

## L'apparaître sensible dans la construction de l'identité du personnage

IBO LYDIE  
Université de Bouaké

**Résumé :** La question de l'apparaître sensible dans la construction du personnage nous a semblé pertinente compte tenu du corpus extrait du Nouveau Roman intitulé *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute. Les interrogations formulées ont porté sur l'apparaître et l'illusion de l'existence d'un statut du personnage. Il s'est alors agi d'établir surtout un statut sensible aux personnages, en soulignant d'abord la rareté des déterminations et caractérisations qui fondent les portraits physique, moral et comportemental. Par la suite, le portrait sensible a pu être constitué en dépit de l'insuffisance des données. Ce qui a révélé que l'activité sensible déterminée par la fluctuation des perceptions est le seul élément susceptible de donner une identité et un statut à des personnages construits sur le mode de la déconstruction et de l'inachèvement tel que le Nouveau Roman l'a voulu.

**Mots-clés :** Activité perceptive ; apparaître sensible ; construction du personnage ; identité sensible ; Nouveau Roman ; statut sensible.

### Introduction

La problématique de l'identité revêt de multiples aspects que différents chercheurs ont eu à présenter. Par le passé, nous avons examiné l'identité du personnage, en tenant compte de l'altérité. Notre réflexion a alors eu pour but de définir les contours des personnages, non seulement par rapport à l'ensemble des caractérisations et actions de ceux-ci, mais aussi par rapport aux

distinctions existantes entre identité et altérité, du point de vue de la sémiotique. Aujourd'hui, nous avons la possibilité de réfléchir sur l'identité du personnage, en nous appuyant sur le sensible, dans le contexte particulier du Nouveau Roman<sup>1</sup> (Borgomano M. et Ravoux R, 1995 :11-104).

L'approche que nous préconisons est donc celle qui met l'accent sur la perception des états d'âme du personnage. Cette perception permet de nous interroger sur la notion sémiotique de l'apparaître, pour rechercher non seulement l'aspect partiel et l'illusion employés dans la construction du personnage, mais aussi pour reconnaître l'existence du statut sensible de l'actant. L'analyse qui va suivre à ce propos est réalisée à partir du corpus extrait de *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute, paru en 1948, qui pose en lui-même la question du statut du personnage. Il s'agira alors de reconstituer le portrait métamorphosé des personnages. Surtout, il s'agira pour nous d'aller bien au-delà des portraits physique et moral, presque inexistant, pour atteindre le portrait sensible ou l'identité passionnelle du personnage qui, dans le cadre de l'écriture du Nouveau Roman, renvoie l'écho de la contestation.

### **1. Le portrait : une nouvelle construction du personnage**

La théorie du personnage, avant de connaître l'évolution de ces dernières années, a d'abord fait la distinction entre la personne et le personnage. Il est vrai qu'à l'origine, le terme «personnage» est issu de la tragédie grecque «persona». Et le jeu de l'acteur qui incarne le personnage contribue à créer le concept du personnage dramatique. Dès lors, le préalable sur lequel les théoriciens ont dû s'accorder, au fil des siècles, a concerné la définition du personnage. Ainsi, pour François Mauriac, le romancier crée des «personnages de carton» (Mauriac, 1994 :149). En elle-même, cette définition suggère quelques éléments qui distinguent en propre le personnage, ainsi que son mode de fonctionnement narratif. Une fois ce préalable établi, il s'est agi de formuler une typologie via l'élaboration d'un statut. Le personnage est donc apparu comme une création dont les types psychologique, dramatique ou héroïque se sont avérés être les plus usités. Aujourd'hui, les théories existent de plus en plus qui analysent le personnage du point de vue de ses actions, sa fonctionnalité, sa pensée, son intérieur (Goldenstein, 2005 : 13). Les sémiotiques narrative et tensive sont, dans ce sens, des théories qui abordent la question des personnages sous ces angles diversifiés, tenant compte à la fois des actions et des états d'âme de ceux-ci. En

analysant *Portrait d'un inconnu*, nous exprimerons le regard différent que peut porter la sémiotique sur le personnage du nouveau roman, dont la particularité était de signifier la suppression du statut du personnage, pour rompre avec la tradition de l'écriture romanesque (Dugast-Portes, 2001).

Ainsi donc, ce corpus, à partir duquel l'expression de cette différence se fera, présente le récit d'un vieil homme et de sa fille qui découvrent, au fil des événements, des facettes cachées de leur personnage. Le facteur qui déclenche la métamorphose de leur portrait est l'éventuel départ de la jeune femme. En effet, celle-ci, qui vit chez son père, est courtisée assidûment par un homme, que le sujet de l'énonciation<sup>2</sup> (Fontanille, 1989 : 11-21) appelle Inconnu. En prévision de leur futur mariage, la jeune femme annonce à son père son départ imminent. C'est alors que les métamorphoses surviennent autant chez le vieil homme que chez la jeune femme. Leurs transformations respectives sont si étonnantes qu'elles font l'objet d'un portrait : le portrait des inconnus qu'ils sont devenus l'un pour l'autre.

