

*Le « personnage dominant »  
dans LE LIEUTENANT KIJÉ  
de Iouri Tynianov*

---

Jean PEYTARD

**PRÉAMBULE :**

— L'analyse qui est présentée ici (comme un *essai*) présuppose une définition du texte, comme système codé ; de l'écriture, comme un travail pour inventer une langue.

— Le « personnage » est traité comme un signe du texte ; il fonctionne dans la forme du contenu ; son signifiant se confond avec son nom propre (et les substituts de ce dernier) ; son signifié, c'est la somme de ses relations dans le texte.

— Cette analyse est de première approche ; elle est fondée sur le tracé (la recherche du tracé) des relations que le scripteur invente entre la découpe du texte et l'ensemble-personnages. Il s'agit de définir les personnages par les relations binaires qu'inscrit une application d'un ensemble dans un autre.

— Etude liminaire qui met en œuvre quelques principes élémentaires de l'algèbre des ensembles et d'une grammaire générative transformationnelle.

— Cette analyse (très limitée) n'interdit pas d'autres analyses (actancielles, psychologiques, sociologiques, etc.) ; elle peut y préparer.

---

**REMARQUES PRÉALABLES :**

**la « découpe »**

— Tynianov marque ses récits (ceux que rassemble l'édition française) (1) de façon très visible au niveau d'un certain « découpage » : sa tendance est de fragmenter sa nouvelle en « scènes ». La première, *La majesté en cire*, comporte en 140 pages, six chapitres, et chaque chapitre est composé de « scènes », numérotées en chiffres romains, I, II, III, etc. La seconde, *L'adolescent miracle*, présente, en 60 pages, 43 scènes. Quant à la troisième, *Le Lieutenant Kijé*, elle fait se succéder 23 « scènes » sur 33 pages.

---

(1) Le *Lieutenant Kijé*, paru chez Gallimard, collection « Littératures Soviétiques ».

— De manière constante, Tynianov scande son récit de ruptures, qui sont indiquées généralement par des changements de lieu, de décor et de personnages. La similitude avec un « découpage » de théâtre est très sensible : la sortie ou l'entrée d'un personnage relance le récit. Et en ce sens déjà, les personnages (mieux vaudrait dire : les « unités-personnages », ou « les éléments-personnages ») s'établissent d'emblée dans une certaine « métrique du récit », dans une « ponctuation narrative. »

### **l'ancrage historique**

— Ces trois nouvelles sont construites avec un matériau emprunté à l'Histoire ; les éléments référentiels appartiennent à la politique : celle du régime tsariste du XVIII<sup>e</sup> siècle. *La majesté en cire*, c'est Pierre-le-Grand ; et dans *L'adolescent-miracle*, comme dans *Le Lieutenant Kijé*, le personnage-pivot, est Paul I<sup>er</sup>. La Cour, mais aussi le peuple russe « fournissent » les trois nouvelles d'éléments nombreux qui produisent un effet de vraisemblance : le réalisme de Tynianov s'élabore à partir de ces indices.

— Il faut cependant tout de suite rectifier cette « impression » de réalisme ; si, en effet, le récit est orienté vers l'Histoire, il ne l'est que pour dénoncer une conduite politique, burlesquement tragique ; un univers où tout devient possible, puisque la logique de la folie tyrannique détermine les gestes de chacun. Réalisme, certes, mais « réalisme fantastique ».

### **transformation des personnages**

— *Le Lieutenant Kijé*, ou le pouvoir des mots ; ou comment un mot est créé pour devenir un personnage. Ces deux syllabes « ki,jé » ne sont pas, à l'origine, assemblées pour désigner quelqu'un ; elles ne sont pas le signifiant d'un nom propre. Elles constituent un nom propre, à partir d'une bévue orthographique ; une fausse coupe, résultat de la maladresse d'un bureaucrate, donne forme au « lieutenant Kijé » :

« ...il (le bureaucrate) avait écrit une pure ineptie : « au lieu de *poroutchiki-jé* (quant aux lieutenants) Stiven, Rybine et Azantcheïev, ils sont nommés... » — un officier était entré au moment où il écrivait *poroutchiki*, il s'était mis au garde-à-vous alors qu'il traçait le *k*, puis il s'était embrouillé — au lieu de *poroutchiki-jé*, il avait écrit *poroutchik Kijé* (Le lieutenant Kijé) »  
(« scène II »)

— C'est le matériau scriptural qui donne la substance du personnage Kijé ; il provient d'une faute contre le code écrit, la faute d'orthographe. Mais parallèlement, de l'erreur du même bureaucrate, un autre personnage qui porte un nom propre, Sinioukhaïev, est contraint de disparaître : déclaré mort sur le registre de l'administration, il faudra qu'il s'« efface » réellement.

