

Le personnage au théâtre : étude sémiotique

Hayder N. Abashana

Introduction

« Dans la mesure où le texte théâtral est essentiellement non linéaire mais tabulaire, le personnage est un élément décisif de la verticalité du texte ; il est ce qui permet d'unifier la dispersion des signes simultanés. Le personnage figure alors dans l'espace textuel ce point de croisement ou plus exactement de rabattement du paradigme sur le syntagme : il est un lieu proprement poétique. Dans le domaine de la représentation, il apparaît ce point d'ancrage où s'unifie la diversité des signes »¹

Quel est le personnage dans le théâtre ? Et comment est-il considéré dans le cadre de la sémiologie de théâtre ? Autour de ces deux questions s'articule notre étude pour mettre en valeur la notion du personnage au point de vue sémiotique. Notre objectif sera donc de présenter une analyse de cette notion primordiale dans le texte dramatique loin d'une explication scénique qui reste très importante mais qui ne correspond pas, pour le moment, à notre démarche suivie dans cette étude. Mais avant de commencer, il est utile de poser la question suivante : quel est l'intérêt d'une étude pareille pour un texte littéraire ? En fait, cette approche d'analyse offre un cadre propice à la manipulation des forces qui se confrontent dans le texte dramatique et par là, d'apprendre, en essayant diverses solutions, à nous méfier des évidences. D'autre part, elle permet d'échapper à la seule détermination psychologique que donne l'entrée par les personnages en faisant apparaître comment ils se regroupent et comment ils sont inéluctablement liés les uns aux autres par une syntaxe qui est celle de l'action.

Étymologiquement, le mot 'personnage' provient du mot latin 'persona' qui désigne « le masque de théâtre »². Le masque est un objet qui permet à l'acteur, premièrement de se dissimuler, et deuxièmement de se détacher de son identité pour prendre un rôle. Par exemple, lorsque Don Juan venu séduire les femmes sur la scène, il est déguisé et protégé par le masque qui lui permet efficacement de faire le libertin. Par ce processus, l'auteur devient l'exécutant, non l'incarnation. Tandis que le personnage, celui qui contient ces deux traits, n'est pas simplement une personne sur la scène, mais un élément théâtral qui possède une personnalité, par son action et ses traits pertinents dans le système scénique.

Dans la notion classique, le personnage est un être dans un récit théâtral, ou un comédien sur la scène, ou bien un agent dans l'action théâtrale. Mais, à partir du XX^{ème} siècle, cette conception est modifiée par les formalistes russes qui réexaminent la structure du récit. A la suite de V. Propp et d'E Souriau, Greimas

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 1996, p. 92

² A. Dauzat, *Nouveau dictionnaire étymologique*, éd. Larousse, Paris, 1964, p. 555.

redéfinit le concept du personnage dans la perspective structurale. Selon lui, le personnage est une complexité qui contient trois niveaux : au niveau de la structure profonde, il est actant et au niveau de la structure de surface, il est acteur et rôle, au niveau de la structure superficielle, il est personnage³. Ainsi, si on voit en lui l'actant, l'acteur le rôle, il n'est plus, dans la perspective sémiologique, la copie, substance d'un être, mais un lieu de fonction. Greimas considère le personnage comme une unité lexicalisée dont les traits distinctifs sont individualisants. Bien entendu, ces traits ne sont pas donnés dès le départ, le signifié du personnage se construit tout au long du récit. Au lieu d'opposer le personnage les uns aux autres, « il vaudrait mieux décomposer chaque image en traits distinctifs, et mettre ceux-ci en rapport d'opposition ou d'identité avec les traits distinctifs des autres personnages du même récit »⁴. On peut ainsi, prévoir des conflits entre les personnages.

Dans cette perspective, nous trouvons très utile cet éclaircissement fait par Anne Ubersfeld dans son livre *Lire le Théâtre I*⁵ et dans lequel elle redéfinit les notions suivantes : actant, acteur et rôle avant de traiter le personnage. Pour elle « un actant s'identifie à un élément, lexicalisé ou non, qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique : il y a le sujet et l'objet, le destinataire, l'opposant et l'adjuvant, dont les fonctions syntaxiques sont évidentes ; le destinataire dont le rôle grammaticale est moins visible, appartient si l'on peut dire à une autre phrase antérieure ou selon le vocabulaire de la grammaire traditionnelle, à un complément de cause »⁶. L'acteur, d'après Anne Ubersfeld, « (est) la particularisation d'un actant ; il serait l'unité (anthropomorphe) qui manifesterait dans le récit la notion (ou la force) que recouvre le terme d'actant [...]. L'actant est un élément d'une structure syntaxique qui peut être commune à plusieurs textes ; l'acteur est en principe l'acteur d'un récit ou d'un texte déterminé. Le même acteur peut passer d'une case actantielle à l'autre ou en occuper plusieurs »⁷. Tandis que le rôle « est l'une des médiations qui permettent de passer du code actantiel abstrait aux déterminations concrètes du texte »⁸. Dans toutes ces notions, on voit le terme du personnage qui devient dans la perspective sémiologique un lieu de fonction et non pas la copie substance d'un être humain.

Tout ce que nous avons dit jusqu'à maintenant concerne le personnage littéraire en général et non le personnage théâtral en particulier. Il y a des différences entre les deux, entre le personnage vu et le personnage lu à l'intérieur du groupe. Un auteur ne conçoit pas de la même manière un être de

³ Greimas, *Sémiotique Structurale*, éd. Larousse, Paris, 1966.

⁴ T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, cité par Ph. Hamon dans « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature*, n° 6 mai 1972, p. 99.

⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, op. cit., p. 84.

papier et un être qui doit normalement être vu sous les traits du comédien. La présentation des personnages est tout à fait différente. L'écrivain dramatique commence par nous fournir une liste des personnages avec quelques renseignements (A est un roi, B est son fils, C est amoureuse de B...etc. Les informations supplémentaires que l'auteur peut nous apporter directement en son nom se trouvent dans les indications scéniques.

L'information peut être de deux sortes : elle concerne le personnage en tant qu'être fictif, c'est-à-dire qu'elle peut suggérer que nous avons affaire à une vraie personne. Cette catégorie d'information comporte l'âge, le physique, l'origine sociale, le métier du personnage, etc. l'information peut aussi concerner le personnage en tant qu'être joué par le comédien. Cette catégorie comporte des indications destinées à la façon dont il faut jouer le personnage.

Les remarques de la première sorte interviennent surtout au début des pièces, tandis que celles de la deuxième sorte peuvent apparaître tout au long de la pièce. Dans le premier cas, la technique ressemble à celle utilisée dans certains romans. Mais, à la différence du romancier, l'écrivain dramatique n'est pas toujours là pour être l'interprète de l'action et des paroles des personnages. En fait, si le lecteur d'un texte dramatique se sent capable de faire l'inventaire des traits distinctifs des personnages, c'est surtout grâce aux paroles qui sont attribuées à ces personnages. Il faut insister sur l'aspect verbal, car le texte dramatique est fait, pour une large part, du dire des personnages. Leur faire n'est pas décrit par un narrateur, comme c'est le cas dans le roman, mais il doit être déduit à partir des paroles. Le lecteur doit imaginer une situation précise dans laquelle le texte dramatique prend son sens. La représentation, en revanche, donne trop d'informations à la fois, d'où l'importance de la redondance qui permet aux spectateurs de séparer ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas. Ce problème est abordé par Anne Ubersfeld. Elle explique que le comédien produit deux sortes de signes : « le comédien construit telle mimique, tel geste, telle intonation pour dire : je suis ou je fais telle chose. Mais en même temps il est producteur de signes qu'il n'a pas choisi de produire : sa voix, sa stature et les autres rôles qu'il a déjà joués »⁹. Le comédien est un médiateur entre le monde fictif du texte dramatique et le monde réel du spectateur. Le lecteur rencontre le personnage sans médiateur.

Pour construire des personnages qui s'intègrent à sa lecture globale de la pièce, Philippe Hamon propose une méthode qui pourrait convenir aussi bien à un metteur en scène qu'à un critique. Il suggère la démarche suivante : le personnage sera défini : A) par son mode de relation avec les fonctions virtuelles et actualisées qu'il prend charge ; B) par son intégration à des classes d'actants ; C) en tant qu'actant par son mode de relation avec d'autres actants au sein de séquences-types (situations) ; D) par sa relation à une série de modalités

⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école des spectateurs*, éd. Sociales, Paris, 1981, p. 166.

(vouloir, savoir, pouvoir) acquises, innées ou non acquises et par leur ordre d'acquisition ; E) par sa distribution au sein du récit ; F) par le faisceau des qualifications et des rôles thématiques dont il est le support¹⁰. Si nous analysons les personnages selon ces six éléments, nous verrons qu'il est très difficile de parler d'un seul personnage à la fois, tant les personnages se définissent en interaction les uns avec les autres. Ils n'ont pas d'existence en dehors de cette interaction. Et nous remarquons que le personnage le plus important est lié à beaucoup d'autres, et que certains personnages secondaires se caractérisent par rapport à un des personnages principaux. Alors, quelle démarche proposons-nous à suivre pour éclairer l'étude sémiotique du personnage dans une pièce de théâtre ?

Dans notre étude, nous essayerons d'analyser une seule pièce de théâtre sous la perspective sémiologique. Nous méditerons sur la fonction et la signification du personnage en tant qu'actant au niveau syntaxique, en tant qu'acteur au niveau sémantique et en tant que figure au niveau rhétorique en suivant l'approche d'Anne Ubersfeld.

Dans la première étape, nous effectuerons l'analyse syntagmatique des personnages en tant qu'actant. D'abord après avoir segmenté le texte pour la détermination des unités du récit, nous établirons le modèle actantiel à chaque séquence en vue de visualiser les principales forces du drame et d'observer la dialectique et le passage progressif de l'un à l'autre. Et nous synthétiserons pour en déduire la caractéristique du conflit et de la quête des personnages dans la relation syntagmatique avec les autres personnages.

Dans la deuxième étape, nous analyserons la fonction paradigmatique des personnages en tant qu'acteur. Nous examinerons ses traits distinctifs par les analyses des noms, de l'appellation, de l'apparence et de l'axe sémantique des personnages. Cela nous permettra de saisir non seulement les traits différentiels du personnage, mais aussi le mode du conflit dans la mesure où il est en interaction avec les autres personnages qui possèdent leurs propres traits pertinents.

Dans la troisième étape, nous méditerons sur le niveau de rhétorique construit par les personnages : ils figurent, en tant que lexèmes, comme éléments rhétorique dans le discours textuel total¹¹. Nous observons, alors, leur fonctionnement métaphorique et métonymique. Cela nous aidera à comprendre la structure sémantique du texte dans le système paradigmatique des personnages.

Il est utile de rappeler ici que notre objectif sera de présenter une analyse de la notion du personnage dans le texte dramatique loin d'une explication scénique qui reste très importante mais loin de notre intérêt dans cette étude.

¹⁰ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiotique du personnage » in *Littérature*, N° 6 mais, Paris, 1972.

¹¹ Anne Ubersfeld, *Lire Le Théâtre I*, op. cit., p. 95.

Nous avons choisi une pièce d'Henri de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, pour mettre en valeur la notion du personnage. Le choix de cette pièce vient de la particularité qu'elle expose en présentant un personnage type comme Don Juan, mais qui se diffère de celui de Molière, présenté au XVII^{ème} siècle. Nous allons découvrir cette particularité au fur et à mesure de cette étude.

