



HAL
open science

De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité à l'Age Classique.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur

► **To cite this version:**

Eve-Marie Rollinat-Levasseur. De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité à l'Age Classique.. Claire Despierres, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem et Cécile Narjoux. La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre., Editions Universitaires de Dijon., pp.327, 2009. hal-00570345

HAL Id: hal-00570345

<https://hal.science/hal-00570345>

Submitted on 25 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

Cet article a été publié en 2009 dans *La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, dir. Claire Despierres, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem, Cécile Narjoux, Editions Universitaires de Dijon, pp. 159-170.

De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique

Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, DILTEC

Si la structure du texte didascalique organise les énoncés des répliques attribuées aux personnages dans une pièce de théâtre, du moins dans sa forme traditionnelle, elle efface toute expression directe de la voix du dramaturge. C'est précisément ce qui permet de créer un effet de subjectivité au sein même du discours des personnages et ce qui donne force à son expression : les personnages prennent la parole à la première personne et, de ce fait, apparaissent *comme* les sujets d'énonciation des énoncés que le dramaturge leur attribue. Les marques de la subjectivité et de l'intersubjectivité inscrites dans le texte des répliques contribuent de façon fondamentale à élaborer les personnages en créant un *effet* de présence consubstantielle. La personnalisation de leur discours permet de préparer un « effet-personnage », qui fonctionne pour le théâtre de façon similaire à l'analyse qu'en a proposé Vincent Jouve pour le roman (1992). Plus encore, au théâtre, avec l'esthétique classique de la recherche de l'illusion dramatique et du souci de la vraisemblance, la construction du personnage principalement par son discours ainsi que la personnalisation de ses paroles produisent un effet de personne.

Certes, à la fin des années 70, dans l'élan du structuralisme et l'ébullition du marxisme, dans le mouvement de la création des études théâtrales, avec la remise en cause du textocentrisme et de l'analyse psychologique des œuvres théâtrales, Anne Ubersfeld, définissant l'énonciation théâtrale, affirmait que « l'univers théâtral n'est l'univers de personne »¹ et ajoutait que « les sentiments et les émotions que le personnage est censé éprouver ne sont en fait éprouvés par personne » (1977 : 96 et 116). Mais, aujourd'hui, alors

¹ Dans la réédition de l'ouvrage (1996, p. 79), Anne Ubersfeld a détaché cette affirmation de son contexte et l'a soulignée par l'emploi de lettres italiques, maintenant ainsi ses formules les plus radicales sur la négation du sujet au théâtre.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

que le formalisme s'est implanté dans le domaine de la critique littéraire, alors que les notions d'auteur, de personnage et de sujet ont été remises en question et ébranlées, il est désormais tentant de retourner ainsi cette proposition : *l'univers théâtral est l'univers de personnes*. En effet, considérer le personnage comme un « sujet de l'énonciation » ou comme « le sujet du discours » en séparant radicalement la notion du sujet de celle de personne, comme Anne Ubersfeld l'a fait (1977 : 116), nous semble nier la fonction référentielle du langage. Celle-ci s'exerce bien sûr différemment dans le cadre d'un énoncé réel et dans celui d'un énoncé fictif. Mais la fonction référentielle du langage concourt de façon décisive à créer un effet de réel dans l'acte de langage fictif. C'est pourquoi, si « le langage enseigne la définition même de l'homme » ainsi que l'a affirmé Benveniste (1966 : 259), le discours attribué aux personnages dramatiques enseigne une image de l'homme.

Pour dégager comment le fonctionnement énonciatif du texte de théâtre et comment l'expression des marques de la subjectivité dans le discours des personnages créent un effet de personne, nous allons ici mettre en valeur le rôle de l'indication de source locutoire, l'importance de la personnalisation du discours et de son organisation ainsi que le jeu de la relation entre le nom, la parole et l'identité du personnage. A travers des œuvres du répertoire classique et notamment *Phèdre* de Racine, nous verrons comment l'expression de la subjectivité dans les actes de parole permet aux lecteurs et aux spectateurs d'identifier les personnages presque comme s'ils identifiaient des personnes mais les conduit aussi à travers ces êtres de fiction à interroger ce qu'est l'identité d'un sujet doté de la parole.

