénouement ». La première commence du début de la tragédie jusqu'à son revirement, et la deuxième à partir du revirement en question jusqu'à la fin de l'histoire. (Aristote, *Poétique* (335 av. J.-C), traduit par J. Hardy, Gallimard, Paris, 1996, 112)

⁸¹ Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, op, cit, 2017, p. 71.

⁸² Raphaël Baroni, « Les nouveaux outils didactiques de la narratologie « post-classique » », *Enjeux* n°70, 2007, p. 12.

racontées, relevant respectivement des *effets esthétiques – le suspense et la curiosité* (2007 ; 2017).

1.3.3 L'étude de l'articulation du personnage et des structures narratives dans une perspective didactique du français

Si nous nous efforçons d'examiner les différentes structures narratives formulées par les narratologues les plus illustres, c'est que cette étude, comprenant celle des composants du système du personnage, nous paraît indispensable pour comprendre le mécanisme du processus narratif ainsi que les manières dont les séquences s'enchaînent. En effet, différentes configurations structurales sont conditionnées par un principe incontournable, celui de la logique de cause et conséquence selon laquelle les événements de l'histoire s'imbriquent pour former un récit compréhensible. Cette propriété structurale mérite d'être soulignée en classe comme un principe de narration qui contribue à la cohésion de l'enjeu thématique ainsi qu'au sens de l'histoire. Le suivi de la dimension causale est crucial pour la compréhension des textes, car la causalité entre des événements joue un rôle prépondérant dans l'établissement de la cohérence de la représentation (Nathalie Blanc, 2006 :137). Cela dit, il ne s'agit pas de démontrer face aux élèves de FLE tous les structures narratives exposées jusqu'ici, qui ne sont que des outils pour la compréhension des textes, mais de trouver celles qui sont mieux adaptées aux conditions d'apprentissage des élèves en FLE.

Par ailleurs, nous partageons l'avis de Catherine Tauveron, selon laquelle « l'opération de construction du personnage réclame presque toutes les opérations de langages réclamées par la construction du récit lui-même et qu'à bien des égards, construire le personnage, c'est construire le récit dans sa globalité. »⁸³ Il s'avère évident que la composition du personnage s'imbrique avec la structuration du récit, si bien que leur lien indissoluble devient un fait prouvé. Une question telle que « quel est l'élément constitutif le plus important dans l'organisation du récit, le personnage ou l'action ? » est à réviser dans notre perspective didactique. Nous préférons la reformuler dans un autre sens : « comment articuler les deux éléments fondamentaux dans l'organisation

⁸³ Catherine Tauveron, *Le personnage : une clef pour la didactique du récit à l'école élémentaire*, op, cit, 1995, p. 58.

du récit en vue d'une cohérence narrative qui invite le lecteur à participer à l'aventure romanesque? » Dès lors, afin d'aider les élèves à résoudre des problèmes rédactionnels liés au personnage, l'enseignant ne saurait contourner les difficultés éprouvées par les élèves dans la structuration des actions et/ou événements.

Ainsi, parmi les structures présentées, le *schéma quinaire* de Paul Larivaille demeure l'outil pédagogique le plus utilisé dans le contexte scolaire. Son avantage porte notamment sur l'usage opérationnel dans des exercices de résumé et dans des descriptions des articulations de textes simples qui respectent la chronologie des événements. Cependant, afin d'être conforme à la progression syntagmatique du schéma, le choix du corpus à étudier en classe devient restreint. La tentative d'insérer de façon autoritaire des textes dans des typologies préétablies réduit effectivement les possibilités de travailler les textes résistants dont la structure témoigne d'une singularité et s'éloigne de la structure canonique. En revanche, la structure du couple *nœud-dénouement* permet de couvrir un corpus plus vaste, en s'adaptant à des récits même narrés dans une distorsion temporelle, qu'ils soient sous forme d'analepse relatant un événement antérieur à la série déjà racontée, ou de prolepse introduisant de manière anticipée un élément futur de l'histoire.

Il nous paraît ainsi profitable de mettre en pratique le couple nœud-dénouement en classe de FLE, car il renvoie à « une démarche *intégrative* qui, en centrant sur la dynamique de l'intrigue, sur sa force esthétique et ses fondements poétiques, permet d'éclairer le caractère complémentaire de ces différents outils au lieu de les considérer comme un inventaire d'approches différentes, voire opposés. »⁸⁴ Évoluant d'une propriété structurale de l'immanentisme vers un contexte pragmatique, l'outil didactique proposé par Baroni permet d'étudier en classe la diversité des moyens poétiques qui donnent forme à une expérience esthétique à la fois passionnelle et intellectuelle. Dans cette perspective, l'objectif consiste non seulement à revitaliser les lectures littéraires qui devraient passionner les élèves, mais aussi à faire connaître des procédés littéraires susceptibles d'être appropriés par les élèves afin de les recontextualiser dans la production écrite.

