

PROBLÉMATISATION DU PERSONNAGE DRAMATIQUE

André PETITJEAN

Université de Metz, Centre d'Etudes
Linguistiques des Textes et des Discours,
EA 1104

INTRODUCTION

La notion de **personnage**, en dépit des nombreuses crises de la mimésis aristotélicienne qui ponctuent l'histoire du théâtre et malgré le « soupçon » porté sur elle par les auteurs des années soixante (N. Sarraute, A. Robbe-Grillet, S. Beckett...) ou par les théories textualistes (F. Rastier, 1972), n'a finalement rien perdu de son efficacité.

Second constat, ce lien organique qu'entretient le personnage avec la fiction dramatique, pour structurel qu'il soit, y compris dans ses formes les plus contemporaines, a connu cependant des évolutions et des transformations, et cela, tant en extension qu'en compréhension (1).

Troisième constat, dans nos discours de sens commun, la notion de personnage a pour elle la force de l'évidence. Sa fonction d'usage, sur la base de l'encyclopédie qui régit notre monde de référence, est pour l'essentiel de subsumer les énoncés de paroles ou d'actions par une catégorie qui les unifie et les intègre. De développer aussi, avec les moyens explicatifs que l'on veut bien se donner, des gloses sur la singularité ou l'exemplarité de ces « êtres de papier ». D'évaluer, à travers eux, la pertinence ou l'originalité de l'auteur, garant et responsable de ces figures textuelles.

A partir de ces observations, il m'a paru nécessaire de **problématiser** la notion même de personnage et de m'interroger sur les modalités de sa « caractérisa-

(1) Mouvement continu, variable selon les genres et les époques, de renouvellement des conditions sociales et des conduites humaines mises en fiction ; traitement mimétique se caractérisant, après un processus d'individualisation progressif, par une tension, selon les genres et les auteurs, entre cohérence pragma-sémantique et déconstruction du personnage. L'histoire panoramique que propose R. Abirached (1978) demeure instructive, même si l'on dispose, aujourd'hui, tant au niveau du traitement auctorial que générique du personnage dramatique, d'études plus circonscrites. Voir, par exemple, G.-D. Farcy (1988), pour le théâtre d'Audiberti, J.-M. Lanteri (1994), pour l'œuvre de B.-M. Koltès, M. Pruner (2003), à propos des « théâtres de l'absurde » de l'après-guerre, J.-P. Ryngeart (2000), pour l'écriture dramatique contemporaine.

tion », pour paraphraser G. Genette. Plus précisément, – je préviens que j'ai limité ma réflexion au personnage **dramatique** au détriment de son homologue scénique –, il s'agira d'examiner les modalités et les stratégies d'élaboration, en production comme en réception, d'un **effet** de « quasi-personne » (V. Jouve, 1992), ou d'une « illusion anthropomorphique » (P. Pavis, 1997).

J'ajouterai qu'il en va des interrogations comme des classifications, elles dépendent, pour une large part, du point de vue adopté sur le phénomène étudié et des principes heuristiques qui le justifient. Je préciserai donc que j'ai accordé une place privilégiée à l'examen interne du personnage (traitement linguistique et sémiotique (2)) mais que j'ai étendu mes investigations aux philosophies analytiques de la fiction. Je n'ai pas négligé, pour autant, les études historiques du personnage (historiens de la culture et du théâtre) ni les apports de la sociologie de la littérature ou des théories de la lecture.

En fonction de quoi, dans la première partie de l'article, j'ai entrepris de comparer et de contraster le personnage, selon qu'il appartient à une **fiction** romanesque ou dramatique.

Dans un second temps, j'examine, plus particulièrement, certaines caractéristiques **sémio-linguistiques** de l'écriture dramatique en général et du personnage, en particulier.

Dans une troisième partie, j'esquisse un cadre de référence susceptible de rendre compte des variations **historiques, culturelles et personnelles** des modes de caractérisation des personnages.

Pour clore cette introduction, je dirai que l'article qui suit est à lire comme le chapitre introductif d'un ouvrage en préparation. Ce qui explique son caractère synthétique, parfois elliptique, et son aspect propédeutique en matière d'étude du texte dramatique.

I. FICIONS ROMANESQUES ET DRAMATIQUES

Nous sommes à une époque où l'on peut « faire théâtre de tout », pour reprendre la formule d'Antoine Vitez, et dans des lieux institutionnels, publics ou privés, d'une très grande diversité. C'est pourquoi je préfère préciser que j'ai limité ma réflexion, à l'intérieur de la sphère culturelle occidentale, aux **textes dramatiques** qui partagent les propriétés suivantes : avoir été écrits dans la perspective de faire l'objet d'une représentation ; pouvoir être classés comme ontologiquement fictionnels ; être dominés « intentionnellement » par ce que J.-L. Schaeffer (1996) appelle « une conduite esthétique » qui est elle-même « attentionnellement » partagée par les lecteurs ou par les spectateurs. Bref, un corpus construit, certes, mais qui représente l'essentiel du répertoire des pièces jouées et la quasi totalité des textes scolarisés.

Nous sommes aussi au sortir d'un siècle qui a fait voler en éclat les conventions génériques (interpénétrations des genres dramatiques, confusions intergénériques, hybridations intersémiotiques, révolutions scénographiques...) au point que l'on peut se demander ce qu'il reste du modèle compositionnel dramatique théorisé sous la forme du « bel animal » d'Aristote ou du « drame absolu » de Szondi. Rien ou plutôt tout mais métamorphosé, dans sa forme et dans ses contenus, en fonction des mouvements littéraires, des genres et des styles personnels. Et l'on sait les effets d'« illisibilité » que génère chaque mue de l'animal, comme l'attestent, pour nous en tenir à l'actualité, les œuvres de V. Novarina, J.-C. La-

(2) Outre les synthèses effectuées par P. Glaudes et Y. Reuter (1996, 1998) ou par C. Montalbetti (2003), on retiendra plus particulièrement les articles et ouvrages de Ph. Hamon (1972 et 1983) ; A.-J. Greimas (1970, 1983) ; F. Corblin (1983) ; G. Achard-Beyle, (1997).

garce, P. Kermann, par exemple. Voir, dans ce numéro, l'article de J.-P. Ryngaert consacré aux écritures dramatiques contemporaines et celui de J. Sermon à propos du personnage dans ces mêmes écritures.

En dépit de ces mutations, le partage générique entre fiction romanesque et dramatique garde sa pertinence, comme le prouvent, outre les rayons des bibliothèques ou les librairies spécialisées, le marché éditorial des collections et le volume des métatextes consacrés à l'écriture dramatique.

1.1. En procédant par élimination, on dira que la spécificité des fictions dramatiques par rapport aux romanesques n'est pas à rechercher au niveau de l'*intentionnalité*, puisqu'il s'agit dans les deux cas, en termes d'acte de langage, d'une « feintise ludique et partagée » (J.M. Schaeffer, 1999), d'une « assertion feinte et non sérieuse » (G. Genette, 1991), qui se double, pour les pièces de notre corpus d'une intentionnalité esthétique. Le lecteur ou le spectateur est invité à « exercer son imagination » (M. Macdonald, 1954), c'est-à-dire à accepter l'existence d'un monde fictif dans le cadre duquel les personnages accomplissent « sérieusement » et interprètent non moins « sérieusement » de nombreux actes de langage, mutuellement déterminés.

Pour dire les choses autrement, et en faisant l'économie du contre-argumentaire que développent K. Hamburger (1977) ou D. Cohn (2001) sur le sujet, il s'agit d'un « mentir vrai » (Aragon), d'un « comme si c'était vrai » (Claudel) qui doit se lire ou se voir comme tel, en conformité avec un pacte de croyance ou une « stipulation explicite » (N. Goodman, 1990), soumis à la variation historique (3).

1.2. Cette spécificité, on ne la trouvera guère plus au niveau *ontologique*, puisque ces fictions, qu'elles soient romanesques ou dramatiques, sont des modélisations simulées de la « réalité sublunaire » (P. Veyne, 1971), sous la forme de situations, de circonstances, d'agents et d'actions. L'ensemble est axiologiquement orienté par la volonté d'un auteur « impliqué », quels que soient, par ailleurs, son projet esthétique et les conséquences de ce dernier sur le mode de traitement du personnage.

En témoignent, sous la forme de rapports d'analogie globale entre les mondes fictionnels et « le monde de sens commun » (T. Pavel, 1988), la présence d'agents anthropomorphes ou anthropomorphisés, les **personnages**, thématiques à l'aide d'opérateurs mimétiques (ils parlent et interagissent) ; dotés d'une onomastique et d'opérateurs modaux (ils savent, ils veulent...) et agissant en conséquence. En témoigne, aussi, l'attribution à ces agents d'un pouvoir d'exemplification et de représentation généralisante, en conformité ou en rupture avec les normes et les valeurs sociétales de l'auteur et du lecteur. Je noterai enfin que les personnages sont auto-diégétiques, « surnuméraires » (U. Eco), « indigènes », « mixtes » ou « migrants » (T. Parsons) et empruntés, dans ce cas, aux intertextes (mythes, reprises...) ou aux interdiscours (conversations, faits-divers...).

1.3. Rien de bien spécifique, non plus, au fait que les fictions dramatiques soient, d'un point de vue *sémiotique*, plus ou moins poreuses ou distantes par rapport au monde contextuel de l'auteur ou du lecteur ; se concrétisent sous la forme d'univers de dimensions inégales (étendue des chronotopes diégétiques, effectif du personnel dramatique...) ; hiérarchisent les personnages selon leur degré de fréquence, leur position dans l'intrigue, leur fonction axiologique... ; s'autorisent, à des degrés non moins variables, des phénomènes d'indétermination (qualifications, motivations... des personnages) et déclenchent des mécanismes de complétude par l'intermédiaire desquels le lecteur cherche à attribuer des traits manquants à cette figure à la fois finie et inachevée qu'est le personnage. L'ensemble de ces critères, que V. Jouve (1992) reformule en termes de « frontière », de « dis-

(3) Voir, par exemple, l'évolution, de l'antiquité à nos jours, des contenus du registre tragique et du type d'émotions qu'il vise à procurer (D. Ribard, A. Viala, 2002).

tance », de « dimension » et de « complétude », permettent de mesurer et de décrire la configuration des personnages, selon les genres, les époques, les esthétiques ou les auteurs (4).

1.4. Point de spécificité, enfin, si l'on se place du point de vue de l'*anthropologie* imaginaire, dans la mesure où ces représentations fictionnelles réfèrent, par delà les variations figuratives (de l'allégorie à l'individu, de la métaphore à la synecdoque...), en fonction des contextes historiques, à « nos principaux soucis, sociaux ou existentiels » (T. Pavel). En précisant, cependant, que cet accès aux modèles culturels d'une société que permettent les fictions, n'emprunte pas le chemin de l'objectivation et de l'analyse qu'on attribue aux investigations scientifiques mais le détour par une subjectivité en action (l'auteur est un mixte de *connaissances* et de *méconnaissances*), elle-même régulée par une conduite esthétique. Il s'ensuit que le personnage est d'autant plus mémorable qu'il transforme l'accidentel en essentiel et la contingence en signification.