L'indication de source locutoire : assurer l'identité du personnage

Si les indications de la source locutoire font partie des didascalies, elles jouent un rôle tout à fait spécifique dans la pièce puisque ce sont elles qui introduisent chaque acte d'énonciation attribué à un personnage et permettent ainsi d'assurer l'identité du personnage tout au long de l'œuvre. Telle qu'elle s'est stabilisée au XVII^e siècle en France, la présentation matérielle du texte dramatique a mis en valeur ces indications de sources locutoires sur l'espace de la page (Rollinat-Levasseur : 2008) : le nom des locuteurs à chaque intervention verbale est entièrement développé et clairement détaché des autres didascalies ainsi que des répliques par l'usage d'une typographie spécifique, par exemple avec l'emploi de lettres capitales centrées. La source locutoire apparaît ainsi comme un « titre de réplique » (Golopentia 1993 : 477-478).

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

Suivant le code qui régit le texte dramatique, la relation entre la mention du nom et l'énoncé de la réplique est implicite : c'est précisément là qu'est indiqué textuellement le processus énonciatif du discours du personnage. Il s'ensuit un double effet de légitimation. D'une part, l'énoncé est rendu possible et vraisemblable par le fait qu'il y a une source locutoire qui lui est liée : il est présenté comme produit par le nom du personnage mentionné. D'autre part, le nom du personnage indiqué gagne, lui aussi, un effet de réalité par le fait qu'un énoncé lui est assigné : le nom représente dès lors une source énonciatrice douée de parole. Or, si nous considérons que le nom est une « métaphore de la personne », ainsi que l'a défini Claude Lévi-Strauss (1968 : 294), et que la parole est le propre de l'homme, comme les linguistes l'ont montré, nous voyons comment l'association du nom du personnage à un discours contribue à produire un effet de réel, c'est-à-dire un effet de personne pour le personnage dramatique.

Enfin, par le jeu de conventions propres au genre théâtral, l'indication de source locutoire disparaît lors de la représentation et est relayée par le corps et la voix du comédien interprétant le rôle : l'incarnation potentielle d'un rôle par un acteur matérialise le personnage, y compris dans l'imaginaire du lecteur, lequel sait que les pièces sont destinées à être représentées. Si la présence corporelle du comédien assure sur la scène une continuité entre les différents énoncés attribués à un même personnage, dans le texte dramatique publié, c'est la présence du même nom indiqué comme source locutoire à chaque intervention du personnage qui crée cette continuité. Car la fonction de la didascalie locutoire n'est pas seulement de faire connaître la source énonciatrice d'une réplique : elle a aussi pour rôle d'associer des répliques éparses dans le texte à un nom unique, c'est-à-dire d'assurer un lien dans la discontinuité spatiale du texte. Ainsi l'indication de la source locutoire dans le texte dramatique permet que chaque « je » qui parle ait un nom, et cela tout au long de la pièce.

Cette caractéristique vaut pour tous les personnages d'une pièce. Certes, ceux-ci peuvent être plus ou moins individualisés. La codification des rôles, très importante en particulier pour le théâtre de l'antiquité et de l'époque classique, fait que Géronte est nécessairement le nom d'un père, et d'un père peu accommodant, ou que Horace est forcément le nom d'un jeune homme. Mais le personnage nommé Géronte dans *L'Illusion comique* n'est pas le personnage du même nom dans *Les Fourberies de Scapin* ; Horace, personnage éponyme de la tragédie de Corneille, n'est pas le « blondin » de *L'École des femmes*. Ce qui différencie les personnages de même nom, c'est, au-delà même des codes qui régissent leur rôle, l'unicité des répliques qui leur échoient dans chacune des œuvres considérées : le « je » que nous trouvons dans les paroles qui leur sont attribuées les

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

individualise. Comme l'a souligné Marvin Carlson (1983 : 293), c'est aussi le cas pour les personnages nommés mais par leur seule fonction : dès qu'un énoncé est attribué à « La Nourrice », « Le Roi », « Un Garde », ou « Le Père », ces personnages ne sont plus une catégorie générale mais un rôle particulier.