Nous rappelons que pour les besoins de notre analyse, nous travaillerons sur des segments perceptifs extraits de notre corpus. Les critères qui ont guidé notre sélection sont liés d'abord à la présence des verbes de perception dans ces phrases. Par la suite, notre choix est motivé par les différentes déterminations et caractérisations dépeignant les portraits des personnages. Et enfin, nous avons privilégié des segments dans lesquels les deux personnages que sont le vieil homme et sa fille sont décrits. Cependant, nous avons occulté les segments portant sur l'Inconnu, dans la mesure où il apparaît dans notre corpus comme un personnage moins important que les deux premiers, par l'ensemble de ses déterminations et caractérisations, par sa présence moins visible tout au long du texte ainsi que par son rôle moins important dans l'œuvre. Un schéma actantiel pourrait le situer valablement dans le rôle d'adjuvant. Ainsi donc, de tels segments serviront de base à notre analyse, dans la mesure où ils constituent la matière sur laquelle une étude de la dimension sensible peut être réalisée.

Une fois ce préalable établi, nous poursuivons notre réflexion pour souligner que, dans le détail, l'analyse du texte indique qu'il existait deux identités connues qui se côtoyaient sans conflits majeurs. Le vieil homme et la jeune fille vivaient dans une ambiance familiale, à peine tendue, où les moments agréables ne manquaient pas. Toutefois, avec la perspective du départ, l'entente parfaite faite

de concessions, de services rendus l'un à l'autre, de sentiments de respect et d'amour filial est brisée. A partir de là, débute le nouveau portrait en construction. Dès lors, toutes les informations données par le sujet de l'énonciation ou par les personnages contribuent d'une part à révéler leur ancienne identité et d'autre part, à préciser les nouvelles facettes des personnages. Ainsi donc, les éléments esquissant le portrait indiquent, au plan comportemental, que les personnages n'ont plus une attitude normale. Ce qui peut s'expliquer par les dires de la jeune femme : « *Quelque chose qui colle à vous, s'infiltré, vous tire à soi, s'insinue, peut-être qui quémande par en dessous, exige...* » *Je me perdais. Mais ils faisaient semblant de ne pas voir. Ils étaient décidés à ce qu'on restât normal, décent* ». (Sarraute, 1956 : 18)

Pour l'assistance présente dans la même salle que la jeune femme, la métamorphose s'est déjà opérée et il est question de revenir au comportement normal et décent qui la caractérisait auparavant. En outre, la description de la jeune femme mentionne une attitude et une voix timides : « *Et petit à petit, je sentais comme en moi une note timide, un son d'autrefois, presque oublié, s'élevait, hésitant d'abord. Et il me semblait, tandis que je restais là devant lui, perdu, fondu en lui, que cette note hésitante et grêle, cette réponse timide qu'il avait fait sourdre de moi...* » (Sarraute, 1956 : 81)

Son changement de timbre est perçu par l'adverbe *autrefois* qui révèle l'existence passée de la jeune femme. Mais ce qu'elle était auparavant n'est pas indiqué. Nous savons seulement qu'elle est devenue timide, hésitante.

Outre ces éléments imprécis sur le portrait de la jeune femme, notre corpus fait état de données toutes aussi vagues sur le portrait du vieil homme. Celui-ci est décrit par cette unique précision sur son physique : « *Le masque – c'est le mot que j'emploie toujours, bien qu'il ne convienne pas très exactement, pour désigner ce visage qu'il prend dès qu'elle entre, ou même avant qu'elle n'entre... ; dès qu'il sent –il a des antennes si sensibles - son approche, sa présence silencieuse derrière le mur* ». (Sarraute, 1956 : 59)

Cette détermination, « *le masque* », employée par le sujet énonciateur, est adaptée à la nouvelle réalité du personnage du père. Il est devenu un masque figé dans une nouvelle attitude.

Ces éléments qui composent le portrait à l'intérieur des segments perceptifs trahissent, effectivement, à la fois une partie de l'ancienne identité et quelques uns des traits de caractères des nouveaux personnages. Cependant, nous remarquons que, quelque soit le portrait qui est tracé, il y a peu de détails ; un à deux traits sont évoqués par personnage, comme si cela suffisait à construire leur

portrait. Toutefois, il y a lieu d'indiquer que le portrait sensible pourrait compléter ce manque de précisions dans la description des personnages, par l'approche phénoménologique qu'elle initie.

## 2. L'apparaître sensible

L'apparaître sensible peut être assimilé, dans sa définition (Fontanille, 1999 : 230), à l'apparence, à ce qui apparaît. En réalité, l'apparaître sensible développe plusieurs notions. Il indique d'abord l'adéquation entre ce qui est perçu et la réalité de ce qui est. Par la suite, l'apparaître révèle l'incomplétude de la perception. Enfin, l'apparaître sensible présente l'état de l'âme, c'est-à-dire les sensations, les émotions éphémères que l'on a d'un objet visé (*Idem*). La saisie éphémère de cet objet est ce qui définit l'apparaître sensible. Il convient de rappeler que la notion de l'apparaître, à laquelle sont arimées les notions duelles de source-cible et visée-saisie ont été empruntées à la phénoménologie selon Kant, Husserl, ou Merleau Ponty<sup>3</sup>. En s'appropriant ces notions, la sémiotique du sensible en a fait des concepts opératoires qui ont pour objectif de résoudre les questions portant sur les sensations et leur perception. Ainsi donc, l'apparaître sensible est, dans le contexte de la perception, une notion réemployée par la sémiotique du sensible.