1.5. Tout aussi partagé par les deux types de fiction le fait que les actions et les dires que simulent ces projections imaginaires que sont les personnages, leur *hexis* et leur *ethos*, les valeurs qu'elles engagent, entrent en résonance, au moment de l'immersion fictionnelle du lecteur, avec sa propre encyclopédie du monde, son système de valeurs et ses investissements affectifs et analytiques. Ces processus *transitionnels* se manifestent sous la forme d'adhésion ou de rejet avec l'axiologie du texte, de relations de sympathie ou d'antipathie avec les personnages, d'intérêt ou de déplaisir (intellectuel ou affectif) à l'égard de la fable, de ses enjeux et du développement de l'intrigue...

Finalement, ce qui spécifie le théâtre par rapport au roman, et le rapproche de la musique et du cinéma, c'est le fait d'être « **un art à deux temps**. » (H. Gouhier, 1989) un art à « **double régime d'immanence** » (G. Genette, 1994) ou encore « **un processus opéréal à deux phases** » (N. Goodman, 1990, B. Vouilloux, 1997). Si bien que le personnage théâtral est une entité à double manifestation possible : sous la forme d'un être « virtuel », à l'intérieur du texte dramatique ou d'un être « concrétisé », au moment de son incarnation scénique par le comédien. Dans un cas, il est reconfiguré par le seul lecteur, dans une relation duelle, et dans l'autre, il s'inscrit dans une relation triangulaire établie entre lui, le comédien et le spectateur et médiatisée par bien d'autres fantômes discursifs (metteur en scène, dramaturge, scénographe, décorateur, costumier, maquilleur...).

En fonction de ce double dispositif fictionnel, il convient de caractériser le type d'identité « opéréal » (N. Goodman) d'une fiction dramatique, et plus particulièrement les opérations nécessaires à la construction des personnages.

II. TEXTUALITÉ DRAMATIQUE ET PERSONNAGE

2.1. Régularités sémio-linguistiques du texte dramatique

Cette double manifestation possible d'une fiction théâtrale explique l'existence de régularités quasi-constitutives qui particularisent, *sémio-linguistiquement* parlant, l'écriture dramatique.

(4) C. Débrie (1996), par exemple, à propos des modes de catégorisation référentielle des « objets » et des « corps » des personnages, dans les tragédies et dans les comédies classiques, a relevé des oppositions significatives. La tragédie, dans sa volonté d'ennoblir le réel, se fait plus généralisante que particularisante par rapport à l'ancrage référentiel. On parle de « sièges » ou de « vaisseaux », là où il est question de « chaise », de « fauteuil », de « barque » ou de « galère ». De même, au cours de la détermination référentielle des « corps », la tragédie procède souvent à des recatégorisations abstraites des parties du corps (voir les multiples significations du « sang » chez Racine), là où la comédie ne répugne pas à des allusions plus pragmatiques.

Je retiens, pour l'essentiel, l'aspect hétérogène de la matière textuelle, stratifiée qu'elle est sous la forme de deux couches scripturales en interaction (les dialogues et les didascalies).

2.1.1. Les dialogues

Au niveau énonciatif, un dialogue dramatique, sur la base du contrat « de feintise » sur lequel je ne reviens pas, *simule* la forme d'interactions verbales (ancrage déictique, récursivité dialogique, mimèmes conversationnels...), assumées par les personnages. Simulation toute formelle comme l'attestent les réductions et les transpositions qu'imposent à la fois l'ordre de l'écrit (spatialité, linéarité, graphie, ponctuation...), la présence d'un style et l'appartenance à une esthétique. Le dialogue théâtral s'énonce, de ce fait, sur un mode plus dramatique qu'épique, pour reprendre les régimes énonciatifs hérités d'Aristote et de Platon. Ce qui n'interdit pas des désancrages diégétiques de la part des personnages, en particulier dans la tragédie classique, ou une volonté de romanisation et d'épicisation, manifeste dans certains écrits dramatiques contemporains (J.-P. Sarrazac, 1998). Dans tous les cas, il revient à chaque œuvre particulière de régler à sa manière la tension structurelle entre *mimésis* et *poiésis*. Quant aux personnages, que les dialogues simplement attestent de leur présence ou qu'ils construisent leur existence, ils se doivent d'accomplir « sérieusement », dans la dialogie interne de leurs interactions simulées, des *actes de langage* ainsi que des feintises d'*actes mentaux* ou d'*états émotionnels*. L'ensemble étant orienté par une progression dynamique ou inscrit dans un ressassement statique, selon l'état passé ou présent du répertoire.

Au niveau énonciatif, toujours, l'écriture dramatique *dissimule* ou au contraire *exhibe* (méta-fiction, propos méta-dramatiques...) la présence des partenaires de la dialogie externe : un auteur et un acte de création d'un côté, un lecteur ou un spectateur et un acte de réception, de l'autre, avec pour ce dernier la médiation d'un créateur en la personne du metteur en scène ou du comédien.

En précisant, comme le montre A. Rabatel dans ce numéro, que dans les deux régimes de dialogie, on assiste à des phénomènes de co-énonciation, de sur et de sous-énonciation.

L'effet conjugué de la *simulation verbale* et de la *dissimulation communicationnelle* explique que les personnages, outre qu'ils agissent, évoluent, se transforment..., bref développent l'intrigue **en parlant**, ont la charge de co-construire narrativement la fiction. Ils suppléent ainsi l'absence de narrateur, elle-même à moduler selon les genres et les époques (chœurs, prologues, adresses directes...), en accomplissant la fonction de régie informative, telle qu'elle porte sur la fable et ses enjeux, le cadre spatio-temporel, les personnages, l'intrigue... On peut y voir l'une des preuves manifestes de l'irréductibilité des dialogues théâtraux aux conversations ordinaires. On notera, à ce propos, que les personnages, en particulier dans les moments d'exposition, s'interpellent, se nomment, se désignent, se décrivent... ou co-réfèrent à un espace-temps fictif qu'ils co-déterminent. Ce mode de construction fictionnelle explique la présence de faits linguistiques et discursifs caractéristiques : densité de performatifs qui évitent la description d'actions non verbales ; fonction des présupposés qui, au-delà de leur rôle dans l'énoncé, permettent d'informer indirectement le lecteur ; propos référentiels à double ancrage énonciatif selon qu'ils portent sur l'espace-temps mimétique ou sur les chronotopes diégétiques ; polyphonie de points de vue, qu'ils soient représentés, racontés ou assertés, sans la présence toujours évidente d'un foyer autorisé... Ce sont là autant de procédés d'élaboration du personnage que l'on déconstruit dans certaines fictions dramatiques contemporaines (identités changeantes des énonciateurs au fil d'une même énonciation ; brouillage ou dissolution des repères

énonciatifs ; farcissures dialogiques des énoncés ; points de vue labiles, contradictoires, indécidables...).

2.1.2. Les didascalies

D'un point de vue sémio-linguistique, les didascalies, soit se présentent sous la forme d'unités graphiquement marquées et assumées auctoriellement, soit s'infiltrant à l'intérieur des dialogues. Dans tous les cas, elles ont une fonction *diégétique* et/ou *scénique*, sans parler des didascalies à fonction *poétique* et autotélique qui abondent dans certaines pièces contemporaines. Rapportées aux personnages, les didascalies diégétiques, comme le montre M. Myszkorowska, dans ce numéro, ont pour fonction, outre d'aspectualiser, grâce aux didascalies spatio-temporelles, le cadre élargi ou restreint de la fiction, de préciser les conditions d'énonciation des dialogues. Qu'elles soient en position initiale ou interstitielle, elles servent à dénommer et à désigner les personnages ; à les décrire (prosographie et éthopée) ; à indiquer les personnages présents dans l'interaction ou la direction de leur adresse verbale ; à signaler l'état mental et émotionnel du personnage quand il accomplit l'énonciation de son tour de parole ainsi que les aspects non verbaux et para-verbaux de cette dernière (rythme, prosodie, mimo-gestuel, postural...)... Les didascalies scéniques formulent, voire prescrivent, les conditions d'une énonciation scénique envisagée par l'auteur dramatique et actualisée possiblement dans la pluralité sémiotique de la représentation. Quelle que soit leur fonction, les didascalies, selon leur portée, opèrent à des niveaux différents, microscopique (réplique, paires de répliques...) ou macroscopique (pour l'ensemble d'une scène, d'un acte, ou de la pièce). Précisons encore que les textes dramatiques, qu'ils pêchent par omission ou par profusion en matière didascalique ou qu'ils proposent un rapport équilibré entre les deux types de didascalies, indexent leur appartenance à une poétique d'époque (on connaît la position de l'abbé d'Aubignac), à un genre théâtral (tragédie classique ou drame romantique, par exemple) ou manifestent les choix stylistiques d'un auteur (voir, par exemple, le volume et la précision des didascalies scéniques dans l'écriture d'un Labiche ou d'un Feydeau).

J'ajouterai que le texte dramatique, dans la mesure où il relève d'une mimésis formelle dialogale et en raison de sa recreation scénique possiblement anticipée selon les auteurs, est à la fois déterminé et indéterminé, complet et incomplet, fermé et ouvert, achevé et inachevé...

Je dirai encore que dans le texte dramatique une tension structurelle s'exerce entre la nécessaire feintise de dialogie et d'hétérogénéité verbale et l'intégration stylisée des dialogues dans l'idiolecte de l'auteur. D'un côté, il s'agit d'examiner, en fonction des époques, des auteurs, des genres et des esthétiques, les procédés d'élaboration d'une « parlure » des personnages : variations diastratiques (sociolectes, topolectes...) ou diaphasiques (styles, niveaux, registres de langue...) ; rhétorique élocutive ; mimèmes conversationnels... De l'autre, il importe d'observer à partir de faits de langue et de textualité, étudiés d'un point de vue culturel, énonciatif, thématique et formel, en quoi ils réfèrent de manière symptomatique à l'archi-énonciateur que représente le dramaturge.

En rappelant, enfin, qu'un texte « est une machine paresseuse qui attend de son lecteur une grande collaboration » (U. Eco, 1996), je gagerai que les phénomènes de « narcotisation » sont encore plus prégnants dans un texte dramatique. Ces « blancs » textuels, qu'ils soient intentionnels, structurels ou qu'ils résultent du déport de texte de son contexte de production, sont particulièrement congruents dans de nombreuses pièces contemporaines qui s'évertuent, depuis Adamov, Ionesco ou Beckett, à déconstruire l'identité du personnage, les repères spatio-temporels, l'organisation narrative, les lois du discours...

2.2. Caractéristiques sémio-linguistiques du personnage

Selon la perspective d'étude qu'adopte le spécialiste en études théâtrales et les questions qu'il se pose à propos du personnage (dramatique et scénique), nombreux sont les travaux aujourd'hui disponibles.

2.2.1. Aspects narratologiques

J'évoquerai, en premier lieu, les théorisations narratologiques dans la mesure où elles ont renouvelé en profondeur la saisie méthodologique du personnage dramatique.