I. Analyse actantielle des personnages en tant qu'actant : l'unité de fonction logique à la structure profonde.

Dans ce chapitre nous effectuerons l'analyse syntagmatique des personnages en tant qu'actants. A propos de la notion d'actant, A Greimas et J. Courtés disent que l'actant est « celui qui accomplit ou qui subit l'acte, indépendamment de toute détermination »¹². Il est considéré comme « l'unité de fonction logique » qui se caractérise par sa sphère d'action qu'il prend en charge. « Il s'identifie à un élément lexicalisé ou non qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique [...] »¹³

De ce point de vue, nous le prenons dans le théâtre pour l'unité syntaxique du récit théâtral et la force abstraite qui montre la logique des actions théâtrales. Cette unité de fonction logique remplace la notion classique de personnage, et recouvre en sémiologie littéraire non seulement les êtres humains mais aussi les animaux, les objets et même les concepts.

1.1. Segmentation du texte : structure de la pièce et détermination des unités du récit

Pour commencer, il est nécessaire d'examiner rapidement la structure générale de la pièce que nous voulons analyser. Nous voyons dans *La mort qui fait le trottoir*, trois actes que l'auteur fait montage des pérégrinations de Don Juan, en liant les neuf aventures pour composer l'action dramatique. Mais il n'y a pas de lien logique entre ces trois actes : le premier acte paraît inutile au reste de l'intrigue, et dans les deux autres les scènes se suivent sans lien logique, les personnages se succèdent sans aucun motif convenable. Et l'alternance imprévue entre les passages déroutants et les passages sérieux laisse une impression de confusion comme si la pièce hésite à s'engager dans telle ou telle direction. Nous voyons ici l'incohérence et l'ambiguïté au niveau de la structure.

La segmentation du texte est une procédure préalable pour former les modèles actantiels : elle est le point de départ de l'analyse de structure. Comme le dit Anne Ubersfeld : « tout progrès dans la précision de l'analyse actantielle est conditionné par son examen non pas dans la totalité du texte, mais diachroniquement dans la suite des séquences : seule l'étude de l'évolution des modèles de séquence permettra par exemple de voir les transformations du

¹² A. Greimas ; J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage*, éd ; Hachette, Paris, 1979, p. 3

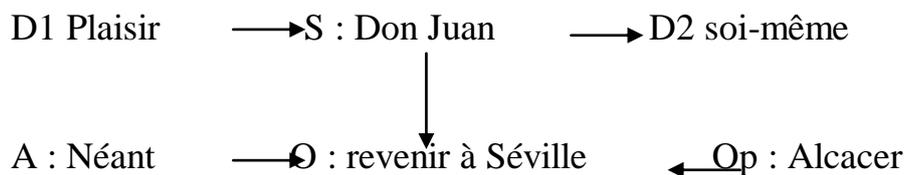
¹³ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I, op. cit.*, p. 50.

modèle ou de comprendre comment évoluent les combinaisons et les conflits de modèles »¹⁴.

Afin de segmenter le texte, les théoriciens présentent les repères qui déterminent les unités du récit : E. Souriau propose la situation dramatique, Anne Ubersfeld propose l'action dramatique et Solomon Marcus propose l'épisode dramatique¹⁵. Il y a plus ou moins de différence entre ces trois repères, mais ils sont analogues les uns aux autres dans la mesure où ils prennent le conflit comme un point de départ.

Nous adoptons ici la théorie de Solomon Marcus pour la détermination des unités du récit de la pièce. Puisque ce théoricien prend comme unité de récit « l'épisode dramatique » qui est focalisé par l'axe du conflit entre les personnages ou les groupes des personnages, et en même temps qui contient le motif du conflit et partiellement sa signification, nous croyons que le repère de Solomon Marcus est plus convenable à l'analyse du développement de l'action dramatique dans cette pièce que la division des actes donnés par l'auteur. Car à partir des neuf aventures établies, nous pouvons dire que *La mort qui fait le trottoir*¹⁶ est un texte composé de neuf épisodes dramatiques. Et cela nous permet de considérer chaque aventure comme une unité de récit-séquence, un épisode dramatique particulier. Ainsi, les modèles actantiels des neuf épisodes dramatiques¹⁷ se formulent ainsi :

ED-1 : Don Juan avant de revenir à Séville avec son fils, Alcacer, pour y chasser les femmes, malgré le risque d'être arrêté pour l'incident que le héros a causé en séduisant impunément Ana, la fille du commandeur, un an plus tôt, il a été averti et supplié par son fils de repartir le plus tôt possible.



ED-2 : Se moquant des propos hostiles proférés sur son compte par Don Basile, Don Juan, 66 ans, continue de poursuivre les jeunes femmes et les jeunes filles. Il attend Linda, 15ans, avec qui il a fait connaissance le jour précédent. Il tente de la séduire. Mais elle le refuse, et lui donne un nouveau rendez-vous.



¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵ Solomon Marcus, « Stratégies des personnages dramatiques », in *sémiologie de la représentation*, P.U.F, 1975, pp. 76-78.

¹⁶ Nous allons utiliser l'abréviation (MT) pour désigner la pièce au cours de notre recherche.

¹⁷ Nous allons utiliser l'abréviation (ED) pour désigner l'épisode dramatique dans la pièce.

A : Alcacer → O : Linda ← Op : Linda, le masque

ED-3 : Don Juan jette dans la rivière un paquet de lettre d'amour pour garder les secrets de ses aventures après sa mort. Mais, au moment de le jeter, un coup de vent ouvre le paquet, soulève les lettres déchirées et les envoie haut dans le ciel. Les morceaux retombent et parsèment la place.

D1 : Angoisse de la mort → S : Don Juan → D2 : ses maitresses

A : Alcacer → O : destruction des lettres ← Op : coup de vent

ED-4 : Pour innocenter Antonio, injustement soupçonné, Don Juan s'avoue coupable. Le commandeur dégaîne, mais sa colère se calme bientôt, puisqu'il trouve que Don Juan a été généreux. Apprenant à son tour le nom du séducteur de sa fille, la comtesse se répand en imprécations, et force son mari à attaquer Don Juan dans un duel burlesque, où il s'embroche sur l'épée de son adversaire.

D1 : Chevalerie → S : Don Juan → D2 : Honneur de soi-même

A : Néant → O : aveu et excuse pour innocenter Antonio ← Op : La comtesse

ED-5 : Alcacer demande à son père de se mettre en sûreté, loin de Séville, mais Don Juan ne renonce pas au rendez-vous où l'attend la fille du patron de la Taverne des Trois Lapins.

D1 : Plaisir → S : Don Juan → D2 : Dignité

A : néant → O : fille du Patron des Trois lapins ← Op : Alcacer

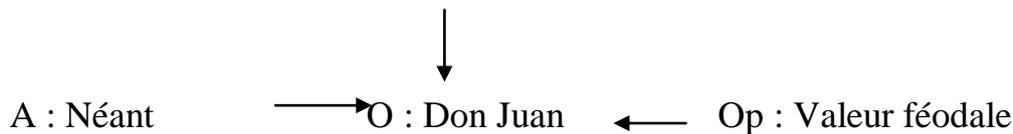
ED-6 : Accompagnée de trois pédants qui exposent leur interprétation du mythe de Don Juan, la double veuve, son ancienne maitresse vingt-six ans plus tôt, le poursuit d'une passion hystérique.

D1 : Éros → S : la veuve → D2 : soi-même

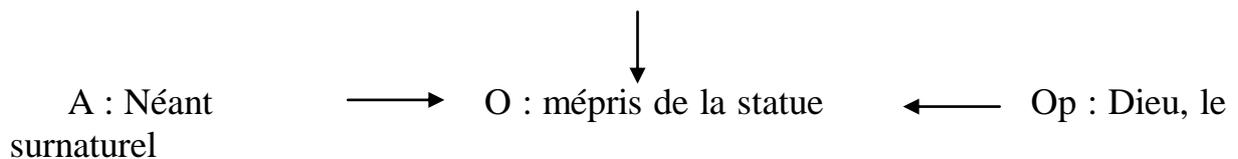
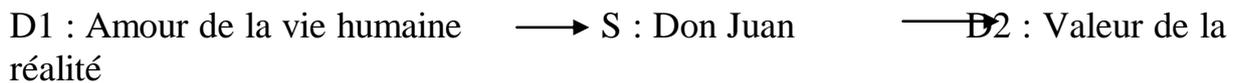
A : Trois penseurs → O : don Juan ← Op : Alcacer, don Juan

ED-7 : malgré le meurtre de son père, ana vient à la maison de compagne de Don Juan, et veut le sauver à tout prix.

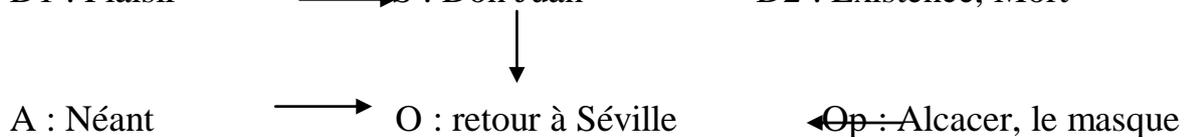
D1 : Éros → S : Ana → D2 : soi-même, sécurité de Don Juan



ED-8 : A travers l'apparition de la statue du commandeur, qui est une mystification des carnavaliers, Don Juan méprise l'élément surnaturel, et souligne la réalité.



ED-9 : En mettant le masque sur le visage, Don Juan veut retourner à Séville pour de nouvelles aventures, malgré le risque d'être arrêté. Cependant, le masque devient une tête de mort, et s'incruster dans son visage. Le héros se lance une fois de plus, au galop, à la chasse aux femmes.



Nous avons segmenté le texte en unité du récit par neuf épisodes dramatiques. Et en établissant le modèle actantiel à chaque unité, nous avons visualisé la force abstraite dans l'intrigue dramatique ; ce travail nous servira comme matériaux bruts dans les lignes qui viennent pour analyser la relation syntagmatique entre les personnages, et qui nous permettra de saisir l'évolution et la caractéristique du conflit théâtral.

1.2. Analyse syntagmatique par le modèle actantiel

En synthétisant les modèles actantiels que nous venons d'établir, nous allons en déduire la caractéristique du conflit et la quête des personnages dans la relation syntagmatique avec les autres personnages ou bien avec les autres éléments théâtraux.

a) A travers les sept épisodes où Don Juan accomplit la fonction de sujet, nous pouvons esquisser le profil de son combat. Ce qui est singulier dans ces épisodes, c'est le manque d'adjuvant pour l'objet désiré par le sujet Don Juan : Alcacer, son fils en même temps son meilleur complice, ne se trouve que deux fois dans la case d'adjuvant, et dans les cinq épisodes les cases d'adjuvant sont vides ; cela signifierait que l'aventure de Don Juan est une sorte de combat solitaire dans cette œuvre : son acte et sa pensée ne s'accordent pas aux concepts des autres qui l'entourent ; pourtant il continue à poursuivre sa quête. Il semble

donc que vérifier la signification et le contenu de sa quête solitaire et obsessionnelle sera le point central de discussion dans la pièce.

b) Parmi les sept modèles où Don Juan prend la fonction de sujet, Alcacer se présente dans six épisodes ; il se trouve deux fois dans la case d'adjuvent, et quatre fois dans la case d'opposant : dans le cas où Alcacer joue la fonction d'adjuvent, les objets désirés par Don Juan sont Linda et la destruction des lettres, et quand il se trouve dans la case d'opposant, la case d'objet est remplie par Séville, endroit où il risque d'être arrêté et par le rendez-vous avec la fille du patron de la Taverne des Lapins. C'est-à-dire que dans la chasse aux femmes, il aide Don Juan dans la mesure où il est assuré de sa sécurité, mais dans la situation risquée il devient l'opposant de l'objet de Don Juan. Il est vrai que, face à la situation, Don Juan aussi angoissé par la peur de la mort. Cependant, il y a une différence entre ces deux personnages, Don Juan accepte le risque parce qu'il a la passion des femmes. Et en se satisfaisant de ces deux actions intenses (le risque, les femmes), il nous montre la volonté humaine de défier le destin et de s'attacher à la vie.