L'efficacité de la convention littéraire qui associant des actes de paroles à un nom de personnage donne corps à cet être de fiction se voit, a contrario, par le travail de déconstruction qu'en fait une partie du théâtre contemporain : rompre ce lien, c'est alors mettre en scène un sujet d'énonciation en décomposition (Ryngaert et Sermon : 2006)

Le rôle de la personnalisation dans le discours : l'exemple des personnages-utilités

La personnalisation du discours semble jouer un rôle crucial dans la création d'un effet-personnage et l'activation d'un effet de personne au théâtre. De ce point de vue-là, l'emploi de la première personne dans les tragédies profanes de Racine nous paraît exemplaire. C'est en effet un des moyens stylistiques que le dramaturge a employé de façon récurrente et qui donne efficacement une présence vraisemblable aux rôles de deuxième plan : ces personnages, même quand ils ne sont que de simples utilités dans l'intrigue, n'en doivent pas moins apparaître comme des êtres dotés de la parole, comme de véritables sujets d'énonciation.

Ainsi, dans *Phèdre*, Panope, l'une femme de la suite de l'héroïne racinienne, n'a qu'une importance réduite dans l'économie de la tragédie même si son rôle est crucial : elle n'intervient que dans deux scènes (I,4 et V,5) et Racine ne lui a accordé que cinq répliques, ce qui représente en tout à peine trente-sept vers, mais c'est elle qui apprend à Phèdre la nouvelle de la mort de Thésée. Comme c'est un personnage qui n'a pas d'intérêt propre dans l'action, c'est l'un de ceux qui emploient le moins de pronoms à la première personne (comme les deux confidents que sont Thérémène et Ismène). Cependant si la fréquence de ces pronoms est faible (13,6% par rapport au nombre d'alexandrins à dire par Panope alors que leur fréquence est de 48,9 % pour Phèdre), elle n'est pas nulle. Elle joue sans doute même un rôle déterminant dans l'élaboration du personnage. Il est en effet remarquable que Racine ait fait apparaître ces pronoms de la première personne précisément au début de la première réplique du personnage dans les deux scènes où elle intervient. Quand elle arrive à la quatrième scène du premier acte, Panope dit ainsi :

Je voudrais vous cacher une triste nouvelle,

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

Madame. Mais il faut que je vous la révèle.
La mort vous a ravi votre invincible Epoux,
Et ce malheur n'est plus ignoré que de vous.

Elle emploie ici deux fois de suite le pronom « je » alors qu'elle ne l'utilise ensuite qu'une seule fois dans sa troisième réplique : c'est qu'après sa première prise de parole, les informations qu'elle livre à Phèdre priment sur l'expression de son émotion. De même, lorsqu'elle va à la rencontre de Thésée au dernier acte, les deux uniques marques de la première personne se trouvent placées de façon similaire dans les vers qui ouvrent sa première réplique :

J'ignore le projet que la reine médite,
Seigneur. Mais je crains tout du transport qui l'agite.

Racine commence donc par personnaliser le discours de Panope pour le consacrer ensuite aux seules questions qui importent aux héros de la tragédie. L'emploi de la première personne dans ces répliques présente d'emblée le personnage comme sujet de son discours. L'effet est double : le discours est étroitement rattaché à son énonciateur (ici Panope), et, en retour, l'énoncé est légitimé par la présence clairement identifiable de sa source énonciatrice.

