

Šrámek, Jiří

Sur la typologie des personnages du récit fantastique

Études romanes de Brno. 1987, vol. 18, iss. 1, pp. [51]-61

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113422>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ ŠRÁMEK

SUR LA TYPOLOGIE DES PERSONNAGES DU RÉCIT FANTASTIQUE

Les personnages qui figurent dans les contes fantastiques de Jacques Cazotte, Théophile Gautier, Aloysius Bock, Gérard de Nerval, Charles Nodier, Prosper Mérimée, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam et Guy de Maupassant, dont les récits constituent le corpus examiné dans notre étude, sont des caractères plutôt statiques, créés pour une action minuscule dans laquelle ils ont un certain rôle à jouer, et n'ont pas le temps d'être développés. Le récit fantastique narre, mais l'histoire racontée n'est pas censée être révélatrice des rapports humains. Le conte fantastique ne recherche pas la réalité, mais une pointe. Il ne vise pas l'universel et le logique, mais l'unique et l'accidentel. Il ne porte pas sur la loi, mais sur une anomalie. Le genre fantastique apparaît ainsi comme une construction littéraire savamment élaborée, une sorte de genre à forme fixe qui garde difficilement son identité, et dont les possibilités sont limitées. La typologie des personnages du conte fantastique devrait aboutir à l'approfondissement de l'appareil conceptuel dans ce secteur encore vierge, ou peu s'en faut, de l'analyse du récit fantastique.

Tout problème de typologie des personnages du récit demande a) qu'on définisse les personnages typiques du genre, et b) qu'on caractérise les personnages ainsi déterminés. La première opération a trait à leur *fonction*, la seconde à leur *qualification*.

Dans son ouvrage devenu classique, *Morphologie du conte*, Vladimir Propp offre une typologie simple et claire, fondée sur l'unité des actions que le récit impartit aux différents personnages. Propp constate que ce qui change dans les contes de fées russes, ce sont les attributs des personnages, alors que ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, c'est-à-dire qu'on a les mêmes actions avec des personnages différents.¹ Il appelle ces actions *fonctions*, et celles-ci se groupent logiquement selon certaines sphères d'action qui correspondent aux personnages qui accomplissent ces fonctions respectives. Une sphère d'action peut embrasser plusieurs fonctions, et c'est par conséquent l'ensemble des

¹ PROPP Vladimir: *Morphologie du conte*. Seuil, Paris 1970, p. 29.

sphères d'action qui permet à Propp de définir les sept personnages du conte de fées, à savoir l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, le mandateur le héros et le faux héros, sans parler des personnages secondaires, «spéciaux pour les liaisons», tels que les plaignants, dénonciateurs, calomniateurs, informateurs particuliers.² A.-J. Greimas qui classe, tout comme Propp, les personnages selon ce qu'ils *font*, et non selon ce qu'ils *sont*, distingue entre l'*actant* et l'*acteur*, et tout en laissant songer à la dichotomie ancienne entre les idées générales considérées comme des êtres réels (*universalia in re*), et les théories que ces universaux n'existent que de nom, approfondit ainsi la définition du personnage selon Propp. Si l'on définit les fonctions F_1 , F_2 et F_3 comme constituant la sphère d'action d'un certain actant, l'invariance de cette sphère d'activité du conte permet de considérer les acteurs a_1 , a_2 et a_3 comme des expressions occurrenceielles d'un seul et même actant A_1 , défini par la même sphère d'action.³ Dans l'analyse actantielle du type Greimas—Propp, l'actant est considéré comme un *personnage-fonction* et non un *personnage-caractère*. L'avantage de cette approche est le fait que la classification n'est pas changeante parce qu'elle repose sur un seul critère: la fonction du personnage. Toute typologie, basée sur les fonctions que les actants assument dans la logique narrative, gagne à être complétée par la qualification des actants. Il n'en sera pas autrement dans notre étude.

Pour ce qui est du conte fantastique, nous avons élaboré, sur l'exemple donné par Propp, une sorte de modèle morpho-sémantique du conte fantastique,⁴ basé sur l'examen comparatif des œuvres d'auteurs français. Le modèle compte neuf fonctions, dont deux (7 et 9), se présentent comme des fonctions antonymiques doubles: 1. le héros du conte fantastique est témoin des signes avant-coureurs qui annoncent un événement insolite (*signes*); 2. il commence à porter de l'intérêt au mystère qui l'entoure (*tentation*); 3. il trouve une source de renseignement qui l'initie au mystère (*initiation*); 4. il devient le témoin direct du fantastique (*manifestation*); 5. il cherche une explication rationnelle de cet événement, c'est-à-dire qu'il se méfie (*méfiance*); 6. il est de nouveau le témoin du fantastique ou bien il est confronté avec les traces de celui-ci dans la réalité (*confirmation*); 7. il accepte le fantastique bénéfique (*acceptation*) ou il lutte contre le fantastique maléfique (*lutte*); 8. il découvre un fait qui supprime le fantastique (*explication*); 9. il profite du fantastique bénéfique

² IBIDEM, p. 96—97.