A travers les épisodes auxquels Alcacer ne participe pas (épisode d'innocenter Antonio, et de mépriser la statue du commandeur), nous pouvons observer que Alcacer atteint ses limites en tant que complice, et que la quête de Don Juan est un combat solitaire qui débouche sur le tragique de cette pièce. Quant à la volonté de prouver l'innocence d'Antonio et de mépriser la statue du commandeur, la non-participation d'Alcacer signifierait qu'il ne s'accorde pas à l'action de Don Juan qui provoquerait le risque, et n'atteint pas le monde idéologique désiré par Don Juan. Cette non-participation de son complice rend Don Juan encore plus solitaire, et cet aspect de la quête solitaire aboutit à la tragédie.

c) Dans les épisodes 2 et 9, nous remarquons que le masque se trouve dans la case d'opposant à l'objet désiré par le sujet, Don Juan, tandis qu'il était l'accessoire de séduction et de protection chez ses devanciers : lorsque Don Juan apparaît sur la scène, il est toujours déguisé et protégé par le masque qui l'aide à séduire les femmes. Dans la pièce, le masque n'exerce plus sa fonction romantique, et ne sert qu'à cacher la défaillance physique : lors de la rencontre avec Linda qui dit « un homme de votre âge qui fait le libertin » (MT. p. 1026) en mettant le masque sur le visage, Don Juan lui répond « ne suis-je pas ainsi ravissant ? Ne puis-je pas ainsi tout me permettre ? » (MT. p. 1027). Cependant, son prestige n'a plus aucun effet sur Linda : « retirez ce masque. Vous me faites peur » (MT. p. 1027).

Alors, Don Juan se cache sous le masque dans ce texte non pas pour séduire, mais pour fuir la mort : « je le garde. Comme cela, la mort ne me reconnaîtra pas » (MT. p. 1072). Néanmoins, son intention vis-à-vis de l'utilité du masque sera bouleversée à l'épisode 9. En retournant à Séville pour séduire les femmes, il le met sur son visage pour qu'Ana ne le reconnaisse pas, mais le masque devient, alors, une tête de mort. Ce changement de la signification du

masque est la première particularité de Don Juan montherlantien par rapport aux autres Don Juans déjà présentés dans la littérature française.

Deuxièmement, le Don Juan de Montherlant désire constamment les femmes comme ses devanciers. Cependant, s'il y a une différence entre eux, c'est dans le fait que le Don Juan de cette pièce aime rendre les femmes heureuses, tandis que le Don Juan de Molière, par exemple, était un épouseur, un fourbe et un abuseur envers les femmes. Le Don Juan montherlantien essaie de respecter même le rendez-vous avec la souillon bégayante et boiteuse : « pauvre enfant, renonce à elle ma chagrine. Après la description que tu m'en as faite, elle croira que nous la dédaignons. Je n'aime pas faire de la peine aux femmes, ni surtout les humilier » (MT. p. 1055). Et lors de la rencontre avec Linda, 15 ans, il l'attend avec une passion proche de la folie, malgré le pot de chambre vidé sur sa tête, et il la laisse partir sans rien obtenir d'elle après lui offert un bouquet de clématites et une broche damasquinée de Tolède. Ainsi, il ne veut pas faire de mal aux femmes, et en gardant une pleine générosité, il les considère comme un appui de son existence : « j'ai besoin de faire ça (séduire une femme) tous les jours : pour moi, c'est du pain » (MT. p. 1016). Cela signifierait que sa quête obsessionnelle des femmes peut lui permettre de se sentir vivre, et représenter l'attachement à la vie humaine chez l'homme vieillissant.

Troisièmement, la statue du commandeur, l'élément surnaturel celle qui fait le tragique du Don Juan de Molière, ne devient qu'un objet méprisé dans ce texte. Face à la statue, se délivrant de l'étreinte des choses mystiques, « les hommes d'aventures me font peur, mais jamais les spectres. Ni les spectres, ni les diables, ni Dieu » (MT. p. 1076), il n'hésite pas à critiquer cet élément incertain qui domine le monde ; « bâtonne-les et détruisons ce carton-pâte ; que ne pouvons-nous détruire aussi facilement le carton-pâte de Dieu et de toutes les impostures, les divines et les humaines » (MT. p. 1077). Alors, dans cet acte où Don Juan souligne l'importance de la réalité qui est le fantastique » (MT. 1077), nous pouvons saisir sa volonté de croire à la valeur de la vie réelle, et de voir exactement ce qu'il est, comme Albert Camus parle du donjuanisme dans *Le Mythe de Sisyphe* : « il s'agit pour lui (Don Juan) de voir clair »¹⁸.

Quatrièmement, dans l'attachement au lieu (revenir à Séville au début de la pièce, et retour à Séville à la fin), nous pouvons encore constater son attachement à la vie humaine. Cette pièce commence par l'arrivée de Don Juan à Séville, l'endroit qui lui permet de faire son « pain » et se termine avec le cri de Don Juan, malgré le masque de mort incrusté dans son visage, « une tête de mort ? A la bonne heure ! En avant ! Au galop pour Séville » (MT p. 1078). Pourquoi don Juan a-t-il tant l'intention d'aller à Séville malgré le risque d'être arrêté et le masque de la mort collé au visage ? Si la fonction du lieu de Séville est un espace qui permet de séduire les femmes chez Don Juan qui retrouve son

¹⁸ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, éd ; Gallimard, Paris, 1942, p. 102.

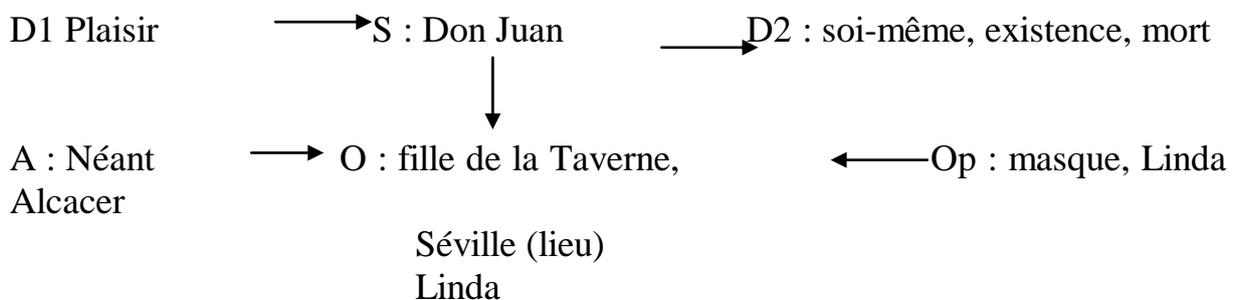
existence dans cet acte, l'obsession de cet espace peut être interprétée comme une volonté existentialiste contre le néant ou la mort. Alors, l'objet désiré pour cet espace (Séville) représente l'attachement à l'existence, à la vie même.

A travers l'analyse des divers objets désirés par Don Juan, nous pouvons résumer le but de sa quête. Dans Don Juan de Molière, le héros désire les objets qui peuvent introduire diverses conséquences (au niveau de la religion, du système social, de la vertu traditionnelle,... etc), il devient alors l'image de la polyphonie. Cependant, à travers l'analyse des objets désirés (Générosité, femme, réalité, lieu) par Don Juan de Montherlant, nous constatons que tous ces objets aboutissent au niveau de l'existence. Montherlant garde presque tous les thèmes de la tradition, mais en montrant qu'ils n'ont aucune importance, et crée son héros comme une image de la monophonie, c'est-à-dire un quêteur de l'existence et de la vie.

1.3. Analyse syntagmatique par les triangles actantiels

Anne Ubersfled instaure les triangles actantiels qui permettent de dégager à l'intérieur du fonctionnement du modèle actantiel l'évolution de la structure de conflit. Elle en établit la taxinomie suivante : il y a le triangle idéologique, le triangle actif et le triangle psychologique dans les triangles actantiels¹⁹. Nous allons essayer de voir ce processus d'Anne Ubersfled bien expliqué dans son livre *Lire le Théâtre I* dans l'objectif de suivre la quête du héros principale.

En synthétisant les quatre modèles actantiels qui possèdent en commun le plaisir dans la case D1 pour le motif du sujet Don Juan, nous pouvons en déduire les triangles actantiels suivants.



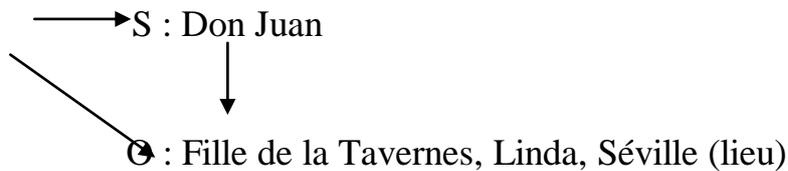
a) voyons d'abord la fonction du triangle psychologique. Comme l'objet n'est pas toujours choisi en fonction des seules déterminations psychologique du sujet, mais en fonction du rapport Destinateur-sujet, ce triangle expliquerait la double caractérisation à la fois idéologique et psychologique du rapport sujet-objet : « il sert dans l'analyse à montrer comment l'idéologique est réinséré dans la psychologique du rapport sujet-objet (la flèche du désir) est étroitement dépendante de l'idéologique »²⁰.

¹⁹ Anne Ubersfled, *Lire le théâtre I*, p. 62.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

Dans la pièce, nous voyons que le sujet, Don Juan, désire les femmes (Linda, la fille de la Taverne) pour son plaisir, et il veut l'espace (Séville) qui lui permet de les séduire.

D1 : Plaisir

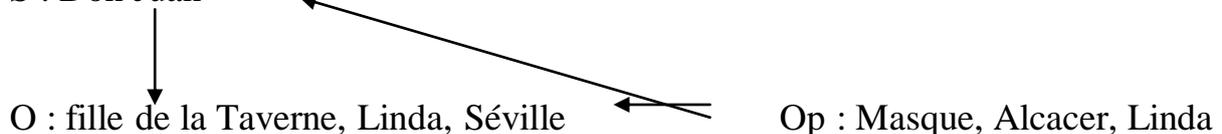


Il est bien naturel que, à travers sa personnalité mythifiée dans la littérature, le plaisir se place dans la case D1. Cependant, si l'on examine la caractéristique des objets désirés (jeunes filles, lieu de la séduction) qui implique le désir de la vitalité chez un homme âgé, la présence du plaisir dans la case D1 serait compatible avec celle de la mort prochaine ; cet aspect apparaît davantage, par exemple, quand Don Juan parle de l'histoire de l'empereur Tibère : « les succès de l'empereur Tibère, âgé de quatre-vingt-deux ans, auprès des enfants au berceau, sont bien connus de l'histoire » (MT. p. 1017). Sous la prétexte des femmes, le vieux séducteur désire la vitalité pour qu'il puisse apaiser l'angoisse de la mort prochaine. En ce sens, le fait que don Juan garde dans la case D1, comme motif sous-entendu, la menace de la mort insinue qu'il apparaît comme un symbole tragique de la situation humaine.