Dans le cas des personnages secondaires et davantage encore dans celui des personnages-utilités, les marques de l'intersubjectivité l'emportent en général nettement sur celles de la subjectivité. Mais le fait que le sujet énonciateur s'investisse personnellement dans son discours apparaît comme une condition importante pour la réussite de ce discours : celle-ci est liée non au seul message que ces personnages ont à délivrer mais à la façon dont ils le transmettent, c'est-à-dire à la façon dont ils se le sont approprié. Ce procédé stylistique se retrouve, en effet, dans toutes les tragédies profanes de Racine, à trois exceptions près² : dans son œuvre, les personnages qui ont un rôle d'utilité dans l'action et qui ont un temps de parole réduit par rapport aux héros, emploient au moins une fois, et plutôt deux fois de façon rapprochée, la première personne du singulier. Ce fait stylistique racinien, qui entre peut-être dans le succès durable des œuvres de cet auteur dramatique, nous semble témoigner, au-delà du théâtre de Racine, de l'importance de l'emploi de la première personne dans l'élaboration d'un effet de personne au théâtre.

² Albine dans *Britannicus*, Rutilie dans *Bérénice*, et Aegine dans *Iphigénie*. Le cas d'Albine est particulièrement intéressant puisque son rôle est assez long (88 9/12 alexandrins) et caractérisé par la forte fréquence de marques de la deuxième personne, désignant ici son interlocutrice principale, Agrippine. Cependant Albine n'emploie la première personne avec elle-même pour référer qu'au moment où elle rapporte dans un discours direct la prière que Junie a adressée à la statue d'Auguste : cette utilisation de la première personne à travers la restitution du discours d'un autre personnage rejaillit vraisemblablement sur l'énonciatrice qui l'actualise et contribue ainsi à élaborer un effet de personne.

L'organisation de la personnalisation du discours : effets de sens dans *Phèdre*

L'auteur peut différencier ses personnages les uns des autres dans l'emploi des marques de la subjectivité qu'il fait de leurs répliques, dans le détail de chacune d'elle ainsi que sur l'ensemble d'une pièce : c'est là l'un des éléments linguistiques par lequel le théâtre, texte littéraire, s'écarte de l'usage réel de la parole. Mais c'est aussi avec cette organisation de la personnalisation du discours que le texte dramatique peut agir comme un miroir grossissant de la construction de l'identité du sujet à travers le jeu des interactions verbales.

Les dialogues de *Phèdre* montrent, par exemple, que Racine a instauré une hiérarchie entre ses personnages dans la distribution de l'usage des marques de la première personne et que cette différenciation dans leur répartition recoupe celle du temps de parole qu'il a accordé à chacun d'eux³. En effet, dans cette tragédie, tout concourt à cristalliser l'attention du spectateur et du lecteur sur Phèdre : c'est la Reine qui parle le plus dans la pièce et c'est aussi dans ses répliques que se trouve, en proportion par rapport aux autres personnages et de façon non aléatoire, le plus de marques de la subjectivité avec les marqueurs de la première personne que sont les pronoms et les déterminants possessifs. La personnalisation du discours est ainsi avant tout asservie au processus de l'action. Cette caractéristique stylistique et dramaturgique est propre au théâtre de Racine : le rival du dramaturge, Jacques Pradon, qui a composé une *Phèdre et Hippolyte* concurrente la même année 1677, a un usage plus anarchique de ces marqueurs de subjectivité, et c'est peut-être un des éléments qui ont concouru à ne donner à sa pièce qu'un succès éphémère.