Compte tenu de ce qui précède, il appert que l'apparaître sensible fait intervenir la notion de point de vue. La question du point de vue est liée à la donnée subjective que représente l'angle ou l'orientation du perçu et du percevant. Mais, elle est aussi liée aux données objectives propres à la variation que le point de vue peut subir du fait de la variation de la perception. Ce que Greimas et Courtés disent en ces termes : « *On désigne généralement par l'expression point de vue un ensemble de procédés utilisés par l'énonciateur pour faire varier l'éclairage, c'est-à-dire pour diversifier la lecture que fera l'énonciataire du récit...* » (Greimas et Courtés, 1993 : 284).

Deux points de vue sont exprimés dans notre corpus, par les deux personnages que sont le père et la fille. Ainsi, dans la progression du récit, la jeune femme exprime-t-elle les sensations qu'elle ressent à la vue de son père :

« *Aucun regard de connivence. Je pourrais essayer de le suivre, passer et repasser devant lui pour attirer son attention, rétablir un contact - il me regarderait distraitement sans me voir.*

*Les peurs, les angoisses sont oubliées.*

*Il est même extraordinaire de voir combien dans les moments les plus dangereux des journées, il peut rester inconscient et calme* ». (Sarraute, 1956 : 123-124)

L'activité perceptive de la femme fait alors état de l'évanescence des sensations vite «*oubliées*» ; ce qui donne au portrait sensible une part d'incertain et d'incomplétude. Cependant, la suite du texte indique une sensation et un état d'âme beaucoup plus permanents que sont l'inconscience et le calme. Par rapport à la constitution du portrait sensible, ces deux déterminations sensibles permettent d'esquisser quelques traits du vieil homme. Mais, tout au long du récit, la difficulté est précisément la quasi inexistence des sensations et émotions ; ce qui est susceptible de constituer un frein dans la réalisation des portraits sensibles. Que ce soit la jeune femme ou le père, les perceptions sont d'une rareté qui étonne et soulève un certain nombre de questions.

En progressant dans notre réflexion, il faut noter également que par rapport à l'activité perceptive, ces deux personnages deviennent source et cible du point de vue. Ils sont visés et saisis (Fontanille Jacques, 1999 : 230). En tant que personnages présents dans l'univers, ils sont la source d'une perception, donc des sujets percevants. Et dans le même temps, l'activité perceptive qui s'exerce dans cet univers est dirigée vers eux. Cette perception qui fait d'eux la cible de l'activité perceptive les saisie, en tant que sujet perçu, non plus dans leur nature physique, mais dans leur nature psychique (Jouve, 1992 : 64-65), qui fait intervenir le sensible. Ainsi donc leurs états d'âme deviennent la matière servant à analyser leurs portraits.

En outre, lorsque ces deux points de vue sont présentés par le sujet de l'énonciation, il n'y a pas plus d'informations qui sont données par une telle instance de la narration (Fontanille, 1989 : 11-36) : «*Il ne l'aperçoit pas d'abord. Il la pressent seulement, elle s'annonce à lui par une sensation vague comme le souvenir d'une saveur, d'une odeur...et par une impression confuse de grisaille morne, un peu sale*». (Sarraute, 1956 : 117)

L'intérêt de cet extrait est effectivement souligné par la présence de l'énonciateur qui, en prenant le relai de narration à «*elle s'annonce à lui*», indique le sentiment qui est imprécis, et semble insuffisant pour constituer le portrait sensible du père. Par ailleurs, les descriptions laissent apparaître l'idée d'un sujet observateur<sup>4</sup> (Ouellet, 1992 : 99-119) dont le rôle reste différent de celui des deux autres personnages. Cependant, la perception du sujet observateur demeure parcellaire. Son point de vue est incomplet, et confirme effectivement l'idée d'un observateur qui ne peut que voir ou percevoir imparfaitement les objets. Dans ce contexte de

l'observation, le rôle du sujet de l'énonciation, qui ne se limite plus uniquement à la narration, mais aussi à l'observation des deux personnages, ne peut être étudié dans sa nature physique et psychique, contrairement aux personnages. De ce fait, le sujet de l'énonciation, par son rôle discursif non actantiel, n'a pas véritablement sa place dans cette étude portant sur le statut. Pourtant, par rapport à la question de l'apparaître, il est un élément tout aussi important que les deux autres actants, dans la mesure où il contribue, par les informations apportées, à réaliser l'esquisse des différents portraits, même s'il est vrai que ces portraits sont incomplets.

Par ailleurs, il est intéressant de noter, dans l'exemple ci-dessous, la conséquence due à l'apparaître sensible : « ... elle sonnait faux – toujours dans ces cas-là la voix sonne faux, elle hésite à la recherche d'un timbre, elle voudrait trouver, ayant dans son désarroi égaré le sien, un timbre plausible, un bon timbre respectable, assuré... ». (Sarraute, 1956 : 17)

Dès lors, cet exemple de la jeune femme indique que l'apparaître peut créer à la fois l'illusion d'une identité et révéler l'impression de l'état d'âme perturbé de la femme. En outre, le sujet percevant perçoit une facette d'elle – même et se dit peu rassurée sur cette perception : « elle hésite à la recherche d'un timbre, elle voudrait trouver... un bon timbre respectable, assuré... ». C'est dire que l'apparaître sensible révèle, à nouveau, l'incertitude de l'identité, à tel point qu'il permet de remettre en question la description du personnage.

Néanmoins, en tenant compte du fait qu'en sémiotique du sensible, la perception ou l'activité sensible peut se redéfinir comme une donnée sensible ressentie entre deux sujets, et paradoxalement, malgré l'absence d'une identité des personnages, il est possible d'envisager la qualité passionnelle contenue dans les indices ténus laissés par le portrait physique et sensible des personnages.