C'est ainsi que l'on doit à V. Propp, 1970, à A.-J. Greimas, 1970, 1983 ou à T. Todorov, 1966, sans oublier E. Souriau, 1950, proppien sans le savoir, des modélisations des niveaux d'organisation d'un récit, en fonction desquels les personnages s'étudient :

- *syntaxe narrative*, qui positionne, paradigmatiquement et syntagmatiquement les personnages selon un *rôle actantiel*, sur la base d'un modèle anthropologique des conduites humaines (pouvoir, vouloir, savoir... agir, subir... être, paraître...);
- *organisation discursive*, niveau auquel le personnage s'aspectualise à travers un *rôle thématique* ou *actoriel*, sous la forme spécifique d'un statut (condition, sexe, âge, caractère...), pour ces acteurs anthropomorphes que sont les personnages. Qu'il soit lexicalisé explicitement ou non, ce rôle actoriel est aussi doté de *qualifications* et de *valeurs*, l'ensemble permettant de pré-programmer, pour une part, les dires et les actions du personnage.

Le premier niveau rend compte de la dynamique des actions et des relations qui structurent l'intrigue, selon un enchaînement logique et temporel, qui n'est pas forcément homologue à l'ordre de la narration dialoguée. Le second niveau permet de traiter les unités sémantiques du texte et les valeurs qu'elles véhiculent, dénotées ou connotées, telles qu'elles sont surdéterminées par une intentionnalité, en fonction d'un contexte historique et culturel donné.

Appliqués aux textes dramatiques, ces modèles ont connu des fortunes diverses. A. Ubersfeld (1977, rééd. 1996), par exemple, les a promus, en son temps, N. Everaert-Desmedt (2000) les expérimente sur *En attendant Godot* et H. Baby (2001) les utilise pour rendre compte de la « tragi-comédie ». Inversement, M. Vuillermoz (1998), est plus circonspect, alors qu'il s'en inspire, quoi qu'il en dise, pour établir la « grille relationnelle » de ses fiches signalétiques du répertoire des œuvres du XVII^e siècle.

On reprochera, plus tard, à ces modèles, outre leur trop grande puissance explicative, le fait d'être incapables de rendre compte des œuvres dramatiques de la modernité. On les verra aussi concurrencés par les paradigmes de la pragmatique conversationnelle et de l'analyse du discours, en particulier quand ils réactivent (voir R. Amossy, 1999) la configuration de l'*ethos* rhétorique (conformité du genre du discours à la situation de production et élaboration, par l'intermédiaire du discours, d'une image du statut, des rôles et de la personnalité de l'orateur) (5).

Relève aussi d'une inspiration narratologique, le modèle classificatoire élaboré par Ph. Hamon (1972, rééd. Seuil, 1977), susceptible de *différencier* les personnages et de les *hiérarchiser* :

(5) A rapprocher des observations effectuées par A. Kibedi Varga (1970), M. Fumaroli (1972) ou C. Noille-Clauzade (1999) à propos des analogies discursives existantes entre les genres de la rhétorique et les situations ou les personnages dramatiques que propose la tragédie classique. A croiser aussi avec les recherches de S. Chaouche (2001) sur l'*actio* rhétorique et le *jeu* du comédien, à la même période.

- *qualification différentielle* (dénomination, désignation, attributs figuratifs...);
- *distribution différentielle* (degré de présence, d'un point de vue quantitatif (fréquence) et qualitatif (apparition stratégique ou de second plan) ;
- *fonctionnalité différentielle* (fonctions actantielles et relationnelles selon les actions et les interactions) ;
- *autonomie différentielle* (présence solitaire ou en association avec d'autres personnages) ;
- *prédésignation différentielle* (rôle thématique représentatif d'un genre)...

Dans le domaine des études dramatiques, ce « système différentiel » a pris la forme d'études « tabulaires », initiées par J. Peytard, 1974, sous l'influence des formalistes russes, et popularisées par R. Simon, 1979. On les retrouve, par exemple, à la base des fiches de M. Vuillermoz, sous la forme de tableaux de « présence des personnages », de listes des « lieux » et d'une représentation de la durée des scènes ou des actes fictionnels, calculée par l'intermédiaire d'une mise en rapport avec le volume écrit de leur verbalisation.

Dans une perspective voisine de celle de Ph. Hamon, d'autres propositions de classification ont été élaborées ultérieurement. D. Coste, 1984, par exemple, distingue la *fonction dynamique* (rôles actantielles dans les programmes narratifs) ; la *fonction panoramique* (le personnage comme détenteur d'un savoir sur l'amont ou l'aval de la fiction et inégalement partagé par rapport aux autres personnages et en fonction du lecteur) ; la *fonction focale* (prise en charge d'un point de vue, responsabilité des commentaires et des jugements...).

Autre exemple, V. Jouve, 1992, 1995, imagine des traits de sous-catégorisation :

- personnage « livré » et « transparent » ou « retenu » et « opaque », selon la densité d'informations que le texte thématise à son propos, de manière constante ou évolutive au fil du développement de la pièce ;
- personnage « livré » ou « distancié », que les informations le concernant soient données par lui-même ou par une instance narratrice ; personnage « inférieurisé », « égalisé » ou « supérieurisé », selon le volume d'informations diégétiques qu'il partage ou non avec les autres personnages et avec le lecteur ;
- personnage « convexe » ou « concave », selon qu'il apparaît comme un modèle d'exemplarité positive ou sous une forme dégradée et dévalorisée.

2.2.2. Aspects linguistiques

Je mentionnerai, en second lieu, la linguistique, dans sa diversité paradigmatique. Soit qu'elle ait instrumentalisé le texte dramatique, sous la forme d'un terrain d'application ou d'une réserve d'exemples (voir O. Ducrot, 1980, et sa célèbre étude de « mais »). Soit que les linguistes aient cherché à rendre compte de ce que P. Larthomas, 1972, appelle le « langage dramatique » et qu'A. Ubersfeld, 1996, spécifie par une formule : « **le personnage comme sujet d'un discours** » :

- principe du trope communicationnel et de la « double énonciation » (dialogie interne et externe), modulable selon les esthétiques théâtrales et à l'origine de scènes ou de formes de dialogues conventionnelles. (A. Ubersfeld, 1977 ; C. Kerbrat-Orecchioni, 1984).

- utilisation des théories conversationnelles dans le but de rendre compte des éléments communs ou des différences entre les dialogues fictionnels écrits et les conversations dites « naturelles » et de décrire les simulations verbales réalisées par les personnages : structuration des dialogues, co-construction de la référence, illusion d'oralité, fonctionnalité narrative, surdétermination esthétique... (C. Kerbrat-Orecchioni, 1992, 1994, 1998 ; A. Petitjean, 1984).

– utilisation des théories interactionnelles susceptibles de rendre compte de la forme et des contenus des échanges dialogués, selon l'état *relationnel* des personnages (C. Kerbrat-Orrechioni, 1994, 1998) : négociation des identités, des places, de la distance... Ce qui permet aussi de décrire et de distinguer des types d'échanges dialogués (phatique, dialectique, polémique, didactique...), tels qu'ils se manifestent sous la forme de scènes fictionnelles (dispute, confidence...). Voir S. Durrer, 1994 et F. Berthelot, 2001, pour les dialogues romanesques et A. Petitjean, 1993, pour le théâtre.

– prise en compte des recherches sur l'oral (modes de production d'un discours oral (C. Blanche-Benveniste, 1990 ; P. Léon, 1993...) ; communication non verbale (J. Cosnier, 1984...) pour décrire les didascalies et plus spécialement les élocutives (S. Dompeyre, 1992 ; T. Gallèpe, 1997)

– observation du rôle de la ponctuation dans la construction énonciative de l'énoncé et dans l'élaboration d'effets de diction émotive (D. Maingueneau, 1986 pour les points de suspension).

– recours aux théories de l'énonciation et à la pragmatique pour décrire les actions verbales réalisées par les personnages : lois du discours, actes de langage (J. Laillou Savona, 1980, 1985 ; J.-P. De Cruyenaere, 1986...) ; présupposés (A. Leclaire, 1979) ; polyphonie (D. Maingueneau, 1986), discours rapportés (R. Saby, 1998 ; A. Petitjean, à par.)...

– études du fonctionnement linguistique, séquentiel et dramaturgique de formes textuelles : le monologue narratif (J.-M. Adam, 1988 et 1997) ; l'aparté (N. Fournier, 1991)...

– utilisation des travaux consacrés aux phénomènes de dialogisme et des études sur la variété et la variation des usages du français (F. Gadet, 1989 ; J.-M. Barbéris, 1999) dans le but d'analyser la « parlure » des personnages ainsi que les « styles » ou les « idiolectes » (E. Grimaldi, 2001 ou A. Laster, 2000, par exemple).

– descriptions linguistiques et discursives du système des didascalies et de leur fonctionnement (S. Dompeyre, 1992 ; S. Golopentia, M. Martinez Thomas, 1994 ; T. Gallèpe, 1996 et, ici-même, M. Myszkowska).

– expérimentation sur des corpus théâtraux des théorisations linguistiques des « affects » (émotions, sentiments), attribués explicitement aux personnages ou inférables, que ces derniers les expriment ou les suscitent. (C. Kerbrat-Orecchioni, 2000).

– analyses des procédures de cohérence référentielle (dénomination, désignation...) mises en œuvre dans les dialogues gouvernés par la double énonciation (G. Achard-Bayle, 1997).

Il importe de rappeler aussi la théorisation des relations intertextuelles et hypertextuelles que l'on doit à G. Genette (1982) et les nombreuses études qu'elle a suscitées. Ce modèle descriptif est d'autant plus opérant que l'écriture théâtrale, et ses nombreux genres attestés multiplient les pratiques de *relations transtextuelles* : variété des formes hypertextuelles (adaptations, traductions, reprises actualisées, continuations, parodies...) ; importance des cadrages génériques ; ampleur des échanges inter-textuels et inter-discursifs ; somme d'écrits métatextuels (traités, manifestes, préfaces...)... On retiendra, plus particulièrement par rapport au personnage, le relevé des procédés, formels et sémantiques, de « développement diégétique » et de transformations textuelles ((trans) thématization, modalisation, motivation, valorisation...).

J'achèverai ce rapide panorama par l'évocation des théories de la *fiction*. Ce paradigme théorique (T. Pavel, J.-M. Schaeffer...), comme on l'a vu dans la première partie, formalise des traitements tant illocutoire, ontologique qu'anthropologique du personnage dont on peut apprécier la rentabilité descriptive pour le texte dramatique.

III. PROBLÉMATISATION HISTORIQUE ET CULTURELLE DU PERSONNAGE

On ne saurait, en dépit des thèses structurales ou immanentistes, réduire le personnage à ses constituants narratifs ni à sa construction textuelle. Sa problématisation passe nécessairement par l'assimilation des études historiques : historiens de la culture (histoire des idées, des mentalités, du livre, de la lecture, de l'écriture...) ou historiens de la littérature et du théâtre.

Elles se présentent sous la forme d'un point de vue panoramique au long cours ou proposent un arrêt sur image, focalisé sur un siècle, un genre, un type ou un auteur (6). Je pense, respectivement, à M.-C. Hubert (1998) quand elle retrace les fondements des esthétiques théâtrales, de l'antiquité à nos jours (modalités, contenus et buts des arts mimétiques) et examine leurs conséquences sur la définition et la classification des personnages ; à M. de Rougemont (1988) et D. Trott (2000), pour le XVIII^e siècle, et à leurs relevés des types de théâtre, de scènes, d'acteurs et de personnages selon les genres dramatiques ; à J.-M. Thomasseau (1976), pour les personnages du mélodrame et à J.-P. Ryngaert (1993, 2001) ou à P. Pavis (2002), pour les personnages du théâtre contemporain ; à C. Mazouer (1979), pour le personnage du « naïf », à M. Fumaroli (1972) ou à G. Forestier (1996), pour le personnage cornélien...