³ GREIMAS A.-J.: *Sémantique structurale*. Larousse, Paris 1966, p. 174—175. Greimas emploie en plus la notion de rôle qui représente pour lui une sorte de palier intermédiaire entre l'actant et l'acteur: «Au lieu d'avoir recours à l'actant considéré comme un *archi-acteur* il est possible de chercher à dégager des unités sémantiques plus petites, des sortes de sous-acteurs et (...) essayer de définir (...) le concept de *rôle* (...). Le contenu sémantique minimal du rôle est, par conséquent, identique à celui de l'acteur, à l'exception toutefois du sème d'*individuation* qu'il ne comporte pas: le rôle est une entité figurative animée, mais anonyme et sociale; l'acteur, en retour, est un *individu* intégrant et assurant un ou plusieurs rôles.» (*Du sens*. Seuil, Paris 1970, p. 256.) Dans notre étude nous employons la notion de *rôle* pour désigner tout simplement la fonction qu'un certain actant doit remplir dans le syntagme narratif.

⁴ Voir notre étude «Les fonctions narratives et les rôles des personnages dans le conte fantastique». *Études romanes de Brno* (1984), p. 21—31. Ici, nous développons la partie consacrée aux rôles des personnages, et précisons, en même temps, certaines conclusions partielles.

ou réussit à s'opposer au fantastique maléfique (*victoire*), ou bien il échoue à profiter du fantastique bénéfique, éventuellement sort vaincu de sa lutte contre le fantastique maléfique (*défaite*).

Le modèle ci-dessus, basé sur les actions du héros, suppose que celui-ci ait une certaine tâche à remplir dans le syntagme narratif. Le héros est le personnage central du conte, à travers la conscience duquel l'élément fantastique est perçu, jugé, accepté ou refusé. Pour établir l'inventaire des autres actants qui participent à l'action fantastique, nous nous proposons de prospecter les aptitudes combinatoires du récit fantastique au moyen de la méthode suivante: nous allons suivre le héros dans diverses situations qui correspondent aux différentes fonctions, et définir celles dans lesquelles se dessinent les sphères d'action qui incombent à d'autres actants éventuels.

Or, l'analyse du registre des situations narratives, établi d'après l'examen comparatif des textes de notre corpus, permet de conclure que certaines fonctions (*signes, tentation, méfiance, explication, victoire/défaite*) forment la sphère d'action privilégiée du héros.

Les situations qui décrivent schématiquement les fonctions appelées *signes* sont les suivantes:

a) Le héros assiste à un événement insolite qu'il ne sait pas expliquer d'une façon rationnelle.

b) Le héros apprend un tel événement insolite par l'intermédiaire d'un autre personnage.

Les personnages qui surgissent éventuellement dans la situation b) sont des personnages secondaires, circonstanciels et épisodiques, qui n'ont pas leur propre sphère d'action. Frédéric Stadt (*La Métempsychose*) s'aperçoit de la perte de son identité — sans s'en rendre encore pleinement compte — par les réactions de ses amis, des étudiants et des serviteurs, donc de comparses auxquels on ne saurait accorder le statut d'actants. Nous proposons de les appeler sommairement, tout comme leurs semblables dans les fonctions ultérieures, les *médiateurs*.

Les situations qui définissent la *tentation* se laissent ramener au schéma:

a) Le héros s'efforce de pénétrer le mystère, il se voit obligé de se poser des questions au sujet de l'essence de celui-ci.

b) Le héros rencontre un personnage qui éveille sa curiosité.

Le personnage qui apparaît dans la situation b) est en général identique à l'actant dont la sphère d'action sera liée en particulier à la fonction 3. Par conséquent, il ne semble pas opportun de multiplier le nombre des actants en introduisant un actant spécial dénommé «tentateur». D'autant plus que si l'on rencontre, à l'occasion, des personnages qui se posent entre le mystère et le héros, comme le cicerone (*Arria Marcella*) qui parle du squelette de la dame dont l'empreinte se voit au musée de Studj à Naples, il s'agit de personnages non-qualifiés pour le rôle, personnages que nous sommes convenus d'appeler médiateurs.