Ainsi, don Juan devient un personnage tragique qui prend conscience de la condition limitée de l'être humain ; et il se montre, par son désir obsessionnel de vitalité, comme un personnage courageux qui s'oppose au destin et qui mène un combat existentiel.

b) La flèche du désir dans le triangle actif, représente le sens de la fonction d'opposant. Il y a deux sens différents d'opposant : l'opposant au désir du sujet : « en ce sens, il y a à proprement parler rivalité 'amoureuse, familiale, ou politique et choc de deux désirs se rencontrant sur l'objet »²¹. Et il y a l'opposant au sujet : « l'opposant est, si l'on peut dire, un adversaire existentiel, non conjoncturel. Le sujet se trouve menacé dans son être même, dans sa propre existence ; il ne peut satisfaire l'opposant qu'en disparaissant »²²

S : Don Juan



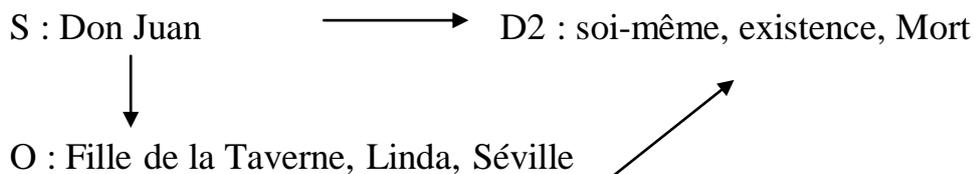
Dans la pièce les opposants, Alcacer et Linda, s'opposent au désir de don Juan, n'en faisant qu'une rivalité : Alcacer s'oppose au désir de son père qui veut se trouver dans une situation où il risque d'être arrêté, et Linda s'oppose à l'intention de Don Juan qui tente de la séduire. En revanche, le masque qui était un accessoire utile pour ce grand séducteur, devient non seulement l'opposant

²¹ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, p ; 63

²² *Ibid.*, p. 63.

mais aussi l'adversaire existentiel. Devenu une tête de mort, il s'oppose à Don Juan qui veut se sentir vivre par les femmes : il fait que le sujet de Don Juan finit par se trouver menacé dans son être même, dans sa propre existence. Le masque représente alors, dans la fonction d'opposant, la confrontation aiguë entre le sort humain (mort) et la volonté d'un être qui veut défier le destin humain.

c) Le triangle idéologique sert à découvrir comment l'action telle qu'elle se présente au cours du drame se fait à l'intention d'un bénéficiaire, individuel ou social. Il indique le dénouement selon une diachronie articulée avant vs après. Il pourrait nous expliquer le résultat du combat existentiel chez Don Juan contre le sort humain.



Les objets (femme, lieu) désirés par le motif (plaisir) chez Don Juan placent (existence, Mort, soi-même) dans la case D2. À travers l'analyse des triangles psychologiques et actifs que nous venons de faire, les résultats peuvent être compris comme conséquence de l'intention de Don Juan qui s'attache à la vie humaine. Cependant, il se passe un phénomène singulier ; comment pouvons-nous interpréter le fait que deux éléments incompatibles (mort et existence) résultent du même motif (plaisir), se trouvent dans la même case ? Nous cherchons la réponse dans le comportement de Don Juan devant la condition humaine.

En essayant de faire son propre destin dans le champ de la quête existentielle et tragique, il veut le surmonter par le mépris et l'ironie de la condition humaine : même s'il connaît des moments terribles face au sort humain, il ose se moquer de lui-même ou des autres. Voici quelques répliques comme exemples :

« Linda : un homme de votre âge qui fait le libertin !

Don Juan : ne te plains pas ma belle, je serais bien pire dans dix ans » (MT. p. 1026), « le Comte : le démon du midi,

Don Juan : vous êtes trop aimable. Disons le démon de onze heures du soir » (MT. p. 1043) ;

Ainsi, en prenant conscience de la situation humaine, il n'est pas faible, mais courageux : il a même le sens de l'humour. Et cet attribut vis-à-vis de la condition humaine apparaît à la fin de cette pièce, sous la forme de la confusion de la mort et de la vie. Le masque mortuaire collé sur le visage, Don Juan crie « une tête de mort ? A la bonne heure ! En avant ! Au Galop pour Séville » (MT. p. 1079). Le défit de Don Juan permet de placer les deux éléments incompatibles 'mort et existence' dans la même case D2, et de montrer alors la grandeur de la volonté humaine et de l'honneur humaine.

Dans la perspective sémiologique, nous avons effectué l'analyse actantielle des personnages dans *La Mort qui fait le trottoir*. A travers l'analyse actantielle de Don Juan, nous avons remarqué qu'il désire, après avoir pris conscience de la condition limitée de l'être humain, les divers objets qui aboutissent tous au niveau de l'existence. Cet aspect de la quête devient à la fois l'origine et la position du conflit dans la vision nouvelle de ce personnage décrit par Montherlant. Au cours de sa quête, il se présente comme un personnage solitaire et tragique par l'incompréhension de son entourage à propos de son acte et sa fonction initiale et qui devient l'adversaire existentiel. Pourtant en continuant à poursuivre sa quête, il montre la volonté humaine indomptée devant le destin.

Dans le chapitre suivant, en examinant les traits distinctifs des personnages, nous allons observer plus précisément le contenu et la caractéristique de sa quête.

II. Analyse actorielle des personnages en tant qu'acteurs à la structure de surface

Nous venons d'analyser le personnage en tant qu'actant dans le chapitre précédant. Dès à présent, nous allons examiner leur fonction en tant qu'acteur : ce travail est une analyse paradigmatique du personnage. Du point de vue général, l'acteur est considéré comme une entité figurative et particulière dans un texte théâtral. Au départ du discursif d'un récit, il se présente comme un 'blanc sémantique'²³ et se construit dans l'ensemble du texte. Autrement dit, les traits du personnage ne sont pas donnés dès le départ, mais le signifié du personnage se forme tout au long du récit. Alors on considère, dans la perspective sémiologique, l'acteur comme un élément du fonctionnement qui est à la fois 'lexème' ; le fait d'être caractérisé dans un contexte permet de comprendre la raison pour laquelle on l'appelle lexème, et 'ensemble sémiotique' ; il est une totalité de signes groupés sous un nom donné. Chaque personnage possède une série de signes qui le caractérise : nom, traits physique, statue social, costume, espace occupé...etc. il devient alors un système de signes ; autrement dit, il se caractérise par des traits distinctifs.

Introduisant le concept sémiologique d'acteur dans ce chapitre, nous analyserons les traits distinctifs des personnages pour en déduire leur signification et leur fonction chez Montherlant. Comment pouvons-nous montrer les traits distinctifs du personnage ? Après avoir synthétisé la méthode d'Anne Ubersfeld²⁴, nous proposons dans notre étude les analyses du nom, de l'appellation, de l'apparence et de l'axe sémantique pour qu'on puisse éclairer non seulement les traits distinctifs du personnage, mais aussi le mode du conflit

²³ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature*, N° 6, Paris, 1972, p. 98.

²⁴ A propos de la détermination des traits distinctifs, Anne Ubersfeld parle des noms, des titres et des déterminations physiques. Voir *Lire le théâtre I*, pp. 124-26.

dans la mesure où le personnage interagit avec les autres personnages qui possèdent leurs propres traits pertinents. Nous commençons par l'analyse de la liste du nom des personnages.

2.1. Noms des personnages : profil du conflit

Dans la liste des personnages, le dramaturge dénomme le personnage, et fournit en même temps quelques renseignements sur lui. Cette catégorie d'information comporte, en général, l'âge, l'origine sociale, le métier du personnage, etc. elle est la première forme de l'individu. Alors, l'analyse du nom du personnage pourrait être un premier pas pour déterminer l'acteur-personnage, et permettre de présumer le profil du conflit dans la pièce.

La liste des personnages dans la pièce est présentée comme suit :

Don Juan Tenorio, 66 ans. Don Felipe Alcacer, son bâtard, 26 ans. Le comte de Ulloa, commandeur de l'ordre de Calatrava, 60 ans. Le marquis de Ventras, la cinquantaine. Don Basile, la quarantaine. Premier penseur qui a des idées sur Don Juan. Deuxième penseur qui a des idées sur Don Juan. Troisième penseur qui a des idées sur Don Juan. Le Carnavalier chef ; Deuxième carnavalier. Troisième carnavalier. Linda, 15 ans. La double veuve, 45 ans. Ana de Ulloa, 17 ans. La comtesse de Ulloa, 60 ans.

a) A travers la liste des personnages, ce qui est frappant, c'est le Don Juan montherlantien décrit dans cette pièce comme un vieillard (66 ans), par rapport à ses devanciers qui l'ont dépeint comme un personnage jeune. Cette présentation du protagoniste semble montrer une autre vision du personnage et de la caractéristique du conflit résultant de son âge.

b) L'auteur précise l'âge de tous les personnages, sauf les trois penseurs et les trois carnavaliers. Si nous répartissons les personnages selon l'âge, il se formule comme suit :

	Masculin	Féminin
Vieillesse	Don Juan, le commandeur	la comtesse de Ulloa
Âge moyen	le marquis de Ventras, Don Basile	La Double Veuve
Jeunesse	Alcacer	
Adolescence		Linda, Ana

Dans ce tableau, nous remarquons que les partenaires potentielles de Don Juan s'étendent de l'adolescence à la vieillesse. Comme chaque âge possède ses propres traits pertinents, l'attachement de Don Juan à une femme d'un âge montrerait la tendance de sa poursuite dans la pièce.

2.2. Appellation : propriété du personnage

A travers les appellations du personnage au lieu de son nom donné dans la didascalie, on peut remarquer ses traits distinctifs, car l'appellation connote les signes socio-culturels.

Les personnages de la pièce donnent au Don Juan montherlantien les appellations diverses suivantes : 1) un grand séducteur, un homme libertin, un satyre. 2) un rêveur, un cérébral, un loup, un renard, un criminel. 3) un démon, un misérable un homme immonde, un monstre, une pourriture, un ignoble individu, un répugnant personnage.

a) Des appellations de Don Juan données par les autres personnages, nous pouvons déduire ses trois traits pertinents en tant qu'acteur individualisé : 1) un séducteur, 2) un imposteur ou un criminel, 3) un immoraliste. Cependant, comme Don Juan affirme que : « Don Basile et tous, les voilà, mes spectres, les spectres de ce que je ne suis pas » (MT. p. 1068). Ces appellations de Don Juan n'ont rien à voir avec le personnage de Montherlant. Son entourage est bien contaminé par l'image de Don Juan traditionnel, et ne prend pas, alors, la caractéristique exacte de Don Juan montherlantien. Cela peut être aussi expliqué par l'intention de Montherlant sur la création de ce personnage. Il voulait faire son Don Juan en réaction contre l'abondante littérature qui en a fait un personnage chargé de sens profond comme un 'mythe'.