Qu'ils soient de nature érudite ou se réfèrent à des systèmes explicatifs (sociologie de la littérature, socio-critique, socio-poétique, théories de la réception...), ces travaux ont pour objet d'étude les **textes** et les **spectacles**, tels qu'ils sont inscrits dans leur contexte de **production** et de **réception**.

Ce qui signifie qu'ils sont indispensables si l'on veut comprendre en quoi le personnage théâtral (dramatique et scénique) est un foyer axiologique, épistémique et esthétique, vecteur de l'interaction entre le texte et le hors texte et dans lequel se déposent, en creux, des normes, des croyances, des savoirs, des discours et des valeurs.

À titre emblématique uniquement, je pense aux recherches de F. Dupont (1985, rééd. 2003) consacrées aux pratiques théâtrales (rites, événements, auteurs, genres, personnages, acteurs...) dans la Rome antique ou à celles de N. Loraux (1999) ou E. Danblon (2002, 2003) sur les mutations cognitives, morales et politiques qui expliquent la naissance et l'évolution de la tragédie grecque et du personnage tragique.

Je songe, autre exemple, à Anne Vincent-Buffault (1986) ou à Anne Coudreuse (2001) qui, dans leur « histoire des larmes », décrivent et analysent les enjeux esthétiques et moraux de l'efficacité pathétique des œuvres dramatiques ainsi que leur évolution du XVII^e au XVIII^e siècle. L'art de l'attendrissement, annoncé par Racine mais à une époque où l'on se gausse encore des « scènes à mouchoir », relègue progressivement les « larmes d'admiration » au profit des « pleurs de tendresse ». On retiendra aussi, à l'encontre de l'idée approximative que l'on peut se faire du lectorat ou du « spectorat », que la réactivité réceptrice à l'expression pathétique des sentiments représentés par les personnages et relayés par les comédiens, selon les contenus des affects exprimés et les époques de référence, est traversée ou dépasse les clivages sociaux ou sexuels, tant des personnages

(6) On imagine la somme d'articles ou d'ouvrages qu'il faudrait citer, qu'ils soient très spécialisés (par exemple : la représentation de *George Dandin* à la cour et à la ville, R. Chartier, 1996), ou qu'ils prennent la forme de synthèses encyclopédiques et historiques (ex. A. Viala, 1997), elles-mêmes réactivant les sommes du passé. (Petit de Julleville, Lanson, Brunot...). Je me limiterai à ceux qui me paraissent les plus représentatifs et qui sont surtout les plus saillants, dans ma mémoire, au moment où j'écris ces lignes.

que du public. Il apparaît, enfin, que les jugements d'adhésion ou de rejet, par rapport aux personnages représentés, aux situations exposées et aux valeurs transmises, reposent sur des critères à dominante éthico-pratique et pragmatique ou esthétique, en fonction des genres et des théâtres, mais toujours inextricablement imbriqués.

3.1. Production

An niveau de la **production**, on retiendra que le personnel diégétique d'une fiction dramatique dépend, ontologiquement et figurativement, d'un certain nombre de facteurs, tant économiques que symboliques. Au point qu'Alain Viala (1993), rejetant la métaphore du « reflet », censée rendre compte d'une œuvre littéraire, lui préfère celle du « prisme » dont les facettes sont les suivantes : la langue, le champ littéraire à l'intérieur du tout social, le genre, l'auteur. Cadre programmatique, en 1993, pour l'étude des rapports entre **textes** et **contextes** et sur lequel revient dix ans après J. Meizoz (2003) pour en montrer la pertinence épistémologique.

La langue

L'histoire des pratiques langagières, au regard de l'histoire culturelle des mœurs, des goûts et des idées, accrédite l'idée que la langue, pour une part, « encapsule » la vision du monde de ses usagers et valide les thèses bakhtiniennes (dialogisme constitutif, pluri-accentuation des mots...) selon lesquelles parler une langue et l'écrire, c'est nécessairement exprimer la culture et les sous-cultures dont elle procède et dans lesquelles elle se développe. En ce sens, le personnage, à la fois, absorbe des comportements et des manières de parler empruntés au hors texte mais tels qu'ils sont filtrés par la « langue littéraire » qui elle-même détermine les possibles d'un style particulier.

En effet, compte-tenu de la tension structurelle qu'entretient une œuvre dramatique entre sa fonction conservatrice et muséographique, particulièrement prégnante dans la littérature française (voir par exemple G. Philippe, 2002), et son rôle de laboratoire d'innovations langagières, on constate que la recherche sans cesse réaffirmée d'une parlure « naturelle » des personnages, selon leur condition, leur sexe, leur âge ou les situations, est en fait totalement surdéterminée par le genre dramatique d'accueil ainsi que par les normes du *scriptible* et du *dicible* qu'impose le champ littéraire (7).

Le champ littéraire

Dans le cadre d'une sociologie de la « vie littéraire », la notion de « champ » réfère aux instances (institutions, agents, activités, logiques...) qui président à l'émergence, à la reconnaissance, à la diffusion et à la consécration des œuvres littéraires.

De ce point de vue, le théâtre partage avec les autres pratiques littéraires, voire les autres arts, des fonctionnements voisins :

– conformité ou rupture des œuvres par rapport aux normes imposées par les instances de légitimation (académies, censures, critiques, directeurs de théâtre...). A ce niveau, les actes de censure représentent des analyseurs privilégiés.

(7) On se souviendra des pages éclairantes que Petit de Julleville (1899) consacre aux sentiments linguistiques et esthétiques des puristes confrontés aux variétés du français que les romantiques puis les réalistes ont insufflées dans la langue littéraire dramatique (lexique, syntaxe, style, registre...). On comparera, autre exemple, l'artefact du parler des paysans de Molière par rapport à l'intégration des dialectes qu'opère Goldoni dans ses comédies.

(On consultera, par exemple le chapitre que F. Gaiffe (1907) dévoue à la censure au XVIII^e siècle, l'article de J.-M. Thomasseau (1976) consacré à la censure sous l'Empire et la Restauration ou l'étude génétique d'A. Ubersfeld (1991) des auto-censures auxquelles V. Hugo s'est livré après l'échec de la première de *Le Roi s'amuse*).

- variété des critères fonctionnels de valorisation et de hiérarchisation des œuvres (religieux, moral, politique, esthétique, pragmatique...) et des systèmes de vraisemblance régissant la description de la réalité sociale. Voir les querelles autour de la « vraisemblance », de la « bienséance » et du « bon goût » qui traversent le XVII^e siècle et, inversement, la volonté de Diderot de ne pas sacrifier le « vrai » et le « naturel » sur l'autel de la « décence » (B. Didier, 2001).

- logiques d'invention créatrices divergentes selon que le critère dominant est l'assimilation imitative d'une tradition littéraire ou l'exploration des possibilités d'une pratique artistique donnée. Voir, au XX^e siècle, les ruptures successives en matière de contenus et de formes de la mimésis, opérées par les *avant-gardes* relevant de la « production restreinte ». A ce théâtre de la « défamiliarisation » agissante, pour parler comme les Formalistes russes, on peut opposer un théâtre plus soucieux de composer avec son public (vaudeville, mélodrame, boulevard...).

- conflits entre les jugements de réussite « opérable » en référence à des normes objectivées, génériques et esthétiques (traités, manifestes, préfaces...) et relativité des jugements esthétiques en fonction des groupes sociaux, des coteries ou des écoles littéraires. (Voir, par exemple, au XVII^e siècle les querelles récurrentes entre les « réguliers » et les « irréguliers » (G. Dotoli, 1996).

- jeux multiples des relations intertextuelles, transgénériques ou hypertextuelles. Voir, respectivement, les fonctions de l'intertextualité biblique chez Claudel (D. Alexandre, 2001) ; les phénomènes d'intertextualité et d'autotextualité dans le théâtre de Sarraute, Pinget et Vinaver (E. Eigenmann, 1996) ; la productivité transgénérique de *La dame aux camélias* (T. Kowzan, 1976 ; la parodie de la tragi-comédie pastorale opérée par Molière (R. Horville, 1986)...

- systèmes complexes d'échanges inter-discursifs, inter-sémiotiques ou inter-artistiques : voir respectivement, l'insertion molièresque de styles discursifs hétérogènes (N. Fournier, 1992) ; l'utilisation par Tardieu de concordances musicales dans certaines de ses compositions dramatiques (J.-P. Longre, 1997) ; les anamorphoses corporelles communes à la peinture, à la sculpture du début du siècle et aux personnages du théâtre des années cinquante (M-C. Hubert, 1987)...

Toutefois, d'un point de vue socio-institutionnel, toujours, le théâtre possède des caractéristiques qui le différencient des autres pratiques littéraires :

- il s'inscrit dans des rituels sociaux, à dominante religieuse, en ses débuts (drames liturgiques, miracles, mystères...), et qui se sont progressivement laïcisés et esthétisés au fur et à mesure que se sont constitués au XVI^e siècle un répertoire de pièces en langue française et des codes de la représentation.

Dans ces théâtres à orientation didactique, hagiographique, voire catéchétique, les personnages sont allégoriques (les « vertus » telles que Justice, Vérité, Clémence...) ou singuliers, et empruntés au corpus biblique ou à la légende dorée des vies de Saints. Dans les deux cas, ils forment un répertoire de figures déposées dans la mémoire collective, d'autant moins sensibles à la variation qu'elles constituent des modèles psychologiques et moraux à destination d'un public élargi.

Inversement, comme l'a montré G. Conesa (1996) pour la comédie au XVII^e siècle, ce n'est que progressivement, à partir de Corneille, et pour répondre à un souci d'individualisation des personnages, que le genre renoncera au style orné et rhétorique de ses débuts et adoptera un « discours de situation » plus interactif, expressif ou familier.

Autre exemple, et d'un degré supérieur sur l'échelle de l'individualisation du personnage, le théâtre de l'exil de V. Hugo, dans lequel l'auteur prête à ses personnages, outre un langage expressif correspondant à leur situation affective, des scripts de pensée et des manières de dire connotant une profession, un rôle relationnel, un groupe d'appartenance, un système idéologique... (Voir A. Laster (2000)).

La sociabilité constitutive du théâtre, à des degrés variables en fonction des époques, explique aussi qu'il se fasse plus particulièrement l'écho des phénomènes de société. Il en résulte qu'il n'est pas rare que les personnages soient instrumentalisés par l'auteur dramatique ou par le lecteur/spectateur : des mentions en écho explicites aux allusions et aux sous-entendus ; du voile du décalage spatio-temporel à la référence métaphorique.

– l'activité théâtrale se matérialise dans des structures (les théâtres) dont l'existence génère des contraintes tant économiques que symboliques qui, pour une part non négligeable, surdéterminent l'écriture dramatique. Qu'ils soient officiels ou non, publics ou privés, parisiens ou provinciaux, professionnels ou amateurs..., complémentaires ou concurrents, les théâtres ont une fonction classificatrice tant au niveau des genres, des auteurs que des publics. Voir au XVII^e siècle, les rivalités entre le Marais et l'Hôtel de Bourgogne ; au XVIII^e, les démêlés de la Comédie-Française avec les théâtres forains ; au XIX^e, les stratégies de Hugo pour passer de la Porte-Saint-Martin à la Comédie-Française...