Les situations auxquelles on peut réduire la *méfiance* se différencient en premier lieu par le degré du doute éprouvé par le héros:

a) Le héros est persuadé que l'événement insolite n'était pas fantastique et qu'il en a trouvé une explication plausible.

b) Le héros pense à une drogue, croit avoir simplement rêvé, ou avoir été victime d'une illusion ou d'une hallucination.

Le héros se trouve ici confronté directement avec son expérience extraordinaire, il est sous l'impression toujours vive du mystère vécu. S'il s'adresse à des confidents qui renforcent ou affaiblissent ses doutes (comme le narrateur de *Jean-François-les-Bas-Bleus* ou don Romuald dans *La Morte amoureuse*), ce sont de simples médiateurs.

Les situations qui caractérisent la fonction appelée *explication* se laissent réduire au schéma:

a) Le héros est sûr qu'il a fait un rêve, qu'il a eu une hallucination, ou a été sous l'influence d'une drogue.

b) Le héros trouve une explication rationnelle du phénomène, le plus souvent se rend compte de l'erreur qui a donné naissance au fantastique, éventuellement démystifie le personnage prétendu fantastique.

Dans les deux situations peuvent apparaître des personnages qui aident le héros à découvrir la vérité, comme la servante Maria (*La Nuit du 31 décembre*) dont la remarque dite en passant permet à Betty de se rendre compte qu'elle a pris de l'opium et qu'elle se trouvait ainsi sous l'influence de la drogue, ou l'infirmier (*Le Spectre*) qui raconte au je-narrateur l'histoire des frères Hachet. Comme leur participation reste marginale, indirecte, voire involontaire, nous préférons, à la réflexion, ne prendre ces personnages, qui n'ont pas leur propre sphère d'action, que pour des médiateurs.

Les situations constitutives de la fonction appelée *victoire/défaite* présentent une gamme des modalités qui dépendent des options qui ont précédé la fonction finale double:

a) Le héros s'émancipe du fantastique maléfique ou le supprime.

b) Le héros réussit à raffermir ses contacts avec le fantastique bénéfique.

c) Le héros est vaincu par le fantastique maléfique.

d) Le héros échoue à maintenir ou à renouveler ses contacts avec le fantastique bénéfique.

Les situations a) et b) correspondent à la victoire, les situations c) et d) à la défaite. Dans les deux cas, il s'agit de la sphère d'action privilégiée du héros, même si celui-ci se voit secondé par d'autres personnages.

A l'instar des fonctions que nous venons de citer, le reste de celles-ci dans notre modèle hypothétique (*initiation, manifestation, confirmation et lutte/acceptation*) impliquent des situations qui introduisent de nouveaux actants dans le récit.

Le schéma des situations qui définissent la fonction appelée *initiation* est comme suit:

a) Le héros trouve une source d'information (en général un ouvrage, un texte) sur le phénomène en question.

b) Le héros rencontre un personnage qui est au courant du fantastique et qui fait part de son savoir au héros.

Le personnage qui est introduit dans la situation b) (laquelle est d'ailleurs de beaucoup plus fréquente que la situation a)), se présente comme un actant nettement défini et pleinement qualifié, et que nous proposons de dénommer *l'initiateur*. La sphère d'action de l'initiateur, dont le point de gravité est la fonction 3, comporte, éventuellement, la fonction 2, où l'initiateur joue le rôle du tentateur, et la fonction 7, où l'initiateur peut assumer le rôle de l'adjuvant ou de l'opposant.

La *manifestation*, le noyau du récit fantastique, se laisse décrire par le schéma suivant:

a) Le héros est l'objet d'une influence mystérieuse qui peut être due au personnage fantastique.

b) Le héros est témoin de l'apparition d'un personnage fantastique, ou d'un événement fantastique qui s'adresse à un autre personnage.

La manifestation introduit un tout nouvel actant, à savoir le *personnage fantastique*, dont la sphère d'action est définie par la fonction 4, pouvant comporter également les fonctions 6 et 7.