Ainsi, le fait d'énumérer les appellations diverses de ce qu'il n'est pas, nous fait comprendre à l'intention de l'auteur qui tente de modifier l'image traditionnelle de Don Juan, et qui en construit une nouvelle vision, ce personnage n'est pas dénué de scrupules sentimentaux à l'égard de ses victimes, comme il le dit dans sa réponse au commandeur : « je ne suis pas ce misérable et cet homme immonde que vous avez dit. [...]. Quel mal ai-je fait ? J'ai rendu les femmes heureuse » (MT. p. 1042). Il est humain et généreux dans cette pièce.

b) si le Don Juan de Montherlant ne prend pas les traits pertinents de ses devanciers pour des caractéristiques essentielles, quels seraient ses traits distinctifs dégagés de l'analyse des appellations ? Nous allons tenter de trouver la réponse dans les appellations de Don Juan, des femmes et des jeunes par Don Juan lui-même. En disant « ma nuit tombe », le protagoniste se nomme un « vieux coq » (MT. p. 1067). Cela insinue les traits pertinents du personnage qui envisage la défaillance physique et la mort prochaine. Cet aspect s'expliquerait davantage par les appellations des femmes et des jeunes par Don Juan. Ce vieux personnage donne aux jeunes l'appellation « des jeunes fripouilles » et il les insulte « mort aux jeunes », puisque, passionnément aux prises avec la vie, il est jaloux de ceux qui lui survivront. Et en nommant les femmes « les morceaux du pain », il exprime qu'elles le soutiennent et lui permettent de tenter et d'exister.

A travers l'analyse de ces appellations, nous remarquons dans Don Juan de Montherlant une nouvelle vision de ce personnage qui se montre, en tant qu'acteur, plus sous l'aspect d'un quêteur de l'existence que sous celui d'un séducteur ou d'un libertin comme chez ses devanciers.

2.3. Apparence : corps signifiant

L'apparence du personnage peut être un autre élément déterminant qui transforme le personnage en acteur individualisé. En examinant les traits

physiques et les accessoires appartenant au personnage, nous allons approcher de l'analyse de l'apparence qui montre les traits distinctifs du personnage.

Au niveau des traits physiques, Don Juan est un personnage qualifié aux traits mythique : dans notre conscience il est un jeune noble beau et riche. Cependant, le héros de Montherlant se montre un personnage âgé qui garde « toutes ces rides » (MT. p. 1030) sur le visage. Il n'a plus d'image traditionnelle de Don Juan au niveau de la condition physique, et se montre une déchéance physique qui ne fait plus de lui un grand séducteur. Nous nous demandons ici pourquoi l'auteur propose un Don Juan vieillissant, et qu'est-ce qu'il vise en présentant cette image-là? Nous allons essayer de saisir la signification de ce personnage âgé, en analysant la fonction particulière de l'accessoire indispensable, le masque, qui fait en partie de l'apparence de Don Juan.

Le masque, c'est le symbole typique de Don Juan. Traditionnellement, lorsqu'il apparaît sur la scène, il est déguisé, protégé par la fuite, venu séduire les femmes sous le masque : après avoir accompli la séduction avec son masque, il disparaît. Mais ici, le rôle du masque est différent. Le masque n'a plus de fonction romantique, il se sert qu'à cacher les détériorations causées par l'âge : Don Juan se cache sous le masque non plus pour séduire, mais pour fuir la mort, car : « quand un homme est marqué par la mort, cela se voit sur son visage » (MT. p. 1030).

Il y a dans ce texte scène du masque (scène de la rencontre avec Linda, et celle du masque de mort) qui sont significatives. En mettant le masque sur son visage, Don Juan dit à Linda : « ne suis-je pas ainsi ravissant ? ne puis-je pas ainsi tout permettre ? » (MT. p. 1027). Mais Linda qui a déjà vu Don Juan avant qu'il ne rabatte son masque, lui demande : « retirez ce masque. Vous me faites peur » (MT. p. 1027). Ici, le masque perd tout son mystère et tout son charme, et ne parvient qu'à faire peur davantage à la jeune fille. Et à la fin de la pièce, le masque devient une tête de mort, et le vieux Don Juan ne peut plus le retirer.

Alors, en lui révélant de façon incontestable sa fin prochaine, le masque se présente comme une menace de l'existence. Cependant, il n'accepte pas ses limites, même s'il prend conscience de la réalité : « Don Juan : nous avons dû bien connaître ce qui est, le connaître d'une connaissance très exacte et très juste » (MT. p. 1067) ; le masque de mort incrusté dans son visage, il crie : « une tête de mort ? A la bonne heure ! en avant ! au galop pour Séville ! » (MT. p. 1078). La mort finale n'existe donc plus.

Ainsi, en montrant au niveau de l'apparence un vieux personnage saisi d'honneur à l'idée de la mort très proche, et le masque devenu une tête de mort, Montherlant nous montre que la seule vraie menace qui pèse sur le donjuanisme, c'est la mort, la situation d'être mortel.

2.4. Axe sémantique : ressemblance et différence sémantique

Il est également possible de dégager les traits distinctifs du personnage par l'axe sémantique. J. Starobinski propose le nom, la position vis-à-vis des

autres, le caractère, la fonction, les actes pour les éléments qui déterminent les propres traits pertinents du personnage²⁵. Ils sont basés sur un mode de rapport avec les autres personnages dans un texte : c'est-à-dire, un aspect de ressemblances ou de différences sémantique²⁶. Ces ressemblances et ses différences se présenteraient par l'axe sémantique²⁷. Par exemple, si on prend le sexe comme un axe, celui-ci se formule comme suit : masculin vs féminin ; l'axe de l'âge se formule : Âgé vs jeune, l'axe de la hiérarchie sociale se formule : Haut vs bas. Dans ce sens, l'analyse de la lecture n'est plus horizontale mais verticale²⁸.

Dans ce travail une question se pose d'abord : par quels critères pourrions-nous prendre l'axe sémantique ? Nous sommes obligés de reconnaître ici notre arbitraire pour la détermination de cet axe. Nous essayerons néanmoins à le prendre dans la mesure où il est l'origine de la polémique dans la pièce. L'axe sémantique des personnages de la pièce se formule comme suit :

Sème Lexème	pouvoir sociale	mariage	Argent	mort
Don Juan	+	-	+	=
Alcacer	-	-	-	-
Comte	+	+	+	+
Basile	+	=	=	-
comtesse	+	+	+	-
La veuve	+	+	+	-
Ana	+	-	+	-
Linda	-	-	-	-

Sème lexème	Âgé	Aimer	Être aimé	Générosité	Constance
Don Juan	+	+	+	+	-
Alcacer	-	-	-	-	+
Comte	+	-	-	-	+
Basile	+	-	-	-	+
comtesse	+	-	-	-	+
La veuve	+	+	-	-	+
Ana	-	+	+	+	+

²⁵ J. Starobinski, cité par Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit.*, p. 99.

²⁶ T. Todorov, cité par Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 99.

²⁷ A. Greimas, *Sémantique structurale*, éd ; Larousse, 1966, pp. 20-36.

²⁸ Le terme de la lecture verticale se trouve chez Propp (*Morphologie du conte*, p. 29), cité par Hamon, dans « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 99.

Linda	-	-	-	-	+
-------	---	---	---	---	---

Le signe (=) mentionne l'absence de l'information, le signe (+) mentionne la réponse positive et le signe (-) mentionne la réponse négative.

a) Les neuf axes retenus dans le tableau ci-dessus pourraient se classer en deux groupes par le point de repère sociale et objectif (pouvoir sociale, mariage, Argent, mort) et par le point de repère psychologique et individuel (Age, Aimer, être aimé, générosité, constance). La comparaison entre ces deux points de repère différents montrerait le schéma du conflit chez le séducteur de Montherlant.

Les repères sociaux et objectifs qui étaient importants pour ses devanciers, par exemple, les femmes servent au Don Juan de Molière dans sa lutte contre le Divin, le système sociale et le sentiment religieux, ne méritent pas d'être une problématique particulière dans cette pièce. Car le héros montherlantien a un autre combat plus sérieux : comme nous l'avons remarqué, ce personnage cherche avec la coopération des femmes à choisir la passion absurde contre la mort. Autrement dit, sa lutte ne se trouve pas dans la révolte contre la société ou la religion mais à un niveau psychologique et individuel : le conflit principal de cette pièce ne se déroule pas sur une chose faite par les humains (religion, système social) comme il dit le commandeur : « on ne se révolte pas contre ce qu'on peut franchir et tourner » (MT. p. 1043), mais se trouve dans la lutte contre la condition limitée de l'être humain.

b) il n'y a dans ce tableau que Don Juan et Ana qui correspondent à la fois à l'axe d'aimer et à celui d'être aimé. Cela signifierait qu'ils s'entendent en ce moment. À la scène 4 de l'acte III, Don Juan avoue à Ana : « c'est vari, j'ai erré de visage en visage, mais enfin je m'étais arrêté sur le tien. Jamais ton visage ne me quittait. Le jour le passait à la nuit, la nuit le repassait au jour » (MT. p. 1071). Ici Ana se présente comme une femme idéale : elle vient lui apporter une aide désintéressée pour qu'il puisse quitter Séville où sa vie est menacée, et elle accepte avec simplicité que son amant parte sans elle et connaisse d'autres femmes : « Partez, voyez d'autres femmes, aimez-moi en elles. Vivez fidèle et infidèle, mais vivez, mon ami très cher » (MT. p. 1071). On voit ici l'accord parfait de deux personnages sur la notion d'amour. Ils sont libres et respectueux l'un de l'autre.

c) Dans les axes de la générosité, de la constance et de la mort, Don Juan a une situation particulière : dans ces trois rubriques, il s'oppose à tous les autres personnages, gardent ses propres traits pertinents.

D'abord sur l'axe de la générosité : Don Juan seul possède ce trait. Il se montre généreux et humain par rapport aux Don Juans qui l'ont précédé. Il refuse d'être cruel contre les femmes : « je n'aime pas faire de la peine aux femmes, ni surtout les humilier », et il aime rendre « les femmes heureuses » (MT. p. 1042). Face au monde il affirme qu'il « aime le genre humain et même

ses ennemis » (MT. p. 1054). A quoi aboutit ce comportement généreux de Don Juan envers le monde et les femmes ? Si nous remarquons que Don Juan croit que les hommes sont profondément imparfaits et imperfectibles et parfois deviennent objet de mépris, et si nous pensons que rien ne peut bouleverser la vie de Don Juan qui se bat contre le destin, cet aspect de la générosité pourrait être expliqué comme une sorte de volonté pour mettre le monde à distance. Car, pour lui tout est marginal sauf sa lutte existentielle.

Cette attitude de mise à distance nous aide à comprendre l'instabilité de Don Juan sur l'axe de la constance. Dans ce texte il paraît contradictoire, et veut concilier les choses inconciliables. Par exemple, à propos de la fidélité, il ne voit pas qu'il y a une incompatibilité entre la fidélité et l'infidélité. Il veut réunir en lui à la fois « le changement et la durée » (MT. p. 1045). Sa distanciation avec la réalité sous la forme de la générosité facilite l'établissement du syncrétisme montherlantien en Don Juan par l'inconsistance, et le fait approcher profondément de la question essentielle.