Il y a ainsi une forme spécifique de perméabilité référentielle du personnage dramatique qui tient à la dépendance de l'auteur, imposée ou assumée, par rapport aux contingences matérielles et humaines liées à la représentation : l'effectif de la troupe ; la notoriété des comédiens, leur pouvoir et leur attractivité, leur spécialisation en terme d'emploi dramatique... Voir, par exemple, comment les comédiens de la Comédie-Française, désireux d'obtenir des emplois d'amoureux, imposèrent à Voltaire de réécrire son *Œdipe* en ajoutant le galant personnage de Philoctète.

– L'écriture dramatique n'est pas indépendante, qu'elle s'y conforme ou contribue à les transformer, aux codes de la représentation et aux pratiques scéniques en vigueur (dispositif scénique, art du comédien, esthétique scénographique...). En témoigne le même Voltaire agissant pour exclure de la scène les privilégiés à perruque ou regrettant la limitation à trois du nombre de personnages en scène dans les tragédies. Voir, autre exemple, l'expansion et l'extension des didascalies en liaison avec les réformes théâtrales proposées par Diderot.

En ce sens, comme l'a montré S. Chaouche (2001), pour le XVII^e siècle, le personnage dramatique s'anthropomorphise et réussit d'autant mieux sa mimésis que son « actio théâtrale » (parure, physionomie, parlure, attitude, geste, déplacement...) est interprétable tant par les codes sociaux de la civilité, par les règles rhétoriques de l'*actio* oratoire que par les conventions scéniques (jeu, diction...).

Pour résumer, je dirai que le personnage est un révélateur de premier ordre de la médiation qu'opère le champ littéraire entre le texte et la société. Il revient à une lecture historique d'un texte dramatique de montrer en quoi, au-delà de ses attributs, de ses dire et de ses faire, le personnage représente un ensemble de prédicats esthétiques et moraux par l'intermédiaire desquels le contexte de référence de l'auteur se dépose dans le texte, non sans en passer par le filtre des conventions génériques.

Le genre

S'interroger sur l'aspect générique du personnage, se demander comment il peut être un marqueur d'appartenance ou de reconnaissance générique nécessite un rapide détour par une réflexion sur le phénomène de la généricité. En effet,

témoins vivants et contemporains de l'implosion du système générique (migration, mixité, éclatement (M. Dambre et M. Gosselin-Noat, 2001), dissolution (G. Starak, 1999)...) et héritiers de deux siècles qui ont privilégié la mystique de l'« originalité », l'on peut s'interroger, à juste titre, sur la valeur herméneutique de la notion de genre, sans céder pour autant à la thèse illusoire de l'agénéricité des œuvres littéraires.

J'ajouterai que cette esthétique de l'hybridation et de la confusion générique (M. Duras, R. Pinget, S. Beckett, B.-M. Koltès...) et les problèmes de classification qu'elle génère possède son corollaire sur le plan théorique. Je fais allusion aux difficultés épistémologiques qu'implique la définition du fait générique, selon que l'on a recours à une modélisation de type rhétorique, poétique, philosophique, esthétique, linguistique... et en fonction du paradigme théorique à partir duquel s'opère la classification.

Ce n'est pas le lieu, ici, d'engager le débat sur les systèmes taxinomiques génériques, (voir A. Petitjean, 1989, 1992), et je rappellerai simplement qu'un genre possède plusieurs fonctions de médiation : il représente une façon d'utiliser le langage, à l'oral comme à l'écrit, relativement stabilisée par le besoin des interactions humaines ; il sert de cadre organisateur susceptible d'étayer la production et d'orienter la compréhension et l'interprétation des textes ; il constitue un « horizon », l'un des relais par l'intermédiaire desquels un texte se met en rapport avec d'autres textes, sur la base de régularités qu'ils partagent ou non ; il sert d'étalon qui permet d'identifier le statut du texte (genre premier ou genre second), son degré de complexité (unicité ou mixité générique), son originalité (assujettissement ou subversion générique)... J'ajoute que, pour les fictions littéraires, le genre préforme, avec plus ou moins de rigueur selon les époques, des axiologies, des contenus représentables (personnages, actions, lieux...), des modes de représentation... faisant système avec des conditions scéniques, des esthétiques et des styles particuliers.

Je vais reprendre ces différents aspects en résumant à grands traits certaines propriétés de la généricité, selon les théories qui la prennent comme objet de connaissance.

Si j'adopte un point de vue sociologique sur la généricité, il apparaît que le genre fonctionne comme une instance régulatrice qui contribue à la socialisation symbolique et institutionnelle des auteurs, des textes, des lecteurs et des spectateurs. En témoigne l'existence de la hiérarchie des genres à l'intérieur du champ littéraire : place du théâtre par rapport aux autres genres ; degré de légitimité des sous-genres dramatiques (voir la domination de la tragédie sur la comédie ou de la comédie « sérieuse » sur la farce...) ; classement des théâtres et de leur public selon les genres en présence... Concernant le personnage, il s'agit de mesurer l'image et l'usage que les différents genres et sous-genres donnent du personnage. L'image s'apprécie, au regard d'une échelle de valorisation ou de dévalorisation soumise à la variation historique et à la différenciation socio-culturelle, sur la base de critères du type : degré de lisibilité (vraisemblance et conformité doxique) ; degré de complexité (attributs homogènes ou contradictoires, clarté ou ambiguïté axiologique...) ; degré de mobilité (personnage plutôt statique (type, rôle...) ou dynamique) ; type de figurabilité, littérale (milieux, conditions, comportements...) ou dérivée (ordre de la culture ou de la nature, du sacré ou du profane, du privé ou du public, du civique ou du domestique...)... Quant à l'usage, il se manifeste, par exemple, par les termes endogènes qu'utilisent les auteurs dramatiques, les lecteurs ou les spectateurs, quand ils mentionnent l'existence des personnages (protagoniste, personnage, héros, acteur, caractère, individus...), eux-mêmes à co-relier à des espaces sémantiques (Histoire, Mythe, Fable...) et à des registres (tragique, comique, didactique, satirique...) valués.

J'emprunte aux théories de la réception (J.-H. Jauss, 1978) le fait que le genre opère comme un « horizon d'attente » ou un « répertoire » (W. Iser, 1985), c'est-à-

dire un ensemble de règles, de régularités, de conventions, qu'elles soient constitutives, prescriptives ou traditionnelles, en fonction desquelles le lecteur s'immerge dans la fiction. Il le fait d'autant mieux que l'ouvrage qu'il lit est un échantillon particulièrement représentatif du genre. Inversement, plus une œuvre dramatique est innovante ou déviante par rapport aux normes et aux conventions génériques assimilées, plus elle demande de la part du lecteur un effort d'accommodation s'il veut que l'« effet personne » du personnage demeure possible. « Ecart esthétique » momentané qui amènera le lecteur, pour peu qu'il persévère, à reconfigurer les cadres de son expérience esthétique, de ses connaissances encyclopédiques et de son système axiologique. Voir les problèmes de réception qu'ont connus les œuvres dramatiques qui portent atteinte à la mimésis et à la doxa sociale dominantes par rapport aux cadres génériques de leur époque (révolutions symboliste (M. Autrand (2001) ou surréaliste (H. Béhar,) ; théâtres de « l'absurde » (M. Pruner (2003)...)). Voir aussi, les problèmes similaires que peuvent provoquer les mises en scène (A. Petitjean *et alii*, 1979).

Je retiens, d'un point de vue linguistique (analyse de discours et linguistique textuelle) et selon un regard poéticien, qu'une classification générique, qu'elle soit endogène et empirique ou exogène et explicitement construite, repose, en raison de l'aspect polystratifié et pluridimensionnel d'un texte, sur une constellation *hétérogène* de propriétés. Elle comprend, en effet, des traits aussi différents que l'ancrage institutionnel (situation socio-discursive d'exercice de l'écriture), le statut du scripteur (position, posture...), l'intention communicationnelle (vision, registre, disposition intentionnelle...), l'acte énonciatif (mode, attitude...), le matériau de réalisation (verbal ou non verbal), les enjeux illocutoires (intention présumée du scripteur, but perlocutoire, effet attendu) à l'égard du récepteur, le type de destinataire (individuel ou collectif, déterminé ou non...), les contenus thématiques et les relations avec le référent, la macro et la micro organisation formelle (structure compositionnelle, procédés textuels), les indices paratextuels (appellations génériques)... bref, ce que G. Genette résume en parlant d'aspects thématiques, modaux et formels. Cette hétérogénéité rend compte de la possibilité qu'a le classificateur d'utiliser de manière dominante et holistique, pour opérer sa classification, l'un ou l'autre des traits comme variable typique du genre, et explique, en conséquence, la diversité des appellations génériques et de leurs sous-espèces, et cela, tant pour les genres historiques que théoriques. Hétérogénéité qui rend possible aussi, selon le type de traits que l'on stabilise, les variations culturelles et historiques des classifications. Distinguer, par exemple, la genericité « auctoriale » de la genericité « lectoriale », pour parler comme J.-M. Schaeffer (1989), dont les différences seront d'autant plus grandes, en terme de jugement d'appartenance générique d'un même texte, qu'elles sont éloignées temporellement. Hétérogénéité qui permet, encore, d'apprécier, selon l'ampleur des traits modifiés, les phénomènes de filiation, de mutation, de rupture ou d'interroger les modes comparatifs de rapprochement ou de différenciation entre les genres et les sous-genres. Un exemple : on sait qu'à l'intérieur du genre « tragédie » au XVII^e siècle, il existe des sous-genres qui le spécifient par un trait dominant (tragédie religieuse, historique, à machines, lyrique..) et on se souvient aussi que le perlocutoire est l'un des traits saillants qui différencie Corneille et Racine, l'un adjoignant au binôme aristotélien de la « crainte » et de la « pitié » l'effet d'« admiration » et l'autre celui de la « tristesse ». Inversement, c'est sur la base d'une déconstruction compacte d'un faisceau de traits que Diderot éprouvera la nécessité d'un baptême générique (le « drame bourgeois »), non sans avoir éprouvé la validité de son système générique en réécrivant, dans ses *Entretiens sur le Fils Naturel*, une scène de son drame sous une forme tragique. Dans tous les cas, le personnage est un analyseur du degré de permanence générique ou de ses variations internes.

A ce propos, j'évoquerai, pour terminer, l'attention que les historiens ou les ethnologues portent au fait que notre conscience générique présente nous induit, par le jeu de la distance historique ou culturelle ou par une recherche d'abstraction et de généralisation, à homogénéiser les actualisations génériques qui nous sont étrangères. Voir C. Delmas, 1992, pour la diversité des tragédies au XVII^e siècle ou J.-M. Thomasseau, 1976, pour les différents types de mélodrames.

En ce sens, la perception actuelle d'un éclatement des genres, qui découle d'une accélération indéniable du rythme des transformations génériques et d'une radicalisation des processus d'hybridation ou de contamination, pourrait nous faire oublier qu'il s'agit d'un phénomène constitutif de la littérature.