En outre, elle dévoile la complexité de l'actant dénommé *héros*. Selon la formule courante, ce témoin du fantastique se voit exposé lui-même à l'influence de la force mystérieuse (situation a)). C'est le cas du drapier Bouteroue (*La Main enchantée*) ou d'Octave de Saville (*Avatar*) qui sont tous les deux des *héros-victimes*, puisqu'ils ne réussiront pas à profiter du fantastique. Par contre, Guy de Malivert (*Spirite*) ou don Romuald (*La Morte amoureuse*) sont des *héros-gagneurs*, parce que le premier a su profiter du fantastique, et le second a réussi à s'y opposer. Le héros ne se définira donc comme la victime ou le gagnant que dans la fonction finale, victoire/défaite, et cela indépendamment du caractère maléfique ou bénéfique du fantastique qui se manifeste dans la fonction 4, et même indépendamment de l'activité déployée par le héros (la fonction 7). Dans la situation b), le héros devient un observateur-participant engagé, comme le professeur Wittenbach (*Lokis*), le juge Bermutier (*La Main*) ou le je-narrateur de *La Vénus d'Ille*, qui tous épousent largement la cause des personnages affectés: Mlle Julie Iwinska, Sir John Rewell et Alphonse de Peyrehorade. Les victimes, c'est-à-dire les *personnages-objets* du fantastique qu'on rencontre dans la situation b), peuvent être considérés comme médiateurs (même chose pour les éventuels gagnants): c'est tout simplement par leur intermédiaire que le fantastique se manifeste à la conscience du héros. La relation entre *héros-victime* et *héros-gagnant* est disjonctive, alors que la relation *héros-victime/gagnant* tend à présenter le héros comme un archi-actant syncrétique, dans la terminologie de Greimas.⁵ Cependant, nous ne parlons pas ici du syncrétisme, parce que les personnages médiateurs n'ont pas reçu dans notre modèle le statut d'actants.

Les situations qui caractérisent la *confirmation* sont les suivantes:

a) Le héros trouve les traces irréfutables du fantastique dans la réalité.

b) Le héros affronte une fois de plus la manifestation du fantastique.

La sphère d'action est celle du héros (situation a)), et celle du personnage fantastique (situation b)). La situation a) n'exclut pas la participation d'éventuels médiateurs, comme la gouvernante Barbara de don Romuald (*La Morte amoureuse*) qui a vu elle aussi l'homme aux chevaux noirs qui est venu chercher le prêtre (par contre personne ne connaissait le château auquel s'applique la description donnée par le prêtre).

La *lutte/acceptation* se laisse réduire au schéma:

a) Le héros trouve une aide.

b) Le héros se heurte à un obstacle.

⁵ GREIMAS A.-J.: *Sémantique structurale*. Larousse, Paris 1966, p. 184: «(...) ainsi la reine, dans le jeu des échecs, est l'archi-actant syncrétique du fou et de la tour».

Les deux situations permettent d'introduire un nouvel actant, un personnage dont la participation peut s'avérer décisive pour l'issue du conflit, à savoir soit *l'adjuvant* (situation a)), soit *l'opposant* (situation b)). Qu'il nous soit permis de rappeler ici que dans notre analyse actantielle nous ne considérons que des *actants-personnages*, seuls doués de la faculté d'entrer directement dans l'action, et non pas les *actants-objets* que Philipp Hamon appelle les «doublets» du personnage ou bien des «personnages à part».⁶

Notre aperçu nous amène à la conclusion que dans le conte fantastique agissent cinq actants qu'on peut dénommer, selon la nomenclature de Propp—Greimas, de la façon suivante :

1. Le *héros*, personnage sur lequel le récit est centré, à travers la conscience duquel le fantastique est perçu, et dont la sphère d'action est délimitée, en conséquence, par les fonctions 1, 2, 5, 8 et 9.

2. *L'initiateur* qui se présente comme un mystagogue, apparaît dans la fonction 3, peut se signaler dans la fonction 2, et réapparaître dans la fonction 7.

3. Le *personnage fantastique*, dont la sphère d'action proprement dite est la fonction 4, mais qui peut réapparaître dans les fonctions 6 et 7.

4. *L'adjuvant* qui aide le héros dans sa lutte ou son acceptation et qui est introduit dans la fonction 7.

5. *L'opposant* qui représente pour le héros un obstacle dans sa lutte ou son acceptation et qui est introduit lui aussi dans la fonction 7.