### 3. L'identité passionnelle

Les différents aspects de la description des personnages et de l'apparaître sensible donnent en réalité une dimension passionnelle à l'identité des personnages. C'est ce que nous dénommons l'identité passionnelle issue de la sémiotique du sensible ou sémiotique des passions. Il s'agit donc d'indiquer que la signification et l'identité se créent également autour des émotions et des sentiments présentés

dans le texte. Mieux, l'identité sensible se perçoit par les déterminations et caractérisations données à travers les signifiés propres à la dimension passionnelle. Ces signifiés sont susceptibles d'apparaître en des signifiants des divers états d'âme, émotions, sentiments, sensations. Ces signifiants peuvent alors faire l'objet d'une taxinomie prenant en compte, soit les phénomènes sensibles provenant de l'intérieur même du corps, soit le résultat de l'activité perceptive extérieure au corps. Toutefois, pour réaliser une telle étude fondée sur le sémantisme, il faut être capable de reconnaître la dimension passionnelle du personnage dont l'identité est en construction.

La dimension passionnelle se reconnaît, d'abord, par une analyse sémantique du discours. Le résultat de cette analyse est de retrouver, dans les états d'âme des personnages, les termes qui indiquent une disposition ou une attitude sensible excessive, exagérée. Par la suite, la dimension passionnelle s'étudie au moyen des éléments théoriques tels que l'ensemble des modulations passionnelles<sup>5</sup> et l'ensemble des modalisations. Dans ce travail, nous ferons l'économie d'une étude des modulations et modalisations passionnelles. Au regard de notre approche de l'identité par le sémantisme, le recours à une telle analyse n'est pas nécessaire.

Ainsi donc, le portrait du vieil homme révèle parfois l'*angoisse* et la *haine*. Tandis que celui de la jeune femme exprime la *timidité*. L'étude sémantique de ces trois lexèmes établit les définitions suivantes : *haine* signifie « sentiment violent qui pousse à vouloir du mal à quelqu'un et à se réjouir du mal qui lui arrive ». *Angoisse* est glosé par « malaise psychique ou physique, né du sentiment de l'imminence d'un danger, caractérisé par une crainte diffuse », *Timidité* renvoie « au manque d'audace ou de décision dans l'action ou la pensée ». *Audace* permet de préciser le sens de timidité dans la mesure où il signifie « disposition ou mouvement qui porte à des actions extraordinaires au mépris des obstacles et des dangers ». Il apparaît donc que les lexèmes *haine*, *angoisse*, et *timidité* comportent en eux-mêmes la disposition, le sentiment et l'excès, compte tenu de l'usage des termes tels « sentiment violent », « sentiment de la crainte » et « manque d'audace ». De ce fait, sur le plan sémantique, la perception des états d'âme des deux personnages indique bien que nous sommes dans le contexte d'une dimension passionnelle. Et cela peut être considéré comme l'un des signes de l'identité passionnelle.

Par ailleurs, nous précisons que dans le processus de l'identification passionnelle du personnage, il faut procéder au classement des données retenues pour en faire l'étude. Mais, par une



insuffisance d'éléments, nous ne pouvons qu'aborder la dernière étape, celle de l'analyse.

A ce propos, il faut observer que l'examen de ces éléments qui indiquent la disposition passionnelle semble être à même de dévoiler l'existence de l'identité sensible des personnages. En effet, dans notre corpus, le personnage est constamment métamorphosé ; ensuite, ses états d'âme varient régulièrement. Il s'agit bien entendu d'un cadre propre à l'illusion. Sauf que, dans les phénomènes sensibles, l'une des caractéristiques qui fonde leur pertinence est justement cette illusion. Ce qui était inconvenant dans les portraits physique, moral et comportemental, ne l'est pas dans le portrait sensible, bien au contraire. En approfondissant notre analyse, nous notons que l'illusion existe à deux niveaux et vient largement contribuer à cerner l'activité sensible. Tout d'abord, l'absence d'une quelconque correspondance entre le personnage ancien et celui qui est transformé et dont le vécu nous est raconté peut être superposée à cette étrangeté de la relation inversée entre sujet et objet dans la perception sensible, de type esthétique. Ensuite, l'illusion est créée par l'aspect éphémère et fluctuant de l'état d'âme du personnage, ce qui est le propre du phénomène sensible. Autant d'éléments qui se rapportent à l'apparaître sensible et précisément à l'identité passionnelle fortement marquée de nos personnages. C'est dire que l'apparaître sensible, dans ce corpus, manifeste, effectivement, la réalité de l'identité sensible du personnage. Il y a donc lieu de souligner que le portrait sensible est, de par sa nature éphémère, changeante ou perpétuellement remise en question, impropre au processus de la construction du personnage. De ce fait, il est important de dire que l'identité sensible des personnages ne peut pas être en construction. Car, elle est déjà construite.

Au-delà de ces éléments théoriques que nous venons d'appliquer à notre corpus, l'apparaître sensible semble développer également la question de l'écriture.