La particularité de l'inconsistance chez Don Juan expliquerait l'ambiguïté sur l'axe de la mort. La seule vraie menace qui pèse sur Don Juan, c'est la mort, puisqu'elle fait perdre la vie qui est pleine de plaisir. Au dernier moment de la pièce, quand il crie « une tête de mort ? A la bonne heure ! En avant au galop pour Séville » (MT. p. 1078), apparemment il prononce des paroles incompréhensibles. Mais au contraire, elles expriment une véritable sagesse : il montre la volonté humaine qui s'attache à la vie et veut en jouir jusqu'au bout malgré tout. Alors, l'ambiguïté de la mort met profondément en relief la volonté humaine qui essaie de dépasser la condition d'être mortel.

d) par l'analyse de l'axe sémantique dans le tableau ci-dessus, nous pouvons en déduire un élément inattendu : Alcacer le fils idéal et obéissant, en même temps que le compagnon fidèle de Don Juan, devient un personnage de l'opposition la plus vive contre Don Juan. Ce phénomène s'explique par l'incompréhension mutuelle entre Don Juan et Alcacer : « mon père ! Mon père ! je voudrais savoir enfin quel homme vous êtes... » (MT. p.1073). Tout en obéissant fidèlement à Don Juan, Alcacer ne le comprend jamais, il est toujours étonné par ses actes et par ses jugements. Il ne parvient jamais à comprendre la quête radicale de son père. Et cette incompréhension du confident montre bien la solitude de Don Juan ; alors le héros de Montherlant est décrit ici comme un être tragique qui mène une quête solitaire à cause de l'incompréhension des autres personnages.

III. Figures des personnages

En examinant les traits distinctifs des personnages déduits par l'analyse du nom, de l'appellation, de l'apparence et de l'axe sémantique, nous avons tenté de préciser la caractéristique et le contenu du conflit dans le texte. Dans ce chapitre, en synthétisant les fonctions des personnages que nous venons d'étudier, nous méditerons sur le niveau de rhétorique sur lequel est construit le personnage : celui-ci figure, en tant que lexème, comme un élément rhétorique dans le discours textuel total.

En expliquant les fonctions de la métonymie et de la métaphore du personnage, Anne Ubersfled dit que dans le même personnage peuvent se rencontrer un fonctionnement métaphorique et un fonctionnement métonymique, et coexister un signifié de conjonction et d'opposition construit par ces deux fonctionnements²⁹. Le personnage peut alors devenir une sorte d'oxymore vivant, une figure principale qui fait la théâtralité. Un personnage peut être la métonymie d'un autre personnage, et faire encore une partie du paradigme d'un autre personnage. Donc, pour établir le système paradigmatique d'un personnage, il faut d'abord arranger les rapports de conjonction et d'opposition avec les autres personnages ou avec les autres éléments du texte. Ce type d'inventaire sert non seulement à juxtaposer des vérités d'évidence, mais il contribue aussi à la découverte de sens inaperçus, et permet de combler les « trous textuels »³⁰. Par ce travail, nous pouvons démontrer la fonction poétique du personnage.

3.1. Figures métonymiques du personnage

Dans la perspective concernant la fonction rhétorique du personnage, nous allons examiner, d'abord, la fonction métonymique qui est une sorte de synecdoque (la partie pour le tout).

a) Linda : elle se montre une fille peu romantique et une candide affectée dans cette pièce. En humant le bouquet de clématites offert par Don Juan, elle manifeste une réaction incroyable : « mettant le nez dans le bouquet : Oh ! Ça sent le jambon ! » (MT. p. 1024). Ensuite, elle s'intéressera davantage à la broche damasquinée de Tolède. Cependant Don Juan ne paraît pas irrité envers cette fille si pauvre en qualité. Au contraire, ce comportement de Linda lui donne une bonne occasion de confirmer sa vision des femmes : « toutes les femmes se prostituent : il n'y a que la façon qui diffère » (MT. p. 1031)

Après avoir attendu avec passion proche de la folie malgré le pot de chambre vidé sur sa tête, que veut-il chercher en Linda « la prostituée » ? Parlant des rendez-vous avec les femmes y compris celui avec Linda à Séville où il risque d'être arrêté, il souligne l'importance de la passion dans la séduction : « c'est par ses passions qu'on est sauvé » (MT. p. 1033). C'est sans doute plutôt la passion de la séduction qu'il veut chercher ou goûter chez la femme que la femme elle-même. Car, c'est la passion et surtout la passion absurde qui sublime la réalité la plus décevante pour ce quêteur existentiel, comme le dit André Malraux, dans *La Condition humaine* : les peuples ont besoin de s'intoxiquer, l'Orient a l'opium, l'islam, le haschich, l'Occident la femme. « Peut-être l'amour est-il surtout le moyen qu'emploie l'Occident pour s'affranchir de sa condition d'homme »³¹.

²⁹ Anne Ubersfled, *Lire le théâtre I*, p. 121.

³⁰ *Ibid.*, p. 133.

³¹ André Malraux, *La Condition humaine*, Livre de Poche, Gallimard, Paris, 1946, p. 191.

Linda, une fille de qualité très médiocre ne prend pas de rôle important en tant que partenaire charnelle pour Don Juan dans ce texte, mais comme de donneuse de passion. Alors elle peut être la métonymie de Don Juan, l'homme de la passion absurde.

b) La Double Veuve : elle est une femme qui poursuit Don Juan depuis vingt-six ans. Elle a une conception totalitaire de l'amour, et veut se fixer exclusivement sur un individu : « O mon Juan ! Éternellement à toi. Tienne, toute. Moi à toi. Toi ! Toi ! J'implore toi en moi. Oui, toi, tout. Éternellement. Toujours. Jamais » (MT. p. 1063). Elle désire que don Juan n'appartienne qu'à elle, comme elle n'appartient qu'à lui³². Mais Don Juan refuse catégoriquement cet amour car il est un homme qui veut s'affranchir de tous les liens pour être libre, et un homme qui a une conception de l'amour libre : « je cumule le changement et la durée » (MT. p. 1045). Ainsi, La Double Veuve qui est incapable de respecter la liberté de son compagnon peut être la métonymie de Don Juan l'homme libre.

c) Ana de Ulloa : venue à la maison de campagne de don Juan qui est à la fois son amant et le meurtrier de son père, Ana se présente comme une femme idéale qui le comprend : elle semble réveiller en lui une émotion véritable. Elle ne vient pas, comme La Double Veuve, contraindre un individu au nom de son amour. Au contraire, elle est libre, généreuse et dévouée envers son amant. En essayant d'aider Don Juan, le meurtrier de son père, à s'échapper de Séville, elle dit : « c'est vous qui m'avez rendue femme. Cela est beaucoup plus que de m'avoir mise au monde. C'est vous qui m'avez mise au monde. Mon père, en le faisant, le faisait pour ma mère et pour lui. Vous, vous l'avez fait pour moi » (MT. p. 1072). Ici, l'amour entre les deux amants est décrit comme supérieur à celui entre l'enfant et son père ; après avoir écouté ce que Don Juan lui avoue : « c'est vari, j'ai erré de visage en visage, mais enfin je m'étais arrêté sur le tien. Jamais un visage ne me quittait. Le jour passait à la nuit, la nuit repassait au jour » (MT. p. 1071) ; soulignant la volonté de la liberté, elle le laisse rencontrer d'autres femmes : « partez, voyez d'autres femmes, aimez-moi en elles » (MT. p. 1071). Ainsi, ils s'entendent parfaitement sur la conception de l'amour. Ana qui nous fait voir l'amour total qui est plus libre et supérieur que jamais, reflète la métonymie de Don Juan l'homme de l'amour total.

d) Don Basile : au moment où Don Juan attend Linda, don Basile apparaît sur la scène et il le calomnie devant les gens. Il prend les critères de la morale et du règlement social pour le critiquer. Cependant, les révélations de Don Basile sur Don Juan sont bien loin de ce qu'il est : « Don Juan est pour l'heure à Valence, je le sais de source certaine. Il n'ose pas revenir à Séville, [...] il a fait une chute de cheval et ne marche plus qu'avec des béquilles. Boiteux ! » (MT. p. 1018), « son rêves a toujours été d'être président du conseil des Indes [...] les femmes

³² Cela nous rappelle ce que Albert Camus dit : « nous n'appelons amour ce qui nous lie à certains êtres que par référence à une façon de voir collective et dont les livres et les légendes sont responsables » *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, p. 1045.

n'étaient qu'un prétexte, un alibi, en vue de dissimuler son ambition féroce » (MT. p. 1023). Ainsi, Don Basile déforme la vérité sur Don Juan : celui-ci n'est ni boiteux, ni à Valence, ni quelqu'un d'une ambition féroce. On peut remarquer que, ici, ce n'est pas Don Juan qui s'attaque comme ses adversaires à la morale sociale, mais au contraire celle-ci qui s'attaque à Don Juan. Ce qui nous frappe dans la réaction de Don Juan contre ces calomnies sur son compte, c'est sa passivité et son mépris : le Don Juan montherlantien ne s'engage pas dans la révolte contre l'ordre moral. Endurant ou négligeant la diffamation de Don Basille, il ne s'intéresse qu'au retard de Linda ; comme Montherlant le dit « les Don Juans de jadis étaient des damnés celui-ci est un obsédé » (MT. notes, p. 1080).

Alors, Don Basile qui calomnie Don Juan, et en même temps qui met en valeur l'indifférence de Don Juan face à la morale sociale, peut devenir la métonymie de Don Juan l'homme égaré de la société, ou du mépris de la société chez Don Juan.

e) les penseurs qui ont des idées sur don Juan : venus avec la double veuve, les trois exposent leurs propres interprétations sur lui : ils le décrivent comme un personnage religieux, romantique et psychanalytique : « premier penseur : il est en quête de l'absolu, c'est-à-dire de Dieu » (MT. p. 1059) ; « second penseur : le drame du séducteur, c'est le drame même de l'artiste qui n'arrive jamais à réaliser parfaitement ce qu'il imagine, comme Don Juan n'arrive jamais à réaliser l'amour » (MT. p. 1060) ; « troisième penseur : vous n'êtes pas entité [...] il existe entre vous et Don Juan une interaction psychologique » (MT. p. 1060).

Ces interprétations ne sont qu'un moyen de montrer l'intelligence des penseurs qui restent toujours dans la théorie, Alcacer affirme que la véritable intelligence ne se juge que dans son rapport avec le réel : « c'est nous qui sommes les intelligents, et non vous. Car, pour naviguer dans une vie aventureuse à l'extrême, pleine de traverses et de chausse-trappes, nous avons dû bien connaître ce qui est, le connaître d'une connaissance très exacte et très juste, et c'est cela être intelligent » (MT. p. 1061). Ainsi, les penseurs apparaissent comme des gens qui ne voient pas clairement l'entité telle qu'elle est, et qui s'enferment dans leur illusion résultant du manque de la réalité. Cet aspect des penseurs représente une position inverse de l'attitude de Don Juan qui essaie de prendre conscience de la vie et de s'attacher à la réalité. Alors, les penseurs peuvent être la métonymie de Don Juan, l'homme attaché à l'essence de la vie.

f) les amis : dans ce texte Don Juan se méfie de tout le monde et même de ses amis. Il refuse de faire appel à eux, même quand sa vie est menacée : « crois-en mon existence : il est plus sûr, pour être sauvé, de s'adresser à des inconnus qu'à des amis » (MT. p. 1068). Et il dit à propos de son entourage : « je suis entouré de démons. Moi seul je n'en suis pas un » (MT. p. 1040). Alors, comme Montherlant le dit dans ses Notes : « Alcacer si occupé de comment placer ses

millions, quand la tête du sien (de son père) est en jeu, et les remarques de Don Juan sur les amis qui pourraient lui sauver la vie : est-ce que tout cela aussi n'est pas tragique ? »(Notes p. 1081), les amis deviennent la métonymie de Don Juan, l'homme solitaire et tragique parmi le monde.

g) Alcacer : le don Juan montherlantien n'est pas accompagné de son valet, mais de son propre fils, Alcacer. C'est une des particularités de cette pièce. Alcacer se présente comme un fils fidèle et obéissant : il accompagne son père même jusqu'à la situation dangereuse. L'auteur présente leur lien comme très sacré, par rapport aux autres liens entre l'enfant et ses parents dans ce texte. : Linda va mentir à sa mère à propos de la broche, Ana n'a pas révélé à ses parents la vérité à propos de l'incident de l'année précédente, et elle aime le meurtrier de son père. On remarque que le lien entre Don Juan et son bâtard est plus solidaire et plus compréhensif que les liens établis par le mariage légal. Le bâtard dévoué de Don Juan représente donc la métonymie de Don Juan heureux.