L'analyse actantielle peut amener à la conclusion que dans le récit fantastique cinq actants invariables ou presque se voient redistribués dans quelques situations stéréotypées, de sorte que le domaine du variable reste limité aux attributs des personnages.⁷ Ceux-ci, fait remarquer Propp, donnent au conte «ses couleurs, sa beauté et son charme».⁸ Les situations stéréotypées, dans notre aperçu schématisées et simplifiées, sont cependant loin d'interdire des combinaisons très diverses, presque inépuisables, dans la séquence fonctionnelle. Les attributs, eux, s'inscrivent dans la logique du récit dans le cadre de la motivation générale. Voilà notre second problème à résoudre, l'analyse des attributs — comme Propp appelle la totalité des qualifications — ou celle du second niveau de description du personnage, selon les termes empruntés à Greimas.⁹ Roland Barthes parle de deux grandes classes de fonctions dans ce contexte: *distributionnelles* (qui correspondent aux fonctions de Propp), et *intégratives* (qui comprennent les «indices»). Ce sont les indices caractériels, dans la terminologie barthésienne, qui concernent les personnages: ils repré-

⁶ «La description pourra être considérée, notamment, comme un *actant collectif* dont il faudra étudier le rôle avec soin, car il peut être non seulement un simple doublet du personnage, mais aussi un personnage à part entière: un ravin infranchissable pourra être l'opposant au héros; un jardin (le Paradou dans la Faute de l'abbé Mouret) pourra être à la fois l'objet d'une quête et *destinateur* du savoir, de vouloir faire, etc.» (HAMON Philippe: «Pour un statut sémiologique du personnage», in: *Poétique du récit*. Seuil, Paris 1977, p. 162.)

⁷ «L'étude des attributs des personnages ne comprend que les trois rubriques fondamentales suivantes: aspect et nomenclature, particularités de l'entrée en scène, habitat.» (PROPP V., *op. cit.*, p. 107.)

⁸ PROPP V., *op. cit.*, p. 106.

⁹ GREIMAS A.-J., *op. cit.*, p. 172.

sentent les informations relatives à leur identité, etc.¹⁰ Les deux classes, dans l'ensemble de l'œuvre, ne sont pas séparées l'une de l'autre: «(...) pour comprendre à quoi sert une notation indicielle, il faut passer à un niveau supérieur.»¹¹ Dans le même ordre d'idées, Greimas parle du dieu qui agit conformément à sa morale,¹² et Propp constate que si l'auteur est tout à fait libre dans le choix de la nomenclature et des attributs des personnages, un certain canon s'est élaboré dans ce domaine: le dragon est un agresseur typique, Ivan, un quêteur typique, Baba Yaga, un donateur typique, etc.¹³ Cela revient à dire que l'être des personnages n'est pas indifférent pour leur faire, et que la prosopographie est appelée à qualifier l'actant en conformité avec son rôle. L'opération que nous nous proposons d'essayer dans le second volet de cette étude consiste donc à compléter l'analyse fonctionnelle par une analyse des qualifications. Cette opération est d'autant plus intéressante à faire, voire indiquée, que les personnages du récit fantastique sont, à quelques rares exceptions près (l'esprit malin, par exemple, dans ses diverses hypostases), des êtres uniques, créés *ad hoc*, ne faisant aucunement partie d'un «canon» déterminé, du moins en partie, à l'avance. Ceci dit, attardons-nous un peu sur la qualification des cinq actants du conte fantastique et essayons d'expliquer la signification de leurs attributs dans l'axe des événements.

Guy de Malivert, le héros de *Spirite*, est un jeune homme âgé de 28 ans, intelligent, beau, riche, mais «il ignore l'amour». Le je-narrateur de *Lui?* est une voix presque anonyme, un homme qui a tout simplement «peur tout seul». Les deux héros, celui de Gautier tout comme celui de Maupassant, sont qualifiés pour leurs rôles dans la rencontre avec le fantastique: le premier est destiné à un «mariage céleste», le second à des hallucinations, des accès de folie qui donnent lieu au fantastique. Dans *Le Magnétisme*, Guy de Maupassant, sans vouloir définir par cela notre actant dénommé héros, parle des hommes sceptiques, indifférents à toute religion, qui retombent brusquement en des croyances superstitieuses, «se cramponnant à ce dernier reste du merveilleux, devenus dévots, à ce mystère du magnétisme, le défendant au nom de la science».¹⁴ Cependant, les actants en question échappent à cette appréciation trop unilatérale. Disons plutôt qu'ils se recrutent parmi les gens qui, à l'époque, ont droit au roman, et que — pour le reste de leurs attributs — il y a parmi eux des névrosés (*Le Horla*), des esprits innocents (*La Morte amoureuse*), des maniaques (*Avatar*), des hommes curieux (*Le Diable amoureux*), des hommes faibles et timides (*La Main enchantée*), des esprits calculateurs (*Le Monstre vert*), des hommes d'esprit critique (*Apparition*), mais dans la plupart des cas des gens qui n'échappent aucunement à la normale (*Omphale*, *Le Spectre*, *La Main*, etc.).