Dans *Phèdre* de Racine, le « je » des autres personnages semble ainsi en retrait, comme pour mieux faire valoir l'héroïne. Seul Thésée, au troisième acte, emploie, en proportion, presque autant de pronoms de première personne que Phèdre : cet effet stylistique rend plus intense l'effet de surprise provoqué par le retour inattendu du Roi et marque clairement la volonté de celui-ci de montrer qu'il entend reprendre possession de ses biens et exercer son pouvoir. Cependant le personnage n'a qu'un temps de parole réduit : sa brutalité éclate mais reste ponctuelle. Les autres personnages ne sont pas pour autant inexistantes : la

³ Pour *Phèdre*, dans une étude qui porte sur l'ensemble des dialogues, Charles Bernet a montré que par rapport à un modèle théorique dressé entre toutes les tragédies profanes de Racine, la dernière pièce est un peu déficitaire en pronoms de dialogue, mais excédentaire en adjectifs possessifs des première et deuxième personnes. Cet excédent est remarquable : « A priori, l'emploi des possessifs n'est pas soumis aux mêmes contraintes que [les pronoms de dialogue dans la tragédie...]. La présence de ces derniers sert notamment à renforcer la présence physique des personnages en mentionnant leurs attributs, facultés ou sentiments » (1983 : 172). Pour une analyse de détail distinguant les personnages, voir Eve-Marie Rollinat-Levasseur (2000).

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

longueur de leur rôle et les marques de la première personne leur donnent une position certes seconde, mais une position qui leur permet d'être crédibles. L'expression de la subjectivité de ces personnages est organisée de façon à les rendre présents, mais autour de l'héroïne principale, sujet en crise.

La tragédie donne en effet à voir à travers Phèdre comment s'exprime un sujet pris dans une situation critique. La représentation de ce personnage expose sur scène comment Racine et ses lecteurs perçoivent un sujet qui se débat pour rester lui-même face à l'emportement de la passion. L'usage des marques de la première personne participe notablement à construire cette image d'une héroïne tragique, déchirée entre la conscience de sa gloire et la fureur amoureuse. En effet, la fréquence d'apparition du pronom « je » en fonction sujet dans les répliques de Phèdre varie au cours de la pièce : au premier acte, l'héroïne emploie beaucoup le pronom de première personne en fonction sujet ; puis cette fréquence baisse progressivement et fortement au dernier acte. Cette diminution manifeste la perte de maîtrise de soi de l'héroïne. Parallèlement, la répartition des déterminants de la première personne dans le discours des personnages est elle aussi non aléatoire et contribue également à distinguer Phèdre des autres rôles par la plus grande fréquence de leur apparition dans son discours. C'est que l'héroïne analyse ses sentiments, qu'elle décrit son corps et son être. Ces déterminants possessifs participent à élaborer un effet de personne en ce qu'ils énoncent la présence d'une âme et d'un corps, ceux du personnage. Mais c'est là que les répliques de Phèdre peuvent agir comme un miroir grossissant des actes de parole : en même temps que le personnage se dit parole et corps, la disparition du pronom de première personne fait apparaître que le sujet n'est pas toujours maître de lui-même. Le sujet est, sans avoir nécessairement la maîtrise de son âme et de son corps : il *existe*, au sens étymologique du terme.

L'analyse de la présence des marques de la subjectivité dans le discours des personnages, tant au niveau de la macrostructure de l'œuvre qu'à celui de ses microstructures (par la lecture d'une réplique ou d'un échange de réplique) permet ainsi de dégager notamment comment le je du personnage se définit comme sujet lui-même. Cette définition du sujet par lui-même peut aller jusqu'à la mise en évidence de la dépossession de soi, comme c'est le cas dans l'œuvre de Racine. Elle se caractérise en outre dans son rapport aux autres et au monde. Car les marques de l'intersubjectivité dans le jeu des interactions verbales achèvent d'individualiser le personnage : au théâtre, le personnage se construit par les répliques qui lui sont attribuées ainsi qu'à travers le jeu de co-énonciation des dialogues auxquels il prend part.

Nom, parole et identité

Le système énonciatif théâtral est donc conçu pour construire un effet de personne : le dramaturge s'efface derrière ses personnages ; le texte didascalique organise la répartition de la parole ; les actes de paroles sont associés à un nom de personnage. La parole est action au théâtre parce que les actes de paroles incarnent leur énonciateur. Mais alors que ce dispositif énonciatif constitue les personnages par leurs actes de parole, les œuvres dramatiques interrogent de façon récurrente le rapport entre le nom, la parole et l'identité : ce n'est peut-être pas un hasard si c'est au théâtre que l'effet de personne ne cesse de questionner ce qu'est le sujet.