Ces précautions méthodologiques prises, je rappellerai que les auteurs dramatiques ont à leur disposition un héritage générique impressionnant sous la forme de genres canoniques (mystère, farce, pastorale, tragi-comédie, tragédie, comédie, drame, vaudeville...) se spécifiant eux-mêmes en de multiples sous-genres (drame bourgeois, historique, romantique, mélodrame...). Spécification générique qui prend aussi des formes personnelles (tabarinade, dancourade...) ou affiche un air de dérision (des ionesciens « Pseudo-drame », « Drame comique », « Anti-pièce »... aux beckettians « Dramaticules » et autres « Foirades »). Il faut ajouter à cet héritage, en forme de plus-value explicative, l'abondante littérature critique produite par les dramaturges eux-mêmes (préfaces, avertissements, examens, notes...) et consacrée aux problèmes de l'écriture, des genres, des registres, des styles et des esthétiques. Je rappellerai aussi que dans de nombreux cas, l'assignation générique est affichée par l'auteur à l'aide de sous-titres inscrits dans le paratexte. Il n'est pas rare non plus que les conflits de genericité soient mis en fiction sous la forme de personnages d'Impromptus, sur le modèle du *Dialogue des morts*.

Je dirai, ensuite, que le personnage, au-delà de sa singularité diégétique, fonctionne comme un repère et un indicateur générique dans la mesure où les modalités de sa caractérisation sont surdéterminées par une série de conventions dramatiques : conventions de contenus : types d'altérité sociale, professionnelle, générationnelle, sexuelle, géographique... mises en situation fictionnelle ; types de mœurs, de comportements, de passions, d'émotions, de sentiments... mises en discours à l'aide de *motifs* figuratifs et sur la base de *topoi* explicites ou inféribles ; conflits moraux, sociaux, politiques... ou existentiels que les personnages emblématisent le temps d'une histoire ; conventions et procédés techniques d'écriture (invention, emprunt, collage, motivation, aspectualisation, symbolisation...) présidant à l'élaboration des personnages ; conventions des formes et des pratiques scéniques telles qu'elles surdéterminent, pour un part, les dialogues et les didascalies... (8). Il y a bien un « air de famille », par exemple, entre les personnages du drame bourgeois (Diderot, Mercier, Sedaine, Beaumarchais...) : adoption de la prose et d'un style expressif ; théâtralisation de la sphère domestique ; précepte du « quatrième mur » et de la « pantomime » ; théorie de la « condition » et de la « relation », l'ensemble étant susceptible de produire un rapprochement fusionnel avec l'auditoire.

Selon que l'on intègre ou non à la genericité le paramètre de l'intentionnalité esthétique, on peut classer les textes et les genres dramatiques en prenant comme base de comparaison les rapports qu'ils entretiennent avec la feintise ludique et la simulation mimétique. Il y a d'un côté les écritures dramatiques ou les poétiques génériques qui expérimentent le pouvoir de faire-semblance que procure la con-

(8) C'est ainsi que T. Kowzan (1976) explique le succès de *La Dame aux camélias* et la multiplicité de ses adaptations transgénériques (opéra, ballet, cinéma, télévision), par la collusion entre une forme dramatique conventionnelle et la présence de motifs tant sociaux qu'affectifs dont l'efficacité pathétique est indéniable (« prostituée + amour + culpabilité + purgation + mort »).

jugaison de la fictionnalité avec les effets d'illusion de représentation. Leurs auteurs n'éprouvent pas le sentiment d'une infériorité sémiotique par rapport au roman malgré les avantages de ce dernier (temps plus long laissé à la maturation psychologique du personnage ; possibilité plus grande de varier les types de point de vue...) et ils assument productivement les conventions du genre dramatique : complétude organique du drame, brièveté et concentration de l'action, intelligibilité des actions des personnages, orientation idéologique de leurs propos... Voir la « pièce bien faite » de Scribe ou la célèbre trinité « Audusar » (Augier, Dumas fils, Sardou) dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Voir aussi la poétique sous-jacente à la « pièce machine », comme l'appelle M. Vinaver, et plus généralement les dramaturges qui revendiquent la spécificité et l'autonomie du genre dramatique, estimant qu'ils peuvent innover en matière de contenus en conservant les formes génériques dont ils sont les héritiers. Il y a de l'autre côté, les auteurs qui pensent que le regard personnel qu'ils portent sur l'humaine condition, dans tous ses aspects, passe nécessairement par l'invention de formes nouvelles (répliques monologuées de Tchekhov ; « technique analytique rétrospective » d'Ibsen ; monologues adressés de Koltès...). Pour certains, de surcroît, il est nécessaire d'accomplir une reconfiguration en profondeur de l'espace fictionnel dramatique : pratiques de métissages génériques (romanisation du dramatique ou écriture rhapsodique, décrites par J.-P. Sarrazac, 1995) ; mixité totale des registres (tragique, comique, lyrique, satirique...) ; production d'effets de métareprésentation : citation générique, commentaires métatextuels et métadramatiques, métafiction, autoréférentialité, distance ironique... (voir pour Beckett, B. Clément, 1999)... Il s'en suit que l'effet de « quasi-personne » du personnage est d'autant plus difficile à obtenir, en admettant qu'il demeure un objectif dramaturgique, que l'aspectualisation verbale de ces « vivants sans entrailles » (P. Valéry) perturbe ou déjoue les attentes génériques du lecteur ou du spectateur. Dès lors que le personnage apparaît comme indéterminé, fragmenté, décousu, inachevé, solipsiste, ressasant..., l'accès au plaisir esthétique ne demeure possible qu'à la condition de savoir, en cours de lecture, beaucoup inférer, passablement métaphoriser et fréquemment vocaliser.

L'auteur

Nous avons la capacité ou la compétence de retirer des satisfactions esthétiques des objets artistiques et nous appartenons à une culture qui a pris progressivement l'habitude d'attribuer à l'auteur une forme de grandeur et de le valoriser pour la singularité ou l'autorité de ses écrits par rapport à d'autres discours sociaux.

Il en résulte que le personnage est à observer comme l'un des révélateurs majeurs d'une activité intentionnelle (une « imitation créatrice » (P. Ricœur)) qui appartient en propre au dramaturge. Or, l'on sait les difficultés que rencontrent les études historiques dans la recherche de cette intentionnalité originelle (sens et signification en contexte historique), que les obstacles soient d'ordre pratique (éloignement temporel et culturel) ou plus épistémologiques : réfutation du dualisme de la pensée et du langage ; complexité du concept d'intentionnalité ; mise en question des notions de « sujet », de « conscience »... Il est toujours possible d'éviter le problème en déplaçant l'intérêt herméneutique de l'intention de l'auteur à l'intention de l'œuvre (l'« intentio operis » de U. Eco). La validité de l'interprétation se mesure alors aux types et aux nombres d'aspects du texte dont elle est capable de rendre compte. Il est non moins possible, dans la mesure où les œuvres dramatiques survivent à la disparition du contexte de leur production et transcendent de ce fait l'intentionnalité première de leur auteur, de ne s'intéresser qu'à la signification du texte dans le contexte de sa réception (l'« intentio lectoris » de U. Eco ou la « mimesis III » de P. Ricœur).

Il importe, bien sûr, de ne pas renoncer à l'historicisation de l'intention de

l'auteur par rapport aux personnages mais sans se satisfaire d'une version faible de l'ouverture du texte sur son contexte. Je pense aux enquêtes biographiques qui en guise d'explication d'un personnage se contentent de rechercher une « source » ou une « clé » référentielle. C'est contre cette confusion entre « utilisation » d'un texte, à des fins diverses, et « interprétation » d'un texte que se sont positionnées, en leur temps, les approches immanentes.

Dans l'intervalle qui nous sépare des années soixante, ont paru des travaux d'historiens de la littérature s'efforçant de contextualiser un texte ou un personnage à l'aide du jeu des différents prismes. Voir, par exemple, J. Rohou, 1999, 2000, à propos des personnages d'Alceste et de Célimène.

Dans la même période, les linguistes ont fait la critique du refoulement de la question de l'auteur par les démarches structurales et œuvré à la problématisation du prisme que représente l'auteur.

Ce questionnement, d'un point de vue socio-discursif, que l'on se réfère aux modélisations linguistiques de J.-M. Adam (1999) ou de D. Maingueneau (2002) des rapports entre langue texte, style, genre, discours et pratiques discursives, nécessité de penser « relationnellement » la médiation des différents prismes, et passe pour l'auteur :

– par une description socio-historique qui objective la « position » de l'auteur dans le champ littéraire : actualité idéologique et esthétique, relations entre les agents du champ, état générique, relations d'influences et de concurrences... Il n'est pas indifférent, pour l'étude du personnage, que l'auteur soit un dramaturge d'avant-garde dans le sous-champ de la production restreinte, dans une « position » d'innovation et de distinction ou qu'il soit plus ancré – il s'agit toujours d'une question de degrés – dans le champ de la production élargie et donc plus soucieux des goûts du public (des vaudevillistes à certains auteurs du théâtre privé d'aujourd'hui). Ce jeu de positions et d'oppositions varie historiquement mais s'est durci en proportion des changements qu'a connus le théâtre en termes d'usage sociaux.

– par une description socio-historique de la « posture » de l'auteur, c'est-à-dire des représentations qu'il se fait ou donne à voir de ses « modalités d'être écrivain » (N. Heinich, 2000) et de ses conceptions des enjeux de l'écriture. A travers les écrits ou les interventions médiatiques, les correspondances, les entretiens ou les écrits théoriques, se dessinent des images du dramaturge comme un éveilleur de conscience, un travailleur du verbe, un amuseur public... Ces figures de l'auteur sont à mettre en perspective à l'intérieur d'une périodisation littéraire et culturelle : de l'autorité des anciens à l'« auctorialité » des modernes ; des pratiques polygraphes à la spécialisation générique... Ces postures et ces figures se déclinent, en termes de dominante, sous la forme de l'engagement (social, religieux, philosophique...) ou du retrait esthétique, voire « égocentrique ». Il en résulte pour le personnage des choix d'écriture subséquents en matière de forme et de contenus.

– par une description linguistique et sémiotique de la mise en scène discursive de la « posture » sous la forme d'un « ethos discursif ». Celui-ci se reconstruit par abduction à partir des arrangements poétiques, rhétoriques et linguistiques des contenus thématiques dans l'œuvre. Il se module sous la forme d'une « voix » ou d'un « ton » que l'on associe à un « style » pour produire un effet d'individuation global de l'œuvre et de son auteur. Cet ethos discursif possède des contours plus ou moins dessinés selon les auteurs ou au fil des œuvres d'un même auteur et coïncide ou non avec l'ethos non discursif (la posture) du dramaturge.

Ce sont là des réalités que les fictions théâtrales partagent avec leurs homologues romanesques et l'on parle indifféremment d'un personnage « balzacien » ou « beckettien ». avec cependant, pour les premières, des difficultés supplémentaires qui tiennent à leur statut textuel :

- feintise de polyphonie verbale et multiplication des points de vue en l'absence de l'autorité narratrice.
- feintise verbale dialoguée sans qu'il soit toujours possible d'attribuer à tel personnage le rôle de porte parole du point de vue ou de la vision de l'auteur.

On opposera, ici, les œuvres dramatiques selon la volonté de leur auteur de gouverner axiologiquement leurs textes et de contrôler leur réception (de la pièce à « thèse » avec des personnages et des comportements explicitement valués aux œuvres les plus autotéliques).