Le docteur Balthazar Cherbonneau qui joue le rôle de l'initiateur dans *Avatar* est «un docteur singulier, revenu des Indes», ayant «l'air d'une figure échappée d'un conte d'Hoffmann», il passe pour «un médecin des morts» qui

¹⁰ BARTHES Roland: «Introduction à l'analyse structurale des récits», in: *Poétique du récit*. Seuil, Paris 1977, p. 20.

¹¹ BARTHES R., *op. cit.*, p. 20.

¹² GREIMAS A.-J., *op. cit.*, p. 172.

¹³ PROPP V., *op. cit.*, p. 140.

¹⁴ MAUPASSANT, Guy de: *Oeuvres complètes*, 3. P. Ollendorff, Paris 1917, p. 159.

connaît la «formule magique de Brahma-Logum», celle qui «libère l'âme de son enveloppe». Chez ce savant, entouré d'une atmosphère mystérieuse, même son prénom, d'origine visiblement orientale, est culturellement valorisé. A la différence du héros, le portrait du mystagogue doit expliciter obligatoirement ses qualités spéciales qui le lient au fantastique. Cette qualification à part de l'initiateur peut même être graduée selon un critère axiologique, basé sur la compétence psycho-professionnelle de ce personnage :

a) L'initiateur sait tout du mystère et dit tout au héros: le baron de Féroë (*Spirite*), compatriote de Swedenborg, est un parfait gentleman, mais il a ceci en commun avec Cherbonneau qu'il passe pour un homme étrange et vit de façon mystérieuse; sa remarque faite à Guy de Malivert au sujet des esprits qui «ont l'oeil» sur celui-ci traduit sa compétence qui ne fera que se confirmer dans l'action ultérieure.

b) L'initiateur sait tout, mais il ne dit pas tout au héros: le vieux marchand de curiosités (*Le Pied de momie*) qui avait l'air si profondément «rabbinique ou cabbalistique que l'on eût brûlé sur la mine, il y a trois siècles», se contente d'allusions — ambiguës — à l'amour du pharaon pour sa fille, et par conséquent conduit à l'irritation de celui-ci de voir le pied de la princesse Hermonthis utilisé comme presse-papier.

c) L'initiateur ne sait pas tout mais il dit tout ce qu'il sait au héros: l'abbé Sérapion (*La Morte amoureuse*) se doute de ce qui se passe dans l'âme de son ami, il croit savoir le mystère et en connaître le remède, et fait tout ce qui est en son pouvoir pour sauver don Romuald.

d) L'initiateur ne sait pas tout et ne dit pas tout au héros: l'aventurier Soberano (*Le Diable amoureux*) «sait plus que le commun des hommes», il se connaît en cabbale, est faussement persuadé que les esprits sont nés pour «obéir aux hommes». Or, don Alvare, qui suit les conseils de Soberano, deviendra le jouet de ces forces libérées et faillira en être la victime.

Les quatre variantes de la qualification de l'initiateur combinent les critères *objectifs*: le savoir du mystagogue qui lui est attribué, et les critères *subjectifs*: la «volonté» du mystagogue de dire ou de ne pas dire ce qu'il sait. Il faudrait ajouter encore les qualités *morales*, la bonté ou la méchanceté de l'initiateur qui, conformément à sa morale, assumera plus tard son rôle d'adjuvant (comme le baron Féroë dans *Spirite*) ou celui d'opposant (comme le maître Gonin dans *La Main enchantée*). L'éventuelle qualification insuffisante du mystagogue permet de multiplier les acteurs pour remplir le même rôle dans un seul conte. Le cas est rare, mais plus que virtuellement possible. Dans *Le Horla*, ce sont à la fois le moine, qui constate, assez vaguement, qu'il y a bien des mystères dans notre monde, et le docteur Parent, spécialiste des questions d'hypnotisme. Dans un pareil cas naturellement, le statut d'actants des personnages respectifs se voit considérablement diminué: ils se rapprochent de simples médiateurs.

Le *personnage fantastique* est cet actant du conte fantastique qui est le plus intimement lié à l'élément fantastique et, comme il représente un univers à part qui jouit d'une tradition littéraire, il offre une gamme limitée de types tout faits.

Le personnage fantastique classique est l'esprit malin dans son appareil légendaire anthropomorphisant, le diable sous ses masques devenus traditionnels. On le rencontre dans *Le Diable amoureux* (Belzébuth dans toute sa puissante splendeur, mais la plupart du temps sous l'apparence de Biondetta,

une jeune fille), dans *La Métempsychose* (où il se présente civilement comme un vieillard) ou dans *La Sonate du diable* (en tant que musicien qui vient pour prendre part à la compétition organisée par Niéser). Or, si le conte fantastique a emprunté ce personnage au registre des types traditionnels, il a su le moderniser, l'adapter à ses propres besoins (même chose pour les autres personnages fantastiques traditionnels que nous citons ci-dessous). D'ailleurs le personnage du diable, désuet, tend à disparaître.