C'est sans doute la raison pour laquelle l'un des grands enjeux des œuvres dramatiques réside dans la révélation de la véritable identité des personnages. En effet, comme la souligne Aristote dans *La Poétique* (1452a), la reconnaissance, à savoir « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'alliance ou l'hostilité ceux qui sont destinés au bonheur ou au malheur », est une des péripéties les plus efficaces au théâtre : la révélation d'une nouvelle identité pour un personnage donné renverse nécessairement toute l'organisation actantielle configurée autour de son identité initiale. L'efficacité dramatique du fantasme des origines, telle que l'a étudiée Marthe Robert (1972), s'ajoute sans aucun doute à la force de la péripétie⁴. Mais les intrigues construites sur le principe de reconnaissance nous semblent montrer que l'une des fonctions dévolues au personnage dramatique est précisément d'interroger le lien qui peut exister entre celui ou celle qui parle et la reconnaissance sociale de cet être comme individu. Le personnage, en quête d'identité, montre la complexité de ce qu'est un individu : pour être singulier, l'individu doit être reconnu et identifié comme tel par la collectivité.

Aussi le texte de théâtre peut-il apparaître comme un laboratoire où la notion d'individu est étudiée à travers le sujet qu'est le personnage. C'est un motif récurrent de la comédie, en particulier pour celles qui reprennent la structure de la comédie nouvelle après Ménandre et où, au dénouement, la révélation de l'identité d'un des héros autorise son mariage avec celui ou celle vers qui le pousse son inclination : la péripétie de la reconnaissance agit sur le personnage comme si elle lui donnait une nouvelle naissance. Ainsi

⁴ Au sujet de l'expression de ce fantasme dans le roman, voir M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972. Sur l'analyse de cette question ainsi que celle du fantasme du vol de l'identité dans la comédie, voir C. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, 1964.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

en est-il pour Hyacinthe et Zerbinette dans *Les Fourberies de Scapin* : les héroïnes de Molière, retrouvées et reconnues chacune par leur père, peuvent épouser respectivement Octave et Léandre, c'est-à-dire précisément ceux qui leur étaient destinés socialement. Ces personnages gagnent doublement une identité : à leur identité d'origine désormais dévoilée, s'ajoute l'identité conquise au cours de l'action, celle que va leur donner le mariage, promesse d'autres naissances. Cette intrigue conduit le sujet à trouver sa place dans l'ordre collectif : en l'occurrence, « ce que le hasard a fait », « ce que la prudence des pères avait délibéré » (III, 8), et des « aventures extraordinaires » (III, 11), assurent une inscription de l'individu dans un ordre établi sans le bouleverser.

Mais même la comédie peut saper une telle harmonie. Ainsi dans *L'Ecole des femmes*, Molière utilise ce même procédé de la reconnaissance pour sauver Agnès des convoitises d'Arnolphe. Mais alors que l'enjeu de l'intrigue est la libération de la jeune fille de la tutelle à laquelle elle est asservie, ce que manifeste la conquête qu'elle fait de l'exercice de la parole (Magné 1972 et Dandrey 1986), ce retournement de situation n'arrive en réalité qu'après qu'Agnès a exprimé sa volonté propre et qu'elle s'est posée en sujet libre face à Arnolphe en lui disant « Je veux rester ici » (V, 9). En effet, à partir du moment où sa véritable identité est dévoilée, ce qui lui permet d'épouser celui qu'elle veut, Agnès perd en effet définitivement la parole pour ne rester plus que l'objet du discours d'autrui dans toute la fin du dénouement. La reconnaissance du personnage contribue ici, par un renversement ultime, à l'anéantir, à dissoudre le lien qui existait entre son nom et ses paroles. C'est ce qu'Eric Vigner a mis en évidence dans la mise en scène qu'il a donnée de la pièce à la Comédie-Française (1999) : les acteurs quittaient le plateau gaiement comme pour aller festoyer et célébrer le mariage d'Horace et Agnès mais la jeune fille restait seule sur scène, abandonnée de tous, sans que personne n'ait semblé s'en apercevoir.