3.2. Figures métaphoriques du personnage

Désormais, en examinant les ressemblances et les oppositions entre les personnages, nous allons étudier les figures métaphoriques de Don Juan. Comme la fonction de la métaphore est une sorte de connotation, les figures métaphoriques des personnages peuvent constituer l'ensemble du réseau connotatif dans un texte. C'est de ce point de vue que nous allons examiner ce protagoniste pour montrer le réseau sémantique du texte dans leur système paradigmatique, révélé par leurs figures métaphoriques.

Selon les analyses que nous venons de faire, le personnage Don Juan se trouve dans le système paradigmatique comme suit :

Don Juan vieux *vs* jeune (Linda, Ana, Alcacer)

Solitude *vs* incompréhensible

Passion absurde *vs* acceptation du destin humain

Contradiction *vs* simplicité (Alcacer, Ana)

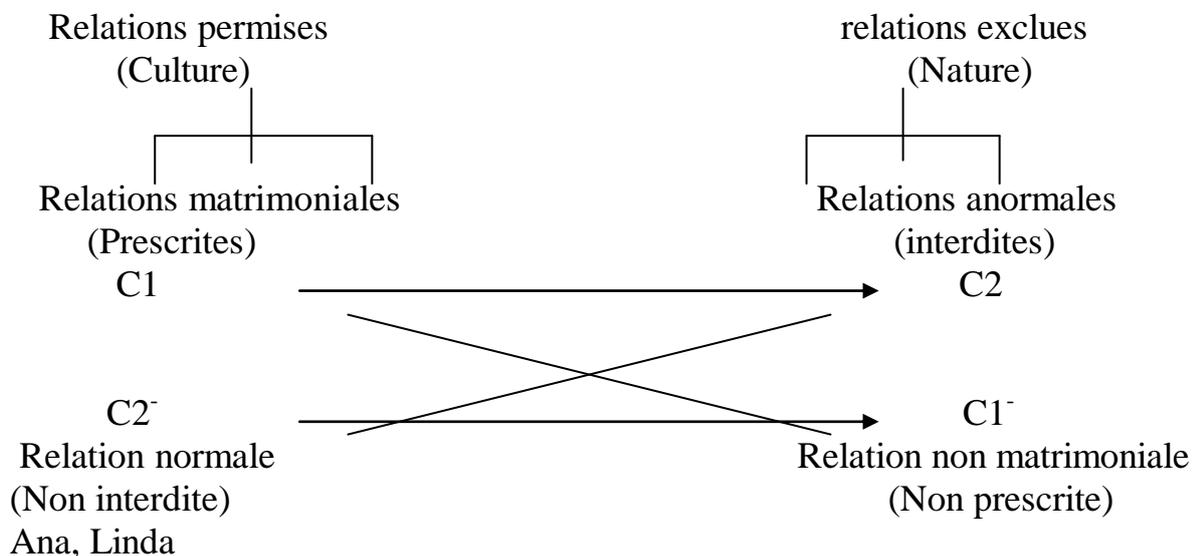
Attaché à l'essence de la vie *vs* les penseurs

Amour libre *vs* amour totalitaire (La Double Veuve)

Dans le système paradigmatique de Don Juan, nous pouvons remarquer que chaque figure métaphorique de Don Juan provient de la prise de conscience de la condition limitée de l'être humain : par cette conscience, le personnage âgé poursuit sa quête solitaire et tragique avec une passion absurde, en se méfiant de l'ordre sociale, mais s'attachant à l'essence de la vie humaine. Il connaît la condition d'être mortel qui menace tout ce qu'on aime, et qui suppose le néant total. Alors, pour lui, seule la vie sur terre mérite qu'on s'y consacre : « il n'y a pas de fantastique : c'est la réalité qui est fantastique » (MT. p. 1077). Cela est le défi principal annoncé par Montherlant dans cette pièce. Afin d'examiner en détail la volonté de défier la condition d'être mortel dans les figures métaphoriques de Don Juan, nous proposons d'examiner les trois composantes essentielles de Don Juan ; a) le groupe féminin, b) l'inconstant, c) la mort.

a) Le groupe féminin : Don Juan chez Montherlant aime rendre les femmes heureuses et il n'est pas agressif, tandis que les femmes servaient, par exemple chez Don Juan de Molière, à la révolte contre la loi humaine, la morale et la religion. Cependant, Don Basile qui se présente comme une sorte d'incarnation de l'ordre sociale dans cette pièce, considère Don Juan comme un personnage digne de blâme social. Nous voulons ici résoudre ce malentendu puisque cela nous permet d'ouvrir la porte d'entrer dans la vraie raison pour laquelle le Don Juan montherlantien séduit les filles et les femmes.

Pour régler ce préjugé de Don Basile, nous proposons le modèle sociale des relations sexuelles d'A Greimas. Celui-ci dit dans *Du Sens*³³ qu' « on admet, selon la description de C. Lévi- Strausse, que les sociétés humaines divisent leurs univers sémantiques en deux dimensions, la Culture et la Nature, la première définie par les contenus qu'elles assument et où elles s'investissent, la seconde par ceux qu'elles rejettent. Dans le cas qui nous occupe, la culture comporte donc les relations sexuelles permises, et la nature les relations exclues. On a : Culture (relations permises) vs Nature (relations exclues). Les relations permises sont différemment codifiées : la société les règle par prescription des relations matrimoniales d'une part, en admettant par ailleurs d'autres relations normales. A ces deux types de relations s'opposent, dans la deixis naturelle, les relations interdites (l'inceste, par exemple) et les relations non prescrites (non matrimoniales).



Remarque : dans une société normale on a les équivalences suivantes : C1 : amour conjugale. C2 : insecte, homosexualité. C2- : adultère de l'homme. C1- : amant de la femme

A propos de ce modèle, Philippe Hamon dit : « les pôles C1 et C2- sont privilégiés (dans notre société) donc le héros peut l'assumer, alors que les autres C2 et C1- seront ceux de l'anti-héros et définis comme l'espace de la

³³ A. Greimas, *Du Sens*, Seuil, Paris, 1970. p. 143.

transgression (de la nature)³⁴. Si l'on examine le cas de Don Juan, il se trouve dans C1 et C2, c'est-à-dire, le héros de Montherlant se place dans une catégorie assumée par la morale sociale. En plus, par rapport au Don Juan de Molière, qui était blâmé par la société, il ne leur promet jamais le mariage : il a seulement séduit les femmes en accord avec elles. Et il ne les trompe pas, même il est généreux envers les femmes. Ici, on ne peut pas reprocher au héros de Montherlant d'avoir transgresser l'ordonnance sociale des relations sexuelles. La grande utilité théâtrale des femmes qui servaient à la révolte contre la morale sociale chez la plupart de ses devanciers, n'a aucune place chez Don Juan de cette pièce.

Pourquoi alors, Don Juan chasse-t-il les femmes ? À quoi servent les femmes ? On voit en Don Juan une grande passion pour elles. Par exemple, lors de la rencontre avec Linda, il préfère endurer quelques instants pénibles plutôt que de manquer l'arrivée de la jeune fille. Cependant, il avoue à Alcacer : « j'ai envie d'elle à moitié [...] mais je suis obligé d'avoir envie d'elle, par respect pour moi-même. Toutefois, je ne l'attendrai pas plus de dix minutes. Si elle me manque, tant pis pour elle » (MT. p. 1031). Il n'a besoin de femmes que quand son désir amoureux se pose sur quelqu'un. Ici, nous nous apercevons que ce n'est pas la femme qu'il veut, mais le désir de séduction qu'il cherche dans les femmes. Car, comme il le dit : « le monde est racheté par ce moment de la créature humaine où elle est désirable et où elle est consent. C'est vraiment cela qui rachète tout » (MT. p. 1016). Le désir que les femmes provoquent en Don Juan, transforme le monde en beauté. Alors, sa figure métaphorique de la passion absurde dans la mesure où il cherche désespérément les femmes, représente la volonté humaine de sublimer la condition humaine décevante.

b) l'inconstant : il veut posséder en lui à la fois le changement et la durée : « je cumule le changement et la durée. Et ce que je poursuis dans le changement, c'est toujours la durée » (MT. p. 1045). Ce comportement contradictoire de concilier les choses inconciliables fait naître en lui la flexibilité ou la souplesse dans ses actions. Cela sert à montrer la nature humaine sans aucune contrainte dans cette pièce. Par exemple, juste après la rencontre avec Ana, femme idéale de Don Juan, en disant à Alcacer : « comprends-moi ! Mon fils, comprends-moi ! Si je n'accroche pas une femme nouvelle aujourd'hui, une demain, une chaque jour, c'est ma vie de séducteur tout entière qui s'évanouira comme un mirage » (MT. p. 1077). Il se précipite vers Séville pour rencontrer une autre femme ; car : « l'homme est fait pour faire ce qui lui chante » (MT. p. 1075). Nous voyons ici son obéissance à la nature humaine. C'est par cette obéissance que nous pouvons comprendre ses actions inconstantes et ses pensées contradictoires. Ainsi, sa figure métaphorique de l'inconstance symbolique la fidélité à la nature d'homme.

³⁴ Ph. Hamon, « Pour un statut sémiotique du personnage », *op. cit.*, p. 90.

c) La mort : le sujet de la mort apparaît constamment dans les Don Juans, du 17^{ème} siècle à nos jours. S'il y a une différence entre Don Juan montherlantien et ses devanciers sur ce sujet, c'est que le premier a conscience de sa mort depuis l'ouverture de la pièce, tandis que les Don Juan de jadis n'y pensaient pas, et leur vie débouchait à la fin sur la mort. En ce sens, Albert Camus aussi considère Don Juan comme un personnage qui connaît le néant de l'existence humaine : « il porte avec lui tous les visages du monde et son frémissement vient de ce qu'il se connaît périssable. Don Juan a choisi d'être rien »³⁵.

Dans ce texte, le héros qui a douloureusement conscience de la mort, manifeste sa volonté de modifier le sens du temps qui le conduit à la fin de sa vie. On voit, au début de la pièce, qu'il confond le passé et le présent : « il y a un an tout juste, j'avais rendez-vous à l'autre bout de ce pont avec une petite sournoise qui n'est pas venue. Mais peut-être qu'elle est arrivée quand j'étais parti, et qu'elle m'attend là depuis un an. Je vais m'n assurer » (MT. p. 1015). Un an est passé, mais pour lui, cela ne change rien. Ici, c'est la passion de l'existence, par le moyen des femmes, qui fait que Don Juan se trouve dans un temps presque immobile. Même si son intention de déformer le concept de temps n'est pas réalisable, elle représente l'essai indompté d'un être humain. Sa figure métaphorique du vieillard proche de la mort montre alors la volonté humaine qui tente de surmonter la puissance absolue de la mort, c'est-à-dire la condition d'être mortel : non seulement parce qu'elle met fin à la vie, mais aussi parce que son arrivée lui fait perdre toute signification.