Parmi les autres personnages fantastiques qui n'échappent pas à la tradition se trouvent *l'homme-animal* et le *vampire*. Le comte Michel Szémioth (*Lokis*), l'homme-ours qui tue brutalement sa femme, lors de la nuit de noces, reflète — comme le fait remarquer Jean Decottignies — la tendance à la régression.¹⁵ Sa nature est un mélange de férocité animale et d'érotisme humain. Clarimonde (*La Morte amoureuse*) ne sortait certainement pas «du flanc d'Eve», on dit qu'elle est «une goule, un vampire femelle, un Belzébuth en personne». En fait cet «ange ou démon» possède les attributs traditionnels du vampire: c'est un cadavre qui sort la nuit de son tombeau pour sucer le sang des vivants; mais elle s'impose aux yeux du héros, don Romuald, avant tout comme un symbole sexuel.

Le *personnage-modèle* du fantastique moderne serait le fantôme (*Le Horla, Lui?* — le thème est assez fréquent chez Maupassant), et les revenants, liés aux phénomènes parapsychologiques, comme Lavinia d'Aufideni, une jeune femme «d'une beauté dont la beauté mortelle n'est que l'ombre» (*Spirite*), quelquefois même par l'intermédiaire d'un objet quelconque devenu tout simplement vivant (*Omphale, Le Pied de momie*). Il semble que le phénomène soit lié à un nouvel essor de l'occultisme après 1850.¹⁶ Le choix des personnages fantastiques témoigne ainsi d'une certaine tendance évolutive. Leur remplacement trouve la cause dans la pensée de l'époque: on cherche des êtres fantastiques plus «vraisemblables».

L'adjuvant est souvent le mystagogue lui-même — c'est le cas de l'abbé Sérapion (*La Morte amoureuse*) ou celui du baron de Féroë (*Spirite*). Dans ce cas, l'initiateur garde sa qualification et, en général, apporte à son protégé une aide substantielle, voire décisive. L'adjuvant qui se voit nouvellement introduit dans le récit est un personnage non-qualifié pour le fantastique qui opte pour la cause du héros. Raymond (*Véra*), le serviteur du comte d'Athol, accepte l'idée de son maître selon laquelle sa femme n'est pas morte, et il l'aide dans son acceptation de l'insolite existence posthume de sa femme défunte. L'adjuvant dans la lutte de don Alvare Maravillas (*Le Diable amoureux*) est doña Mencia, qui veut que son fils se marie ce qui équivaldrait à sa rupture d'avec Biondetta, et qui est près de mourir de désolation à la vue de la conduite scandaleuse de son fils. Inutile d'insister sur le fait que l'optique qui décide du

¹⁵ Selon *La Mystique* de Görres, l'homme peut «en laissant son imagination s'emprendre pour ainsi dire des habitudes et de la condition de la nature animale, finir par prendre celle-ci», chez le vampire et le loup-garou c'est simplement la partie inférieures immanente à l'homme, qui prend le dessus. (DECOTTIGNIES Jean: «Lokis»: fantastique et dissimulation, in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1971, 71e année, No 1, p. 23.)

¹⁶ BELLEMIN-NOEL J.: «La littérature fantastique», in: ABRAHAM Pierre, DESNÉ Roland et al.: *Manuel d'histoire littéraire de la France, Tome IV, 1789—1848, II^e partie*. Editions sociales, Paris 1973, p. 349.

caractère du rôle, celui de l'adjuvant ou de l'opposant, ne dépend pas de la perspective immédiate, souvent limitée et erronée, du héros qui, quelquefois, ne sait pas encore à quoi s'en tenir: pour don Alvare, les personnages cités se présentent plutôt comme des opposants, et les vrais opposants, telles les Égyptiennes dans le domaine du duc Medina-Sidonie qui lui conseillent de ne pas revenir au château natal et de rester avec Biondetta, comme des adjuvants. D'ailleurs, la désorientation du héros, tel don Alvare, face à un fantastique maléfique sans s'en rendre bien compte, est une formule qui se retrouve dans *La Morte amoureuse* ou *La Main enchantée*.