– statut de texte « inachevé » (J.-M. Thomasseau, 1984, I. Vodoz, 1986), au sens où il connaît, outre son propre cheminement génétique, d'innombrables remaniements, y compris après sa première publication. Ces transformations s'opèrent sous la pression d'agents divers (cercle d'amis, comédiens, travail du plateau, censure, première, critique...), si bien que le personnage dramatique se co-élabore plus collectivement que le romanesque.

Inversement, l'écriture dramatique offre des matériaux de choix pour l'étude des phénomènes de singularisation textuelle du personnage : les *reprises* (voir, par exemple, J. Scherer (1987) qui retrace à grands traits, de Sophocle à Gide, les transformations qu'a connues le personnage d'Œdipe depuis ses origines légendaires) ; les *adaptations* auctoriales (voir J. Best (1986) qui montre comment Zola, participant ou œuvrant à l'adaptation des ses propres romans, expérimente son théâtre naturaliste et fait des concessions aux structures du mélodrame. (voir, dans ce numéro même, l'article de M. Corvin). Je songe aussi aux *versions* auctoriales différentes d'un même texte, aux dossiers génétiques, voire aux auto-parodies. Voir, respectivement, la pratique claudélienne de la « 2^e version » ; la genèse d'un personnage de Mauriac (A. Beretta, 2000) ; la parodie prévue par Zola de son adaptation dramatique de *l'Assommoir* (Owen R. Morgan, A. Pages, 1980) et, ici-même, l'article de M. de Rougemont.

J'examinerai, pour terminer, ce qu'apporte un éclairage **analytique** au fonctionnement du prisme de l'auteur. Le domaine est vaste et réfère aussi bien à l'acte de création qu'au statut de la fiction. Voir, par exemple, la réflexion de D. Anzieu (1981) à propos de la « poïétique » (le travail psychique de la création), qu'il distingue de la poétique et de l'esthétique et dont il diagnostique certaines formes de sa manifestation : altération des rapports au monde extérieur ; fantasmatisations compensatrices ; dépersonnalisation provisoire ; surinvestissement narcissique ; voir aussi la conception de D. W. Winnicott (1971) de « la pulsion créative » comme un lieu transitionnel entre le *dedans* et le *dehors* ; voir encore la conception de Freud (1912) de la fiction comme « une élaboration secondaire » à travers laquelle l'inconscient se fraye un passage ou celle de G. Groddeck (1964) pour qui l'inconscient fournit aux constructions imaginaires la matière de leurs symbolisations...

Au-delà de leurs divergences théoriques et méthodologiques, les travaux psychanalytiques n'ont pas manqué d'interroger les représentations du personnage :

- conception de l'auteur comme un sujet clivé, partagé en des composantes contradictoires ou conflictuelles dont les différents personnages représentent autant de « moi partiels ».
- conception de la fiction comme un langage semblable à celui de rêve ou du fantasme et gouverné par une « syntaxe » particulière (condensation, déplacement, figuration, répétition, métaphore, métonymie...).

Dans le champ de la production littéraire, romanciers et dramaturges, par préscience infuse ou par imprégnation diffuse, ont essaimé une vulgate analytique que Julien Green a dénoncé dès les années vingt mais dont on peut observer les effets :

- adjonction de l'« inconscient » au paradigme des forces supérieures (du destin et de la providence à l'hérédité zolienne) susceptibles de présider au parcours fictionnel du personnage ;

– figuration de processus psychiques pathologiques (déréalisation de l'espace et du temps, troubles du langage, somatisations corporelles...) et de conduites pathogènes (fétichisme, pulsion d'agression ou de destruction, compulsion de répétition, projections fantasmatiques... Voir M.-C. Hubert, 1987 et J.-C. Lieber, 1985) ;

– figuration des « ruses de l'inconscient » et des dérèglements qu'elles provoquent (lapsus, calembours, paronomases, mots-valise...), telles qu'elles affleurent significativement à la surface des discours. (A. Petitjean, 1984, pour Beckett) ;

– extension « associative » du personnage, au point que, par une intensification des processus métaphoriques et métonymiques, les lieux et les objets participent intégralement à son actualisation (voir M.-C. Hubert, 1987, pour Ionesco et A. Petitjean, 2001, pour B.-M. Koltès) ;

– mise en cause de l'unicité du sujet parlant et figuration du personnage comme un être parlé par le discours de l'autre (sous-conversations, tropismes, silences...) ou par les autres du discours (citations, clichés, aphorismes... (voir A. Rykner, 1988, E. Eigenmann, 1996).

3.2. Réception

On aura remarqué – interaction discursive de tout texte faisant loi – qu'au cours de mon examen des prismes sous l'angle de la *production*, il m'est arrivé de faire référence à la *réception* (pacte fictionnel, attentionnalité esthétique, généricité lectoriale, horizon d'attente, écart esthétique, « *intentio lectoris* », reconfiguration...). Je ne vais pas reprendre chacun de ces points. On les retrouvera partiellement développés dans la première partie de l'article que j'ai réservée, dans ce numéro, aux problèmes **didactiques** que pose la lecture des textes dramatiques.

CONCLUSION

Désireux de problématiser le personnage dramatique, j'ai en premier lieu tenté de préciser, au-delà des propriétés, intentionnelle, ontologique et anthropologique, qu'il partage avec son homologue romanesque, ce qui le **caractérise**, d'un point de vue sémio-linguistique.

Il apparaît, en particulier, que « l'illusion anthropomorphique », variable selon les époques, résulte d'un effet conjugué de la simulation verbale (feintise d'actes mentaux, d'actes de langage, d'états émotionnels et relationnels) attribuée aux participants à la dialogie interne et de la dissimulation communicationnelle afférente aux partenaires de la dialogie externe.

Dans un second temps, j'espère avoir montré comment il est possible de comprendre et d'expliquer en quoi le personnage dramatique est aussi un foyer axiologique, épistémique et esthétique, vecteur de l'interaction entre le texte et son double contexte, de production et de réception.

BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED, R. (1978) : *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset.
- ACHARD-BAYLE, G. (1997) : « Les jeux du nom et de l'état dans *L'île des Esclaves* », *Poétique*, n°112, Seuil.
- ADAM, J.-M., LE CLERC-ADAM, B. (1988) : « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre », *Pratiques*, n° 59, Metz.
- ADAM, J.-M. (1997) : « Approche pragmatique et textuelle du monologue classique », in *Champ du Signe*, Presses Universitaires de Toulouse du Mirail.
- (1999) : *Linguistique Textuelle*, Des genres de discours aux textes, chapitre 3, Nathan, Université.
- ALEXANDRE, D. (2001) : « L'absolu intertextuel dans l'exégèse de Paul Claudel », in *NARRATOLOGIE, nouvelles approches de l'intertextualité*, vol. n°4, Centre de narratologie appliquée » de l'université de Nice.
- AMOSY, R. (1999), ss la dir. de : *Images de soi dans le discours*, Delachaux et Niestlé.
- ANZIEU, D. (1981) : *Le corps de l'œuvre*, Gallimard.
- BABY, H. (2001) : *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck.
- BARBERIS, J.-M. (1999) : *Le français parlé, variétés et discours*, Université Paul Valéry, Montpellier.
- BERETTA, A. (2000) : « Le personnage révélateur au théâtre : Blaise Couture dans *Asmodée* de François Mauriac », in *Texte Théâtralité*, Mélanges offerts à Jean Claude, Presses Universitaires de Nancy.
- BERTHELOT, F. (2001) : *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan.
- BEST, J. (1986) : *Expérimentation et adaptation, Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, José Corti.
- BLANCHE-BENVENISTE, C. (1990) : *Le français parlé*, Editions du CNRS.
- CHAOUCHE, S. (2001) : *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, H. Champion.
- CHARTIER, R. (1996) : « De la fête de cour au public citadin », in *Culture écrite et société, l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Albin Michel.
- CLEMENT, B. (1999) : « MAUVAIS GENRE : la pratique théorique du genre dans l'œuvre de Samuel Beckett », in *Problématique des genres, problèmes du roman*, J. Bessière et G. Philippe, eds, H. Champion.
- COHN, D. (2001) : *Le propre de la fiction*, Seuil.
- CONESA, G. (1996) : « Le style de la comédie », *Littératures classiques* n° 28, Klincksieck.
- CORBLIN, F. (1983) : « Les désignateurs dans les romans », *Poétique*, n°54, Seuil.
- COSNIER, J., BROSSARD, A., Eds, (1984) : *La Communication non verbale*, Delachaux et Niestlé.
- COSTE, C. (1984) : « Exercice des fonctions cardinales du personnage et unité du récit », in *Le personnage en question*, université de Toulouse.
- COUDREUSE, A. (2001) : *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, H. Champion.
- DAMBRE, M., GOSSELIN-NOAT, M. (2001) : *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, presses de la Sorbonne Nouvelle.
- DANBLON, E. (2002) : *Rhétorique et rationalité. Essai sur l'émergence de la critique et de la persuasion*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.
- (2003) : « Du tragique au rhétorique », in *La tragédie et sa rhétorique*, Hoggaert, C. (éd.), PUF.
- DE CRUYENAERE, J.-P. (1986) : *Lectures pragmatiques du Texte de Théâtre*, Université Catholique de Louvain.
- DELMAS, C. (1992) : « L'unité du genre tragique au XVII^e », *Littératures classiques*, n°16.
- DETRE, C. (1996) : « Théâtre et travail du sens : de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique », *Cahiers de praxématique* n° 26, Montpellier III.
- DIDIER, B. (2001) : *Diderot dramaturge du vivant*, PUF.
- DOMPEYRE, S. (1992) : « Etude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques*, n°74, Metz.
- DOTOLI, G. (1996) : *Temps et Préface*, Klincksieck.
- DUCROT, O. (1980) : « Mais occupe-toi d'amélie », in *Les mots du discours*, Minuit.
- DURRER, S. (1994) : *Le dialogue romanesque*, Droz.
- ECO, U. (1992) : *Les limites de l'interprétation*, Grasset.
- (1996) : *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Grasset.
- EIGENMANN, E. (1996) : *La parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver*, L'Arche.