⁸⁴ Ibid., p. 30.

A l'instar du modèle promu par Catherine Tauveron centré sur l'articulation de la lecture et de l'écriture, l'étude de la *tension narrative* incite à « développer chez le lecteur une certaine autonomie critique vis-à-vis des effets programmés par les textes, voire à envisager de passer du rôle passif de sujet lecteur, au rôle actif de sujet scripteur. »⁸⁵ Lors de l'appréciation des forces esthétiques dégagées de l'intrigue, les élèves peuvent être amenés à s'interroger sur les manières dont se crée *la tension narrative* ainsi que les fondements poétiques mis en œuvre à cet effet.

Pourtant, dans la lignée du structuralisme, Baroni a beau élargir son étude sur l'interaction du discours narratif et de son lecteur, son point de départ repose davantage sur les séquences narratives que sur le personnage. Le vouloir du sujet, ainsi que l'imbrication des parcours des personnages dans l'enchaînement des actions, est relégué au second plan. Dès lors, il nous paraît profitable de recourir de surcroît à la thèse de Catherine Tauveron dont l'enjeu repose exactement sur la construction du récit autour de la question du personnage. Estimant que le schéma narratif « ne traite que de la logique des actions, indépendamment des acteurs qui les accomplissent »⁸⁶, et que les questions de « qui » ne sont pas prises en compte dans la dynamique du récit, Catherine Tauveron emprunte à Mandler et Johnson le modèle de compréhension des histoires en BUT/PLAN/ISSUE (1995 : 42).

A notre avis, l'emploi de ce modèle convient également aux cours de FLE, d'abord en raison de la clarté de la structuration, puis de son principe structural comparable à celui de *la séquence élémentaire* de Bremond, formulé dans un langage plus abordable pour les étudiants étrangers. Si nous comparons les deux modèles, nous constaterons leur schématisation similaire : BUT / Virtualité (But à atteindre) - Plan / Actualisation (conduite pour atteindre le but) - Issu / Résultat positif ou négatif. Même si en deuxième phase du schéma de Bremond se trouve l'éventualité de « Absence d'actualisation » qui désigne une inertie, ou empêchement d'agir, d'une façon globale, elle se présente rarement dans des récits contemporains, car elle amène à une impasse. En effet, dans

⁸⁵ Raphaël Baroni, « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? », *Recherches & Travaux*, 83 | 2013, p. 12.

⁸⁶ Catherine Tauveron, « Le personnage : articulateur privilégié de lecture-écriture à l'école élémentaire », *Pratique N°86*, 1995, p. 41.

les cas rares où se manifeste un empêchement d'agir chez le héros doté d'un but d'action, l'état d'inertie ne dure pas (même si les évocations de souvenirs, ou la contemplation devant des scènes de la vie constituent les séquences d'actions en présentant ce qui s'est passé). L'anecdote en question va être, tôt ou tard, suivie de l'action principale qui amorce l'aventure du protagoniste. Par conséquent, la structure narrative est conforme à Virtualité – Actualisation - Résultat au sens de Bremond, et à But-Plan-Issue au sens de Tauveron.

Ainsi, le modèle sera proposé aux élèves comme une trame de base permettant de construire les parcours des personnages en interaction. En nous inspirant des travaux didactiques de Tauveron, les activités d'écriture peuvent démarrer dans un premier temps par la caractérisation du protagoniste et son but poursuivi. Sachant que le constituant « but » joue un rôle important dans la cohérence comportementale du protagoniste sur l'axe syntagmatique, il détermine l'interaction du protagoniste avec les autres personnages sur l'axe paradigmatique. Ensuite, il est possible de les enchaîner avec des activités relatives à la planification de l'intrigue qui devrait se tramer dans sa dimension pragmatique. Pour exposer d'une façon plus précise ces démarches, nous allons dans le chapitre suivant aborder la question de l'identification du lecteur au personnage en référence aux théories de la psychologie cognitive et affective qui préciseront le fonctionnement de la réception du lecteur dans l'acte de lire.