#### **4. L'identité et l'apparaître sensible dans le contexte du Nouveau Roman**

Le Nouveau Roman apparu autour des années 1920 (Borgomano et Ravoux, 1995 : 11-104) n'a eu de cesse de s'opposer à la construction du roman tel qu'il existait auparavant. Il s'agissait, pour l'ensemble des écrivains qui la composait, de redéfinir, sur le plan des idées, l'engagement comme un investissement total et réel ; de rompre d'avec la structure traditionnelle, en rénovant la technique de l'écriture romanesque, par l'alternative de l'écriture

fragmentée, le choix d'une narration incohérente d'où le temps est presque inexistant au profit d'une configuration spatiale amplifiée ; une préférence pour des personnages informes, sans identité, sauf pour les figures des personnages marginaux ou des ratés. Les nouveaux-romanciers, au rang desquels figure Nathalie Sarraute, ont donc imprimé de nouvelles orientations au roman, à son écriture, à son contenu et particulièrement pour ce qui concerne le statut du personnage.

#### 4.1. Le statut du personnage en question dans l'apparaître sensible

Notre réflexion, fondée sur l'identité passionnelle du personnage, via l'apparaître, a fait ressortir trois aspects dans la construction de celui-ci : tout d'abord, l'identité passionnelle révélée par l'apparaître met en évidence l'illusion. Par la suite, l'identité sensible, que nous avons pu cerner, reste marquée du sceau de l'évanescence. Enfin, l'identité sensible pose la question de la création romanesque.

L'analyse des différents personnages fait observer que l'apparaître sensible privilégiait non seulement l'illusion, mais aussi une bonne part de réel. Cet état de fait se vérifie en particulier sur notre corpus issu du Nouveau Roman. En effet, le Nouveau Roman considère que le personnage n'est pas à construire, avec des descriptions physiques conventionnelles, des états d'âme classiques que l'on peut recomposer au fil du texte. Il s'agit de créer l'illusion de l'existence d'un personnage qui peut donc ne pas être doté de tous les attributs physiques, comportementaux, et qui paradoxalement est muni d'états d'âme proches de ceux de l'être humain. La suite de notre réflexion précisera les dimensions de ce statut particulier.

Ce qu'il y a lieu de dire c'est que l'identité passionnelle de nos personnages n'est pas en quête d'un ancrage dans le réel, pour un certain nombre de raisons dont la plus importante est qu'avec l'identité sensible, le personnage est suffisamment référencié. Outre cela, il s'agit de dire que le romancier cherche à créer des personnages, mais il n'est pas sûr de lui-même. Ce qui explique, peut-être, qu'il semble titubé, hésité sur les descriptions des portraits physiques et comportementaux. Il s'agit également de dire que rien de ce qui est décrit ne semble propre au roman classique, jusque dans le portrait sensible, puisque la description de l'état d'âme est biaisée : « *L'Inconnu me servait d'écran, me protégeait...Il me semblait qu'il venait me frapper seulement par ricochet, après avoir d'abord atteint « l'Homme au pourpoint ».* Quelque chose venant de lui, une parcelle

*arrachée à lui au passage, son vague et frais parfum, me parvenaient, accompagnant l'angoisse habituelle, la haine.* » (Sarraute, 1956 : 94-95)

La jeune femme explique cette déviation de l'émotion et de la sensation, dans les senteurs qu'elle reçoit comme des objets en relief. La sensation est alors perçue presque comme un paquet et non comme un sentiment ressenti par le sujet percevant. Cela paraît incohérent, illusoire, irréel, comme dans les cas de perception esthétique (Greimas et Fontanille, 1991 : 29-32). Et pourtant tel est le choix du romancier : c'est le privilège accordé à cette déconstruction qui construit l'identité passionnelle du personnage. Le statut de l'identité passionnelle semble primé sur tout autre statut lié au portrait. Car, les fragments que nous découvrons de leurs états d'âme peuvent prétendre former une totalité, de telle sorte que ces deux actants angoissés et haineux, les seuls décrits par le portrait sensible, s'arrogent réellement le statut de personnages.

Voilà pourquoi le Nouveau Roman est souvent qualifié de créer des anti-personnages et de remettre en cause le statut des personnages (Knapp, 1994 : 48). Que dire de plus avec une identité passionnelle dont l'apparaître inconsistant, fragmenté, incomplet, comme dans le cas des descriptions des personnages les moins utiles à l'évolution du récit, donne aux personnages tout son statut ? C'est donc une déconstruction qui s'apparente réellement à la rupture imposée par les nouveaux romanciers. Sarraute exprime ainsi ce nouveau statut à l'inverse de ce qui préexistait et, qui est l'une des marques de la contestation du Nouveau Roman.

#### **4.2. L'identité et l'apparaître sensible dans l'écriture de la contestation**

Les propos que nous avons tenus jusque là trouvent leur ultime raison d'être dans cette dernière section.

En effet, la question de l'identité et de l'apparaître sensible a une résonance particulière du fait de notre corpus atypique du Nouveau Roman. Car, l'auteur, Nathalie Sarraute, appartient à ce mouvement, dont elle est qualifiée d'être l'une des fondatrices. De son vrai nom Nathalie Tcherenkov, cette immigrée russe, rayée du barreau parisien, à cause de son origine juive, est décédée en 1999, peu avant la soutenance de notre thèse, dans laquelle nous faisons l'étude de deux autres de ces œuvres. Son premier ouvrage est marqué déjà par l'idée de la contestation et du soupçon. Cependant, au regard du vécu de l'auteur, il nous apparaît que la recherche de soi ait été un facteur favorable dans son adhésion au Nouveau Roman. Dans ses œuvres, et particulièrement dans le *Portrait d'un*

*inconnu*, la quête et la remise en cause sont les leitmotivs qui figurent au premier rang.