« ...il avait porté la mention « décédé » après le nom du lieutenant Sinioukhaïev au lieu de celui du major Sokolov qui venait immédiatement à la suite et était le vrai mort... »

(« scène II »)

— Pendant que le Lieutenant Kijé prend un état-civil, Sinioukhaïev perd le sien : il suffit de créer un mot nouveau pour qu'un personnage soit ; de mal ajuster un mot après un nom propre pour qu'un personnage s'en aille. Tout vient d'un mauvais usage du code scriptural, pour que l'on passe du creux à l'être, de l'être au néant. Tout est jeu d'écritures ici, dans ce récit.

— Mais rien ne serait possible, sans une logique qui permet à ce jeu d'exister et à un mot « vide » — KIJE — d'entrer dans la vie : cette logique, c'est celle qui sous-tend la politique de Paul I<sup>er</sup> ; c'est elle qui suscite les transformations des personnages. Pour que rien ne soit ni détruit, ni dérangé dans l'ordre formel du système établi, il faut que l'impossible, c'est-à-dire, le fantastique se réalise : c'est ainsi que l'on rejoint le politique, et la dénonciation que fait Tynianov de l'absurde. Au niveau du contenu, le fantastique est, dans ce récit, la forme de la substance politique.

### LES STRUCTURES DE LA « PRÉSENCE » :

— On pose que le récit est, pour l'essentiel, le résultat d'une procédure de relations établies entre deux ensembles :

$$\begin{aligned} P & : \{ \text{personnages} \} \\ S & : \{ \text{scènes} \} \end{aligned}$$

— On établit une relation R de P vers S telle que l'on associe à chaque élément x de P une partie de S ; cette partie est notée Rx.

La relation, R, que l'on cherche à vérifier, est la suivante : « est présent dans » ; si l'on met en relation chaque personnage de P avec la scène de S où il est présent, on obtiendra dans S un certain nombre de parties : les « présences du personnage ».

— On pourra représenter le résultat de la relation par un graphique cartésien (cf. p. 88) où on lit la relation de chaque élément de P à S sous la forme d'un couple, (p1, s1), (p2, s2), etc.

— Pour que le traitement et la lecture du tableau soient plus aisés, on conviendra d'une convention pour désigner les personnages :

Paul I <sup>er</sup>	= a	Meletski	= e
Kijé	= b	Araktcheiev	= f
Sinioukhaïëv	= c	Dame d'honneur	= g
Nelidova	= d		

Chaque « scène » sera représentée par un nombre correspondant à son numéro d'ordre. On obtient ainsi les deux ensembles :

$$\begin{aligned} P & = \{ a, b, c, d, e, f, g \} \\ S & = \{ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, \dots, 22, 23 \} \end{aligned}$$

— Le graphique cartésien permet de constater que : « chaque élément de P est mis en relation avec une partie de S, et une seule ; et que dans le cas particulier de ce récit, chaque partie est égale à au moins un élément. »

— Une autre constatation que l'on peut faire sur le graphique est que deux sous-ensembles se distinguent dans les parties de S : d'une part, les trois parties correspondant à Ra, Rb, Rc, et d'autre part, les quatre parties correspondant à Rd, Re, Rf, Rg. Ces dernières plus groupées au centre du graphique occupent un espace moindre. C'est pourquoi on traitera d'abord des trois parties concernant a, b, c.