La tragédie explore volontiers comment la révélation de l'identité du héros fait vaciller la connaissance que le sujet a de lui-même, ébranlant ainsi le sujet lui-même. Un des héros de prédilection de la tragédie – sachant que chaque œuvre apporte un renouvellement de l'image du sujet, Œdipe le montre : il est par excellence celui sur qui pèse un passé connu de tous... sauf de lui ; l'intrigue doit le conduire à découvrir qu'il est précisément Œdipe, identité fatale s'il en est. Or, lorsqu'il découvre son identité, Œdipe s'isole : symboliquement, il s'arrache les yeux, c'est-à-dire justement les organes qui permettent au sujet d'assurer un lien entre l'instance d'énonciation qu'il est et le monde. Sur le plan linguistique, cette connaissance, qui signifie une méconnaissance de soi dans le passé avant d'être une nouvelle naissance à soi-même, peut être soulignée par l'emploi des marques de la subjectivité ou de

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

l'intersubjectivité. Ainsi, dans la tragédie que Corneille a composé sur ce mythe en 1659, le héros éponyme rejette avant tout l'accomplissement de son destin sur ceux qui ont cherché à lui faire échapper à cette fatalité : il n'emploie plus le pronom de la première personne en fonction de sujet, manifestant ici la perte du pouvoir qu'il a exercé de façon tyrannique et qui le rend responsable de tous ses actes (V, 3, v. 1761-1772). Ce que le théâtre montre en action, à travers Œdipe et nombre de héros au destin tragique, telle Eriphile dans *Iphigénie* de Racine (V, 6, v. 1730-1790), c'est que l'être est toujours autre que ce qu'il croit être ou, de façon plus radicale, que ne plus s'aveugler sur soi-même, c'est perdre la vue, pour Œdipe, s'enfermer sur soi, ou, pour Eriphile, aller jusqu'à mourir.

La question de l'adéquation entre la parole, l'action et l'identité est ainsi soulevée par l'action dramatique et mise en évidence par le système énonciatif théâtral classique, lequel est entièrement conçu pour construire les personnages à partir de leur parole et par leurs échanges dialogiques. Le fait qu'un personnage puisse dire « je suis » lui confère une *apparence* d'être. Mais si un dramaturge comme Corneille a beaucoup joué de cet énoncé qu'il aimait renforcer en « je sais ce que je suis »⁵, c'est sans doute pour en faire apparaître toute la fragilité. En effet, dans une telle phrase, les deux propositions « je sais » et « je suis » se fondent mutuellement. Mais elles élaborent un déplacement qui déstabilise l'énoncé « je suis » : « ce que » chosifie l'être, et l'emploi du verbe « savoir », donnant un statut cognitif à la proposition, atteint son fondement. C'est là précisément que le personnage naît. Car il n'est pas : il révèle aux lecteurs-spectateurs comment il est possible d'être. Ce faisant, il se découvre souvent autre : autre que ce qu'il croit être, autre que ce qu'il peut être, ou autre que ce qu'il veut être. L'œuvre théâtrale conduit ainsi à chercher quels liens peuvent être tissés entre la parole, l'expression de la subjectivité, le nom et l'identité du personnage : le texte d'une pièce, lui-même caractérisé par la discontinuité avec la juxtaposition presque brute des répliques attribuées à chaque personnage, est à l'image du parcours qui construit un personnage et invite le lecteur à construire une forme de continuité à travers les paroles de chacun.