Nous comprenons alors que notre corpus constitue une preuve que l'écriture est une efficace illusion et le fondement du principe contestataire. Ce qui explique que l'auteur fait et défait ses personnages, sans cesse, comme s'il s'agissait d'un brouillon, régulièrement remanié.

Tout porte à croire que nous sommes en face d'une quête mutuelle des deux personnages, devenus soupçonneux l'un envers l'autre. Néanmoins, la quête n'est pas axée sur l'identité passionnelle des personnages dont « l'épaisseur passionnelle »<sup>6</sup> est établie. En outre, le caractère fictif, dans le processus de la création littéraire est explicité, et cela fait de *Portrait d'un inconnu* une œuvre transparente ou rien n'est caché. Cependant, en orientant la réflexion sur la remise en question de la quête identitaire, il faut aussi reconnaître que l'auteur a une esthétique de l'écriture par laquelle le soupçon se déploie comme le premier signe de la marginalité, dans la création de l'ère nouvelle du Nouveau Roman.

C'est donc à juste titre que le Nouveau Roman est qualifié d'écriture de la contestation et le *Portrait d'un inconnu* ne le dément pas. L'apparaître sensible, par la question de l'identité, le démontre donc à plusieurs niveaux.

#### *Les formes de la contestation*

L'identité sensible n'est pas en construction, dans notre corpus. Ce qui signifie que du début à la fin de l'œuvre, l'identité sensible est construite. Ce qui peut ne pas constituer une rupture et par cela même sera utile à notre analyse.

Ce sur quoi nous nous sommes penchée indique que les premières formes de la contestation relèvent du domaine du statut du personnage. Le personnage est-il oui ou non un personnage principal, un héros ? La théorie du personnage a souvent présenté le héros et/ ou le personnage principal<sup>7</sup> comme étant celui dont on parle le plus, qui a le plus d'indices, qui mène l'action principale et qui a des valeurs surtout positives. C'est à partir de ces éléments que le statut du personnage peut être fixé. Or, dans le cas de nos personnages, le critère portant sur les indices n'existe pas. De même que le critère de temps de parole. En effet, les passages que nous avons relevés sur les perceptions des états d'âme sont ceux que l'on peut attribuer aux deux personnages. Mais, pour le reste, il n'y a que l'énonciateur-observateur qui s'exprime le plus et surtout sur d'autres sujets tels que la description des espaces et des lieux. Ce sont donc autant d'éléments qui remettent en question le statut des

personnages. Sans les indices, un personnage peut-il être un personnage principal ou un héros ? Avant de répondre à cette question, il convient de redire qu'au niveau des indices relevant du sensible, l'actant présente tous les attributs du sujet passionnel et est donc de ce point de vue et en tenant compte du critère de la présence tout au long du récit, assimilable à un personnage principal.

Revenons à notre interrogation qui se ramène à la question même des valeurs, sous entendu dans les indices attribués aux personnages. Est héro, le personnage qui, en plus des autres critères, est déterminé également par des valeurs positives. Or, nos personnages apparaissent décevants, par leur pessimisme. Ils ne représentent surtout pas des modèles ; leurs états d'âme d'angoissés et de haineux les révèlent comme des anti-valeurs. Compte tenu de tout ce qui leur manque, énuméré ci-dessus, ils ne peuvent pas avoir le statut de personnages principaux ou de héros. Tout au plus ressemblent-ils à des personnages secondaires ou des anti-héros dont le rôle est amoindri.

Il y a donc une contestation dans la description du personnage, en sorte que le statut du personnage est remis en cause. Cette rupture qui consacre la nouvelle conception du personnage est l'un des éléments déterminant du Nouveau Roman. Cependant, d'autres facteurs se mêlent à cette question pour confirmer la nouvelle ère de la remise en cause.

De ce fait, la seconde forme de la contestation est inscrite dans la description des deux personnages. En effet, en travaillant sur les portraits sensibles du vieil homme et de sa fille, nous avons été frappée par cette fuite en avant dans leur description, comme pour retarder l'appréhension de la qualité sensible. Chaque fois que le moment a semblé opportun pour décrire un personnage, l'énonciateur-observateur a choisi de biaiser pour raconter les espaces et les lieux. Cette déviation de l'attention du lecteur sur les éléments de la nature nous a rendue d'autant plus soupçonneuse que les indices varient régulièrement. A la fin du texte, nous avons reconnu que les descriptions sont si peu consistantes qu'en conséquence, le minimum dans la description de l'identité physique n'existe pas : il n'y a pas de nom, prénom, ni de statut social. Il n'y a rien. Sur leurs amis que le texte nous présente constamment, sur leur famille, nous ne savons rien. Et pire, l'Inconnu qui a suscité la transformation des états d'âme des deux personnages a encore moins d'indices que ceux-ci.

En réalité, tous les personnages de notre corpus sont des personnages peu crédibles. Et d'ailleurs, le roman aurait pu se passer d'eux. Ainsi donc, la contestation du statut du personnage est bien

plus importante qu'il n'y paraît, dans la mesure où, à voir de plus près, c'est l'écriture du roman qui est désormais en cause.

### *L'écriture de la contestation*

La question de l'identité et de l'apparaître sensible trouve une autre partie de sa réalité dans l'écriture de la contestation. Déjà les descriptions des personnages et leur statut ont révélé la transformation de l'écriture. Mais, il ne s'agit pas uniquement de cela. En effet, la problématique de l'écriture se pose avec l'apparaître sensible. L'identité passionnelle des personnages a fait surgir la nouvelle conception de l'écriture romanesque. Les premiers éléments portent sur la concision, la brièveté de l'écriture, à tel point que cela paraît parfois frustrant.