Dans la littérature, Don Juan est décrit comme un personnage qui symbolise la liberté de l'homme face à son destin. Montherlant aussi, décrit son héros en ce sens. Cependant, par rapport aux Don Juans traditionnels qui étaient condamnés à cause de cette liberté, le Don Juan montherlantien n'est pas condamné, mais démontre la dignité de l'homme par cette liberté : car sa quête radicale n'est pas la révolte contre le système social, la religion et l'ordonnance morale, mais son défi porte sur la condition limitée de l'être humain, en montrant la volonté humaine indomptée. Nous remarquons ici qu'il prend conscience de la mort et du néant de toutes choses : c'est-à-dire il voit clairement que les idées et les actions humaines aboutissent au néant. Cependant, en obéissant à la nature humaine : « l'homme est fait pour faire ce qu'il lui chante » (MT. p. 1075), il tente, au moyen de la passion amoureuse, de chercher la valeur de la vie humaine : « le monde est racheté par ce moment de la créature humaine où elle est désirable et où elle consent. C'est vraiment cela qui rachète tout » (MT. p. 1016). Ce qui est alors représenté dans cette volonté humaine, face au destin périssable, c'est que Don Juan ne semble pas montrer l'échec tragique, mais le courage humain : cela peut être la vision nouvelle de ce personnage mythique que décrit Montherlant dans *La Mort qui fait le trottoir*.

³⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, p. 102.

Conclusion

Dans la perspective sémiotique, nous avons analysé les fonctions syntagmatiques et paradigmatiques et les figures rhétoriques des personnages dans *La Mort qui fait le trottoir*. Au cours de ce travail, nous avons tenté d'examiner l'évolution et la caractéristique du conflit théâtral, et de déceler les éléments ambigus dans les intentions des personnages.

Dramaturge du XX^{ème} siècle, Henry de Montherlant, met en scène une morale classique, faite d'héroïsme et de grandeur, de dureté et de sincérité. Les personnages principaux possèdent ces qualités et certains même d'une manière parfois excessive. A la manière des pièces du XVII^{ème} siècle, Montherlant choisit des personnages hors du commun. Son but n'est pas de nous montrer des faits actuels, mais de nous placer devant une situation et des personnages exceptionnels par leur intensité. Toute l'essence de la morale de Montherlant est plus ou moins tendue vers la recherche d'une certaine qualité intérieure du personnage. Et pour éviter une sorte d'analyse psychologique qui peut expliquer l'intérieur du personnage, nous avons suivi une analyse sémiotique d'après la méthode d'Anne Ubersfeld en traitant le personnage en tant que lexème dans un texte dramatique.

Dans ce travail, nous pouvons déduire trois thèmes essentiels chez Montherlant en exposant son personnage. D'abord, le héros devient la métonymie de l'homme de néant qui est sans doute un thème fondamentale chez Montherlant. Le bilan de sa quête montre le néant, la mort à la fin de la pièce. Puis, le héros est décrit comme la métonymie d'un être épris d'absolu, soit parce qu'il aspire à certaines hauteur en méprisant la médiocrité, soit parce qu'il poursuit la passion d'absolu de sa propre vision et c'est le cas de Don Juan dans cette pièce. Cela entraîne l'incompréhension de son entourage, et rend le héros solitaire. Il est décrit, donc, comme un personnage solitaire qui manque toujours un adjuvant dans sa quête pour arriver à son objet. Cela veut dire qu'il n'y pas de réelle communication entre lui et les autres personnages. Il s'agit souvent d'un dialogue de sourds, où chaque personnage n'écoute que lui-même. Donc, c'est un théâtre de l'incompréhension et du malentendu qu'expose Montherlant dans ses écritures. Enfin, le héros connote la métonymie de l'homme contradictoire. Sous la forme de l'alternance, il pratique le syncrétisme qui englobe le mal et le bien, la hauteur et la bassesse, la qualité et la médiocrité. Dans le cas de Don Juan : la vieillesse et la quête de désir, la mort et la vie. Cela nous permet d'apercevoir l'intention de Montherlant qui désire décrire la nature complexe de l'homme à travers son personnage dans cette pièce. Cela va de paire avec l'explication d'Anne Ubersfeld qui voit que « le personnage peut apparaître comme une figure particulière du discours, figure fondatrice de la théâtralité, figure essentielle et essentiellement dialogique qu'est l'oxymore (coexistence dans le même lieu du discours de catégorie contradictoire : vie-mort, lumière-nuit, loi-crime). Le personnage peut être une sorte d'oxymore

vivant, le lieu de la tension dramatique par excellence, du fait même qu'il est l'union par métaphore de deux sortes de réalité opposés »³⁶.

Bibliographie

I : Œuvre de Montherlant

Montherlant, Henri De, *La Mort qui fait le trottoir*, Théâtre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1972.

II : Ouvrages et articles concernant la sémiologie

- Hamon, Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature*, N° 6, Paris, 1972.
- Greimas, A., *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Greimas, A., *Du Sens*, Seuil, Paris, 1970.
- Greimas, A., Courté, J., *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.
- Solomon Marcus, « Stratégies des personnages dramatiques », in *sémiologie de la représentation*, P.U.F, Paris, 1975.
- Ubersfled, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996.
- Ubersfled, Anne, *Lire le théâtre II. L'École des spectateurs*, Sociales, Paris, 1981.

III : Autres ouvrages cités

- Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942.
- Dauzat, A., *Nouveau dictionnaire étymologique*, éd. Larousse, Paris, 1964.
- Malraux, André, *La Condition humaine*, Livre de poche, Gallimard, Paris, 1946.

³⁶ Anne Ubersfled, *Lire le théâtre I*, op. cit., p.99.

الشخصية في المسرح : دراسته سيميائية

م. د. حيدر ناجح

في بداية القرن العشرين وبالتحديد عام 1929 نشر الكاتب الروسي و المنتمي للشكلانيين الروس فلاديمير بخوب كتابه ³⁷ Morphologie du conte والذي تناول فيه دراسته جديدة لمفهوم الشخصية يختلف تماما عما كانت تقدم وفق الدراسات الكلاسيكية حيث كانت تعتبر كفاعل يقوم بالأدوار الموكلة لها فقط لا غير. اما بخوب فقد جاء ليجعل من هذا المفهوم , اي الشخصية , وحده داخل النظام النصي او الروائي مستبدلا اسم الشخصية ب dramatis persona و ليركز على ما تقوم به الشخصية فقط بعيدا عن التساؤل القديم : من الذي يقوم بالفعل وكيف يقوم به. فهو يعتبر الشخصية نقطة التقاء الوظائف البنويية داخل النص الادبي بعيدا عن كل تحليلات نفسيه او تأثريه. ثم تبعه سوريو الذي استبدل مصطلح dramatis persona بكلمة fonctions اي الوظائف والذي اوجزها بستة فقط لا غير ³⁸. ثم جاء بعده كريماس ³⁹ الذي عرف الشخصية وفق النظام البنوي و ليعمق هذه المفاهيم بالأ تكون الشخصية مفهوما يطلق حصرا على الكائنات بل هي مكان وظيفي يمكن لأي كان شغله والقيام به. من هنا يمكن ان يكون شيء جماد او حيوان او اي شيء اخر من يقوم بهذه الوظيفة داخل النص الادبي.

ان هذا النوع من الدراسات لم يتوقف حيث تم تناوله من قبل ان اوبيرزفلت في كتابها الشهير (قراءة المسرح) ⁴⁰ والتي تطرح فيه الأشكاليه التاليه : هل يمكن تقديم قراءة للنص المسرحي؟ وكيف؟ المعروف ان النص المسرحي لا يكتمل إلا بالأخراج على خشبة المسرح الأ ان اوبيرزفلت تقترح لنا القراءة السيميائية للنص المسرحي اقتفانا بكريماس بعد ان احدثت بعض التعديلات على مخططه الشهير والمستند على ثلاث محاور : محور الرغبه , محور المخاطبه و محور القدره داخل النص.

في بحثنا هذا حاولنا التطرق لمفهوم الشخصية كونها المحور التي تستند عليه الأحداث في النصوص الادبيه بشكل عام والمحرك الاساس لها مستنديين في المنهجية المتبعه في البحث على الرؤية التي قدمتها ان اوبيرزفلت لمفهوم الشخصية باعتبارها Actant تاره و Acteur تارة اخرى وصولا الى مفهوم la figure بشقي الكنايه والمجاز والتي يمكن ان تقدمه اي شخصيه داخل النص الادبي. نحن بذلك نبتعد عن التفسيرات النفسيه التي يمكن ان تقدم لدراسة الشخصية حيث يبقى النص هو المحور الأساس الذي يقودنا في مجال البحث. هذا هو السبب الاساس في اختيارنا لهذه المنهجية في بحثنا هذا. اذا ستكون الأليه المتبعه مقسمه على النحو التالي : تقديم الشخصية بداية باعتبارها Actant داخل الوحد النصيه وذلك بعد تقسيم المسرحيه الى مقاطع كي تسهل عملية تحليلها بغية الوصول لاكتشاف طبيعة الصراع بين الشخصيات بالتركيز اصلا على الشخصية الرئيسييه وطبيعة علاقاتها مع نظيراتها داخل الوحد النصيه. ثم نتاول الشخصية بعد ذلك على انها Acteur لبيان ما تحمله من دلالات في فهم النص المراد تحليله وذلك بدراسة الأسماء و المظاهر الخارجيه التي يمكن ان تحملها اضافة الى دراسة المحور الدلالي التي يمكن ان تعكسه الشخصيات بغية الوصول ايضا لتشخيص طبيعة الصراع بين الشخصيات. هذا الامر سيقودنا في نهاية المطاف الى التطرق لمفهوم La figure داخل النص الادبي حيث القيمة البلاغيه الاسمي التي يمكن ان تعكسها الشخصية. بهذا نستطيع الوصول لتحديد طبيعة الصراع في النص المسرحي المراد دراسته.

نود الاشاره الى ان هذه الدرسته هي نصيه بحثه بعيده عن الأخر اجيات المسرحيه والتي هي ضروريه كون المسرحيه لا تكتمل إلا بالأخراج على خشبة المسرح حسبما اتفق بيد ان النص يبقى الموجود الفعلي بيد القارئ حتى بعد مرور سنين طوال عن زمن كتابة النص المسرحي. ولأن غايتنا الأساس هي لغويه بحثه و ليست فنيه قائمه على اساس الأخراج المسرحي فأنا نرى في القراءه المقدمه من قبل ان اوبيرزفلت السبيل الأمثل للتعاطي مع النصوص المسرحيه بكل موضوعيه والتزام.

³⁷ V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1965. (Partition en Russe 1929)

³⁸ Les deux cents mille situation dramatiques, Flammarion, Paris, 1950.

³⁹ A. Greimas, *Semantique structurale*, Larousse, Paris, 1966 انظر

⁴⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le theatre*, Belin, Paris, 1996

انطلاقاً من هذا المفهوم ارتئينا ان نقدم تحليلاً للشخصية في مسرحية للكاتب هنري دي منتيرلن و التي تحمل عنوان *La mort qui fait le trottoir* حيث يعرض شخصية دون جوان المعروفه في الادب بشكل عام ولكن بصوره مختلفه نوعاً ما عن تلك التي سبق وان قدمها موليير في القرن السابع عشر. ما هو طبيعة هذا الأختلاف ؟ وما الذي يحمل من دلالات داخل النص الادبي ؟ هذا ما سنتعرف عليه في سياق بحثنا هذا.