Le dispositif de l'énonciation théâtral a pleinement participé à construire une esthétique de l'illusion dramatique : les spectateurs et les lecteurs ont perçu les personnages

⁵ Ainsi, Amarante dans *La Suivante*, III, 10, Chimène dans *Le Cid*, III, 3, Adraste dans *L'Illusion comique*, II, 8, Done Elvire dans *Don Sanche d'Aragon*, I, 1, Cléopâtre dans *Pompée*, IV, 3, Viriate dans *Sertorius*, V, 3, ou l'héroïne éponyme dans *Sophonisbe*, III, 5.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

comme des personnes. Au XVII^e siècle en témoigne en effet les très nombreux commentaires de simples particuliers s'exprimant sur une œuvre spécifique ainsi que bien des textes théoriques qui commentent l'action des personnages comme s'il s'agissait de personnes. L'emploi des mots « acteurs », « personne » et « personnage » sans distinction entre eux atteste aussi d'une confusion entretenue entre l'ordre de la réalité et celui de la fiction.

Le succès phénoménal du théâtre à l'Age classique réside sans doute en grande partie dans l'engouement que suscitent ces personnages conçus à l'image de personnes. Cette passion pour ces héros dramatiques dotés de paroles est en tout cas le signe d'une curiosité collective pour ce qu'est le sujet, la personne, l'individu. Ces êtres de fiction permettent à toute une société, bridée par la Monarchie Absolue, d'explorer toutes les facettes de l'expression de la subjectivité : de l'affirmation du « moi » au surgissement de l'intériorité jusqu'à la remise en question des fondements de l'identité. C'est d'ailleurs là que réside tout le paradoxe de l'enthousiasme pour le théâtre : la scène semble être un lieu de transparence que le Roi peut approuver. Mais son bon plaisir n'est de permettre que des êtres de fictions parlent comme des personnes, précisément que parce que ce ne sont pas de véritables personnes douées de la parole et de la pensée ! La consécration du théâtre au XVII^e siècle découle ainsi de son système énonciatif : la voix du dramaturge, qui n'expose que ses héros mais ne s'expose pas, est une voie oblique.

Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980.
Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, t. 1, p. 259.
Charles BERNET, *Le Vocabulaire des tragédies de Jean Racine. Analyse statistique*, Champion, 1983.
Marvin CARLSON, « The semiotics of character names in the drama », *Semiotica*, 1983, p. 283-296.
Pierre CORNEILLE, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 3 vol., 1981-1987.
Patrick DANDREY, « Structures et espaces de communication dans *L'Ecole des femmes* », *Littérature*, 63, 1986, p. 65-89.
Sanda GOLOPENTIA, « Les didascalies de la source locutoire », *Poétique*, 96, 1993, p. 475-492.
Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, 1980.
Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992.
Claude LEVI-STRAUSS, *Mythologies II. Du miel aux cendres*, Plon, 1968.
Bernard MAGNE, « *L'Ecole des femmes* ou la conquête de la parole », *Revue des Sciences Humaines*, 145, 1972, p. 125-140
MOLIERE, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.

Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « De l'effet personnage à l'effet de personne : l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique »

Jacques PRADON, *Phèdre et Hippolyte*, 1^{ère} éd. Jean Ribou, 1677, éd. O. Classe, University of Exeter, 1987.

Jean RACINE, *Théâtre. Poésies*, éd. G. Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999.

Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Editions Théâtrales, 2006.

Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972

Eve-Marie ROLLINAT-LEVASSEUR, *L'Enonciation théâtrale : l'expression de la subjectivité à l'Age classique*, Thèse de Doctorat, Université Paris 7, 2000.

Eve-Marie ROLLINAT-LEVASSEUR, « Une mise en scène à prétention intemporelle : la présentation matérielle des publications théâtrales », *Le Théâtre côté texte : le public de la publication*, éd. A. Ferry et F. Naugrette, à paraître, 2008.

Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Editions sociales, 1977, rééd. Belin 1996.