Par rapport aux personnages, cette concision met l'accent sur le rôle de l'énonciateur-observateur qui devient, dès lors, celui qui part en quête de leur identité. Contrairement au roman traditionnel, où les personnages sont présentés avec force détails, dans le Nouveau Roman et dans *Portrait d'un inconnu*, l'identité du personnage est à élucider, comme pour un mystère. L'exploration de l'énonciateur-observateur s'avère d'ailleurs infructueuse. Mieux, les rares indices nous amènent à penser qu'il s'agit de personnages dont les « déboires » (Knapp, 1994 : 47) nous sont contés. Il n'y a rien à narrer ou plutôt à écrire sur eux et cela d'autant plus qu'ils n'ont rien de glorieux. Leurs différentes descriptions sont en réalité inachevées. Ils restent toujours des inconnus dont les portraits sont à peine esquissés et extrêmement flous à tel point que l'on peut avoir des doutes sur leur identité. Plus que de la brièveté, il y a lieu de penser à une écriture inachevée.

La contestation se rapporte également à la seconde partie de l'intitulé de cette communication, à savoir les apparences (Knapp, 1994 : 62.). *Portrait d'un inconnu* correspond à cet adage qui indique que « les apparences sont trompeuses ». En effet, l'écriture du Nouveau Roman réfute la réalité de l'apparence de personnages romanesques qui partent en quête de quelque chose. Ce qui, dans le schéma narratif, donne régulièrement lieu à la représentation d'un schéma actantiel. Et notre corpus est une belle illustration de ce contre exemple. Car c'est de l'énonciateur-observateur, débrayé par l'existence du « il » et embrayé par la présence du « je » (Fontanille, 1989 : 11-48)<sup>8</sup>, dont il s'agit et sur qui est déviée la quête. Une quête qui n'aboutit pas, puisque ce sujet de l'énonciation ne peut se substituer aux personnages, au point de réaliser les performances à leur place. Il faut donc se remémorer que l'intérêt de l'étude de cette instance n'est pas lié à l'analyse des actions dans la perspective de la

source inspiratrice, des moyens mis en œuvre pour leur réalisation et leur évaluation. Il n'est pas non plus lié à l'étude des propriétés du personnage (Jouve, 1992 : 29-31) qui apportent toutes les caractérisations et déterminations nécessaires à la perception, compréhension du personnage.

Dans *Portrait d'un inconnu*, le sujet de l'énonciation ou l'énonciateur-observateur détient une nature rebelle, hybride, qui l'assimile dans ce cas là au lecteur par la problématique de la quête inachevée que seul le lecteur est apte à poursuivre, une fois le livre refermé. Mais, dans ce cadre là, le problème reste encore irrésolu puisque l'écart référentiel entre l'esquisse des personnages et la réalité des personnages référentiels est si important que les deux personnages insuffisamment décrits peuvent être qualifiés de tous les types les plus malheureux tels des fous, des schizophrènes, etc. Le lecteur, qui a donc fort à faire, perçoit ces personnages, sans jamais pouvoir dire qui est-ce qu'ils sont (Jouve, 1992 : 34-39). Ici, il n'y a pas à choisir comme c'est le cas dans l'analyse classique ; mais il y a à dire que tous les types peuvent se retrouver aussi bien chez des personnes que dans des personnages.

De tout ce qui précède, il est important d'énoncer que ce que nie le Nouveau Roman se trouve dans des règles qui avaient été établies auparavant et qui pour ces nouveaux auteurs se sont avérées insatisfaisantes. *Portrait d'un inconnu* manifeste donc cette ère de la nouveauté par la présentation d'un statut des personnages qui réfute même l'idée de critères tout en mettant en valeur un statut du portrait sensible des personnages, seul élément qui peut autoriser à classer les actants dans la catégorie des personnages principaux.

## Conclusion

Pour achever notre réflexion, nous indiquons que la problématique de l'identité, traitée dans la perspective de la sémiotique du sensible ou sémiotique des passions a permis de révéler, l'apparaître sensible. Une analyse des portraits physique, moral et comportemental ainsi que celle des états de l'âme ou portrait des sentiments et émotions des personnages a abouti à définir l'apparaître sensible. L'application de cet élément théorique au corpus a mis en exergue l'illusion de l'existence de personnages dont le statut inachevé ne souffre d'aucune contestation. En effet, l'apparaître sensible des personnages a souligné que l'activité perceptive liée au personnage ne révèle pas de portrait physique, moral, comportemental, compte tenu de la rareté des déterminations et caractérisations. Cependant, il nous a été donné de constater que le

portrait sensible était établi même avec un minimum de caractérisations et déterminations toujours fluctuantes. Car, c'est ce concept d'évanescence qui qualifie de façon pertinente la réalité d'un statut sensible du personnage. C'est dire, au regard de ces spécificités du portrait, que la construction de l'identité d'un personnage est de la pure fiction, de l'illusion, quelque soit le statut dont il est question. De ce fait, l'identité passionnelle du personnage donnée par l'apparaître sensible corrobore non seulement la théorie de l'écriture comme fiction mais aussi l'idée de la mise en abîme, à savoir que l'auteur, en remettant constamment en question l'identité et le statut des personnages, en donnant au statut sensible une réelle importance, mène une réflexion sur le processus de la création romanesque, en accord avec les principes du Nouveau Roman. L'un des aspects les plus connus de l'écriture romanesque, à savoir le statut des personnages, est par conséquent nié, en partie, chez Nathalie Sarraute. Mais, d'un autre côté, la part belle est faite au drame intérieur du personnage (Knapp, 1994 : 51-52), en sorte qu'un autre statut existe bel et bien que nous dénommons le statut sensible du personnage. Ce statut sensible redonne, grâce à «l'épaisseur passionnelle», une forme au personnage qui reprend alors sa place de personnage principal.