L'opposant représente un obstacle sur lequel le héros se heurte dans son acceptation ou dans sa lutte. Albert Wolstang (*La Métempsychose*) qui, grâce au pacte conclu avec le diable, a volé à Frédéric Stadt son corps, est ici l'opposant par excellence du héros qui lutte contre le fantastique maléfique. Wolstang est «un très mauvais sujet», «accosté par des aventuriers, des joueurs de profession, des prostituées» et reçu comme un de leurs compagnons. Il a même contrefait pour une somme très considérable la signature d'une grande banque. Opposant lui aussi tel est le chevalier de^{xxx}, l'oncle du héros d'*Omphale*: quand le chevalier apprend l'aventure de son neveu avec la marquise de T^{xxx}, personnage féminin fantastique d'une tapisserie, il renvoie le jeune homme chez ses parents. Le maître Gonin, l'initiateur dans *La Main enchantée*, qui a préparé le charme à l'intention du drapier Bouteroue, abuse de cet homme pour ses intérêts égoïstes, et devient ainsi son opposant. Conséquemment à l'approche adoptée ci-dessus, le comte d'Altavilla (*Jettatura*), malgré le fait qu'il est le rival en amour de Paul d'Aspremont, n'en est pas pour autant son opposant: en ce qui concerne l'influence fantastique, dont Paul d'Aspremont est le porteur malheureux, et de laquelle le comte d'Altavilla veut protéger Alicia Ward, ce dernier, par ses pratiques magiques contre le *fascino*, devient l'adjuvant même du héros.

Les attributs des médiateurs s'inscrivent également dans la logique du récit, tout comme ceux des actants. Par suite de l'importance réduite des personnages secondaires, appelés médiateurs, les prosopographies de ceux-ci sont moins développées et, du point de vue de notre étude, ne présentent pas grand intérêt. Cependant, il serait opportun de dire, dans ce contexte, que parmi les *médiateurs-victimes* on trouve quelquefois des personnages riches en attributs, personnages qui occupent même une place importante dans l'intrigue, comme Alicia Ward, jeune fille, belle et sympathique, aimée profondément de Paul d'Aspremont, le héros de *Jettatura*. Ce qui a privé ces personnages-là du statut d'actants est justement le fait qu'ils doivent leur existence dans le récit fantastique à une histoire à part, le plus souvent une histoire d'amour, qui n'est pas constitutivement liée au genre. Il s'agit donc tout simplement de médiateurs dont la qualification se voit développée grâce à l'intérêt que le héros porte au personnage en question.

Il n'était pas dans notre propos d'établir une liste des attributs respectifs des divers actants pour les présenter ensuite sous forme d'annexe, et d'arriver à un inventaire aussi complet que possible des acteurs. La conclusion que nous voudrions en tirer est premièrement le fait que tous les éléments prosopographiques entrent en relation: tout d'abord au niveau des indices (l'aspect physique et les capacités intellectuelles avec la compétence du docteur Cherbonneau dans les sciences occultes, par exemple), ensuite au niveau du syn-

tagme narratif (pour se servir de l'exemple donné: le rôle de l'initiateur que Cherbonneau joue dans le récit). Deuxièmement, il en résulte qu'à l'instar du héros, de l'adjuvant et de l'opposant, les attributs de l'initiateur et du personnage fantastique demandent — afin que ces actants soient qualifiés pour leur rôle dans le modèle actantiel — un sème à part dont l'existence ou l'absence divise les actants du conte fantastique en deux catégories distinctes. Il s'agit de divers éléments descriptifs qui lient certains actants directement au fantastique. Les actants dont il est question ici, ceux de la première catégorie (*initiateur* et *personnage fantastique*) sont qualifiés pour des rôles de caractère spécial (ce qui ne veut pas dire qu'ils sont forcément plus riches en attributs relevant du point de vue syntagmatique). Ce sont des actants dont la seule existence dans le modèle actantiel contribue à la définition du genre. Les actants de la seconde catégorie (*héros*, *adjuvant*, *opposant*) assument des rôles de caractère plutôt général qui ne se définissent que par rapport à l'action dont les coordonnées sont seulement déterminées par le genre en question. Cela ne surprend donc pas qu'on puisse les rencontrer dans chaque récit qui vise à résoudre un problème, remplir une tâche, etc. L'étude de la qualification des actants nous a permis de corroborer l'idée selon laquelle une certaine hiérarchie — qui déjà se signale au niveau du modèle actantiel — existe parmi les actants. Le critère est explicité dans les attributs, et il reflète la distance, voire la ligne de démarcation, qui sépare les différents actants de l'élément constitutif du genre.