- EVERAERT-DESMEDT, N. (2000) : « Le rôle de l'arbre dans *En attendant Godot* in *Sémiotique du récit*, De Boeck Université.
- FARCY, G.-D. (1988) : *Les théâtres d'Audiberti*, Presses Universitaires de France.
- FORESTIER, G. (1996) : *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Klincksieck.
- FOURNIER, N. (1991) : *L'aparté dans le théâtre français du XVII^e au XX^e siècle*, Etude linguistique et dramaturgique, Editions Peeters, Louvain-Paris.
- (1992) : « Dialogue et polyphonie conversationnelle dans *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes savantes*, *le Malade imaginaire*, XVII^e siècle, n°177.
- FREUD, S. (1912), rééd. 1985 : « Le créateur littéraire et la fantaisie », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard.
- FUMAROLI, M. (1972) : « Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie cornélienne », rééd (1996) dans. *Héros et orateurs*, Droz.
- GADET, F. (1989) : *Le français ordinaire*, A. Colin.
- GALLEPE, T. (1997) : *DIDASCALIES Les mots de ma mise en scène*, L'Harmattan.
- GAIFFE, F. (1907) : *Le drame en France au XVIII^e siècle*, A. Colin.
- GALSTER, I. (1986) : *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*, Gunter Narr Verlag Tübingen.
- GLAUDES, P., REUTER, Y. (1996) : *Personnage et didactique du récit*, Université de Metz, collection « Didactique des Textes », Pratiques-Cresesf, diffuseur.
- (1998) : *Le personnage*, Que-sais-je n°3290, Presses universitaires de France.
- GOODMAN, N. (1990) : *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- GOUHIER, H. (1989) : *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion.
- GENETTE, G. (1982) : *Palimpsestes*, Seuil.
- (1991) : *Fiction et diction*, Seuil.
- (1992) : *Esthétique et Poétique*, Seuil.
- (1994) : *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Seuil.
- GOLOPENTIA, S., MARTINEZ THOMAS, M. (1994) : *Voir les didascalies*, Ibéricas, n°3.
- GREIMAS, A.-J. (1970) : « La structure des actants du récit », in *Du sens*, Seuil.
- (1983) : « Les actants, les acteurs et les figures », in *Du sens II*, Seuil.
- GRIMALDI, E. (2001) : « Du mot à la phrase dans *L'illusion Comique* – Modes et effets de singularisation dans le discours de Matamore », in *Style, Langue, Histoire, Littérature*, ss la dir. de F. Neveu, Sedes.
- GRODDECK, G. (1969) : *La maladie, l'art et le symbole*, Gallimard.
- HAMBURGER, K. (1977) : *Logique des genres littéraires*, Seuil.
- HAMON, Ph., (1972) : « Pour un statut sémiologique du personnage », rééd. dans *Poétique du récit*, Seuil, 1977.
- (1983) : *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz.
- HEINICH, N. (2000) : *Etre écrivain, création et identité*, La Découverte.
- HORVILLE, R. (1986) : « La démystification des formes théâtrales au XVII^e siècle » in *Dramaturgies, Langages dramatiques, mélanges pour Jacques Scherer*, Nizet.
- HUBERT, M.-C. (1998) : *Les grandes théories du théâtre*, A. Colin.
- (1987) : *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Ionesco, Beckett, Adamov, José Corti.
- JAUSS, H.,R. (1978) : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard.
- JOUBE, V. (1992) : *L'effet-personnage dans le roman*, Presses universitaires de France.
- (1995) : « Le héros et ses masques », in *Le personnage romanesque*, G. Lavergne, Ed, Cahiers de narratologie, n°6, université de Nice.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1984) : « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n°41, Metz.
- (1990) : *Les Interactions verbales*, Tome I, A. Colin
- (1992) : *Les interactions verbales*, Tome II, A. Colin.
- (1994) : *Les Interactions verbales*, Tome III, A. Colin.
- (1998) : « La notion de « négociation » en analyse des conversations. L'exemple des négociations d'identité », in *Revue de Sémantique et de pragmatique*, n°3, Université d'Orléans.
- (2000) : « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? remarques et aperçus », in *Les émotions dans les interactions*, ss la dir. de C. Plantin, M. Doury, V. Traverso, Presses Universitaires de Lyon.
- KIBEDI VARGA, A. (1970) : *Rhétorique et littérature*, Didier.

- KOWZAN, T. (1976) : « Le mythe de La dame aux caméléas », *Revue des Science Humaines*, n°162, Lille III.
- LAILOU SAVONA, J. (1980) : « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », *Etudes littéraires*, volume 13, n°3.
— (1985) : « La didascalie comme acte de langage », in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Brèches, Hurtebise, hmh.
- LANTERI, J.-M. (1994) : *L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance*. thèse, université de Lille.
- LARTHOMAS, P. (1972) : *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, A. Colin.
- LASTER, A. (2000) : « L'individualisation des personnages par leur langage dans le théâtre de l'exil de Hugo », Groupe Hugo.
- LECLAIRE, A. (1979) : « *La Cantatrice Chauve* : scène d'exposition », *Pratiques*, n° 24, Metz.
- LEON, P. (1993) : *Précis de phonostylistique*, Nathan.
- LIEBER, J.-C. (1985) : *Réalisme et fiction dans l'œuvre de Robert Pinget*, thèse, Paris IV.
- LONGRE, J.-P. (1998) : « La musique, une composante poétique du théâtre de Jean Tardieu » in *Les genres insérés dans le théâtre*, ss la dir. de A. Sancier et P. Servet, CEDIC, Université de Jean Moulin.
- LORAUX, N. (1999) : *La voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard.
- MAC DONALD, M. (1954) : « Le langage de la fiction », traduction française, *Poétique*, n°78, avril 1979.
- MAINGUENEAU, D. (1985) : « Le langage en suspens », *DRLAV*, n°34-35, Université de Paris VIII.
— (1986) : *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, chapitre 4, Bordas.
— (2002) : « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113-114, Metz.
- MEIZOZ, J. (2003) : Note de lecture : « Ethos, champ et facture des œuvres : recherches sur la « posture » », *Pratiques*, n°117/118, Metz.
- MONTALBETTI, C. (2003) : *Le personnage*, collection Corpus, GF Flammarion.
- MORGAN, Owen, PAGES, A. (1980) : « Une pièce inconnue de Zola en 1879 », *Cahiers de l'UER Froissart*, n° 5, Université de Valenciennes.
- NOILLE-CLAUZADE, C. (1999) : *La rhétorique et l'étude des textes*, Ellipses.
- PAVEL, T. (1988) : *Univers de la fiction*, Seuil.
- PAVIS, P. (2000) : « Le personnage romanesque, théâtral, filmique » in *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène n° 3*, Presses universitaires du Septentrion, Lille.
— (2002) : *Le théâtre contemporain, analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Nathan Université.
- PETIT DE JULLEVILLE, L. (1899) : *Histoire de la Langue et de la Littérature française des origines à 1900*, Tome VIII, A. Colin.
- PETITJEAN, A. et alii (1979) : « La critique théâtrale : analyse d'un discours journalistique », *Pratiques*, n°24, Metz.
— (1984) : « Analyse des conversations dans *En attendant Godot* de S. Beckett », *Verbum*, Tome VII, Fascicule 2-3, Presses Universitaires de Nancy II.
— (1989) : « Les typologies textuelles », *Pratiques*, n° 62, Metz.
— (1992) : « Contribution sémiotique à la notion de « genre textuel », in *Systèmes interactifs*, G. Gréciano, G. Kleiber (Eds), *Recherches Linguistiques*, n°XVI, Klincksieck.
— (1993) : « Les rapports de "place" dans les relations Maître/Valet », *Le Français Aujourd'hui*, n° 103.
— (2002) : « Spatialité et Textualité dramatique : l'exemple de *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès » in *Koltès : la question du lieu*, A. Petitjean, Ed, Cresef-Pratiques, Metz.
— (2004) : « Textualité dramatique et discours rapportés », colloque de Cadix.
- PEYTARD, J. (1975) : « le personnage dominant dans le *Lieutenant Kije* de I. Tynianov », *Pratiques*, n°5, Metz.
- PHILIPPE, G. (2002) : *Sujet, verbe, complément, Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Gallimard.
- PROPP, V. (1970) : *Morphologie du conte*, Gallimard.
- PRUNER, M. (2003) : *Les théâtres de l'absurde*, Nathan Université.
- RASTIER, F. (1972) : « Un concept dans le discours des études littéraires », *Littérature*, n°7.
- RICŒUR, P. (1985) : *Temps et récit*, Tome III, Seuil.
- ROHOU, J. (1999) : « "Le Misanthrope", pièce de théâtre », *L'Information littéraire*, octobre.
— (1999) : « Céliène ? Quelle Céliène ? », *L'Ecole des lettres*, n°8, décembre.

- (1999) : « Moi et les autres : le contexte socioculturel du "Misanthrope" », *L'École des lettres*, n°8, décembre.
- ROUGEMONT, Martine de (1988), rééd., 1996 : *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Slak-tine.
- RYKNER, A. (1988) : *Théâtres du Nouveau Roman*, José Corti.
- RYNGAERT, J.-P. (1993) : *Lire le théâtre contemporain*, Dunod.
- (2000) : « Ecritures contemporaines : la disparition des repères », *Dix-neuf/vingt*, n°9, Eurédit.
- (2001) : « Personnage (crise de) » in *Poétique du drame moderne et contemporain*, ss la dir de J.-P. Sarrazac, n° 22 d'*Etudes Théâtrales*.
- SABRY, R. (1998) : « le dialogue au second degré dans le théâtre de Marivaux », *Poétique*, n°115, Seuil.
- SARRAZAC, J.-P. (1995) : *Théâtres du moi, théâtres du monde*, éditions médianes.
- (1998) : « Une mise en pièce(s) du théâtre ? » in *Théâtre en pièces*, Le texte en éclats, *Etudes Théâtrales*, Université catholique de Louvain.
- (2001) : *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, dir. par J.-P. Sarrazac, *Etudes Théâtrales*, n° 22, Université catholique de Louvain.
- SCHAEFFER, J.-M.-(1989) : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil.
- (1996) : *Les célibataires de l'art*, Gallimard.
- (1999) : *Pourquoi la fiction ?*, Seuil.
- SCHERER, J. (1987) : *Dramaturgies d'Œdipe*, Presses Universitaires de France.
- SIMON, R. (1979) : « Contribution à une nouvelle pédagogie de l'œuvre dramatique classique », *Pratiques*, n° 24, Metz.
- SOURIAU, E. (1950) : *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion.
- STARAK, G., (1999) : « Quelques aspects de la dissolution des genres dans le théâtre d'avant-garde », *Problématique des genres, problèmes du roman*, J. Bessière et G. Philippe, eds, H. Champion.
- TODOROV, T. (1966) : « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, Seuil.
- TROTT, D. (2000) : *Théâtre du XVIII^e siècle*, Editions espaces 34.
- THOMASSEAU, J.-M., (1976) : *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina à l'auberge des Adrets (1800-1823)*, Service de reproduction des thèses, Lille.
- (1976) : « Le Mélodrame et la Censure sous le premier Empire et la Restauration », *Revue des Sciences Humaines*, n° 162, Lille III.
- (1984) : « Les différents états du texte de théâtre », *Pratiques* n° 41, Metz.
- UBERSFELD, A. (1977), rééd. 1996 : *Lire le théâtre I*, chapitre III, Belin.
- (1977) : « Le lieu du discours », *Pratiques*, n° 15/16, Metz.
- (1991) : « L'auto-censure de Hugo pour *Le Roi s'amuse* », Groupe Hugo.
- VEYNE, P. (1971) : *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil.
- VIALA, A. (1997), ss la dir. de, *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Presses universitaires de France.
- (1993) : « Réflexions : Prismes et Médiations » in G. Molinié, A. Viala, *Approches de la réception*, PUF.
- VIALA, A. et RIBARD, D. (2002) : *Le tragique*, Gallimard.
- VINCENT-BUFFAULT, A. (1986) : *Histoire des larmes*, Payot.
- VODOZ, I. (1986) : « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *DRLAV*, n° 34-35, Université de Paris VIII.
- VOUILLOUX, B., (1997) : *Langages de l'art et relations transaesthétiques*, éditions de l'Eclat, Paris.
- VUILLERMOZ, M., ss la dir. de (1998) : *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises de XVII^e siècle*, H. Champion.
- VEYNE, P. (1971) : *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil.
- WINNICOTT, D.-W. (1975) : *Jeu et réalité*, Gallimard.