### Bibliographie

- Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.
- Bertrand D., *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- Borgomano M. et Ravoux R., *La littérature française du XXème siècle. Le roman et la nouvelle*, Paris, A. Colin, 1995.
- COLLECTIF, *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2002.
- Dugast-Portes F., *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan Université, 2001.
- Dumortier J. L. et Plazanet Fr., *Pour lire le récit*, Paris-Gembloux, Duculot, 1985.
- Fontanille J., *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF, 1999.
- Les espaces subjectifs. Introduction à la théorie de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.
- Goldenstein J.- P., *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck Université, 2005.
- Greimas A. J., *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.
- Greimas A. J. et COURTÉS J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.
- Greimas A. J. et Fontanille J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
- Hamon Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp..
- Husserl E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1985.
- Jouve V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- Knapp B., *Nathalie Sarraute*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.
- Landowski E., *Passions sans nom*, Paris, PUF, 2004.
- Mauriac F., *Le romancier et ses personnages. Suivi de l'éducation des filles*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1994.



- Merleau P. M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1993.
- Ouellet P., *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Québec, Editions Balzac, 1992.
- Sarraute N., *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956.

### Notes

- 1- En effet, le Nouveau Roman, défini comme un genre littéraire, est apparu au début des années 1950. Il s'agissait d'un ensemble d'écrivains dont les formes de l'écriture étaient en rupture avec la tradition de l'écriture romanesque. La dénomination de nouveau roman, correspondait à un besoin de renouveau qui parcourait la France, en sorte qu'en 1957, l'adoption du nom, lancé avec un peu de mépris, s'est tout de même imposée en même temps que cette nouvelle forme de la contestation de l'écriture romanesque, marquant la fin de la crise du roman.
- 2- La classification des instances narratives indique un sujet d'énonciation, qui est une instance de l'énonciation différente de l'énonciateur qui peut être, quant à lui, un actant du texte tenant un ou plusieurs rôles. Le sujet d'énonciation est surtout reconnaissable, au niveau passionnel, par l'apparition des configurations passionnelles propres aux actants (Fontanille J., 1989, p.12). Cependant, ces deux instances sont souvent considérées comme des synonymes, voir Greimas A. J. et Courtés J., 1993, p.125. Pour notre démonstration, nous opterons pour l'inventaire privilégiant le sujet d'énonciation différent du sujet énonciateur, résultat du syncrétisme entre le sujet d'énonciation et le destinataire. Par ailleurs, nous nous appuyerons, parfois, sur Jouve Vincent, 1992, p. 7-39.
- 3- Les auteurs que nous avons le plus consultés pour la compréhension de la perception sont Husserl Edmund. (1985). *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard et Merleau Ponty Maurice. (1993). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- 4- Ouellet Pierre présente également une instance narrative qui tient compte de la donnée perceptive. Ce qui nous permet d'employer la combinaison de l'énonciateur-observateur qu'il propose.
- 5- Nous ne tiendrons pas compte, dans cette étude de l'approche sémio linguistique qui permet de moduler le discours perceptif sur le mode de l'extéro-, intéro- et proprioceptif, tel que l'indique *Voir et savoir* de Ouellet Pierre.
- 6- Sur le modèle de J.P. Goldenstein dans *Pour lire le roman*, p 53 et Jouve Vincent, dans *L'effet-personnage dans le roman*, p 47, nous avons formé l'expression «épaisseur passionnelle». Cependant, dans la réalité des concepts fluents, il s'agit bel et bien d'une «légèreté passionnelle» lourde de sens.
- 7- Plusieurs auteurs ont contribué à construire la théorie du personnage notamment Lukács Georg, J.P. Goldenstein, Philippe Hamon, Vincent Jouve ainsi que Berthelot Francis. Et la question du héros s'est posée diversement, en sorte que nous pouvons retenir que le héros se distingue notamment par des valeurs positives qui le différencient de l'anti-héros.
- 8- L'inventaire des instances narratives est d'autant plus complet qu'il tient compte des procédures de débrayage et d'embrayage permettant de distinguer les différents niveaux de l'énonciation. Ici, nous intégrons le niveau de l'observation au processus de la mise en discours.

**Abstract :** *The issue of sensible appearance in the construction of the protagonist seems relevant to our report on a novel of the "Nouveau Roman": Nathalie Sarraute's Portrait d'un inconnu. Our questions address appearance and illusion of the existence of the status of the protagonist. I will, above all, establish the sensible status of the protagonists, underlining the rarity of determination and character traits, moral and behavior. Following this, the sensible portray can be constituted in spite of the deficiency of data. This reveals that sensible activity determined by the fluctuation of perceptions, is the only element susceptible to give an identity and a status to the protagonists who are constructed on the deconstructive mode and incompleteness as the Nouveau Roman wanted.*

**Keywords:** *Nouveau Roman ; perceptive activity ; protagonist building ; sensible appearance ; sensible identity ; sensible status.*