#### Les personnages : a, b, c.

— Ecrivons d'abord les différentes parties qui les concernent en S :

$$\begin{aligned} R_a & = \{ 1, 3, 6, 8, 13, 19, 20, 21, 22, 23 \} \text{ cardinal} = | 10 | \\ R_b & = \{ 2, 4, 8, 9, 12, 17, 20, 21, 22, 23 \} \text{ cardinal} = | 10 | \\ R_c & = \{ 2, 5, 7, 10, 14, 18, 23 \} \text{ cardinal} = | 7 | \end{aligned}$$

(nb : Ra se lira « a est présent dans ».

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
S	a	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	b	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	c	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	d	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	e	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	f	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
	g	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
P																								

Chaque partie sera dénommée par une majuscule : A pour le personnage a : B pour le personnage b, etc.).

— Chaque partie est aussi caractérisée par son cardinal correspondant au nombre des éléments : A est de cardinal 10, B également, et C de cardinal 7 ; le cardinal indique donc le nombre des présences de chaque personnage dans le récit.

— Si l'on examine les trois parties A, B, C, on peut apercevoir qu'elles ont en commun certains éléments. Cela conduit à pratiquer les opérations d'inter pour A, B, C. Ce que l'on représente ainsi :

$$\begin{array}{l} A \cap B = \{ 8, 20, 21, 22, 23 \} \quad \text{cardinal } | 5 | \\ B \cap C = \{ 2, 23 \} \quad \text{cardinal } | 2 | \\ A \cap C = \{ 23 \} \quad \text{cardinal } | 1 | \end{array}$$

— Ces opérations d'inter montrent que : a et b sont simultanément présents dans la même scène, 5 fois ; b et c, deux fois ; a et c, une fois. Et l'on peut déjà interpréter ce résultat, en constatant que le personnage c est celui des trois qui est le plus « isolé », de même qu'il est le moins souvent présent, 7 fois contre 10 pour a et b.

(nb : ces présences « simultanées » ne signifient pas que les personnages se *rencontrent* : autrement dit, il s'agit de présences au niveau de l'écriture, non au niveau de la narration ; le scripteur traite de l'un et l'autre dans la même scène, cela ne veut pas dire que les deux personnages entrent « en contact » et agissent l'un avec ou l'un sur l'autre).

#### Les personnages d, e, f, g :

— Représentons les parties D, E, F, G, correspondant aux présences de d, e, f, g.

$$\begin{array}{l} D : Rd \{ 11 \} \quad \text{cardinal } | 1 | \\ E : Re \{ 11, 13, 16 \} \quad \text{cardinal } | 3 | \\ F : Rf \{ 15, 16 \} \quad \text{cardinal } | 2 | \\ G : Rg \{ 11, 17 \} \quad \text{cardinal } | 2 | \end{array}$$

— L'examen du graphique cartésien montre que ces parties sont quasi-disjointes des trois parties A, B, C. Elles apparaissent comme groupées au centre du graphique. Nous les traitons comme un sous-ensemble, et pour cela il semble rentable de calculer l'union des parties :

$$D \cup E \cup F \cup G = \{ 11, 13, 15, 16, 17 \}$$

Appelons cette nouvelle partie, le sous-ensemble adjuvant, et désignons-le par Ad :

— Calculons l'intersection de Ad avec A, B, C :

$$Ad \cap A = \{ 13 \} \quad Ad \cap B = \{ 17 \} \quad Ad \cap C = \{ \emptyset \}$$

Le calcul des trois inter manifeste ce que le simple examen du graphique montrait que la disjonction est quasi totale pour A et B ; totale pour C. Et l'on doit souligner, de nouveau, le traitement singulier du personnage c.

#### Les présences « isolées » :

Nous avons constaté que A, B, C sont en relation d'intersection ; cela signifie aussi que des éléments de A ne sont ni dans B, ni dans C ; il en va de même pour Ad. Cela nous conduit à calculer le complémentaire : (B, C, Ad)' qui est égal à :  $\{ 1, 3, 6, 19 \}$ , et qui représente la partie des présences « isolées » du personnage a. Et dont le cardinal est de  $| 4 |$ .

Pour le personnage *b*, on obtiendra :

$$(A, C, Ad)' = \{ 4, 9, 12 \} - \text{cardinal } |3|$$

Pour le personnage *c* :

$$(A, B, Ad)' = \{ 5, 7, 10, 14, 18 \} - \text{cardinal } |5|$$

L'examen des résultats, c'est-à-dire, des « présences isolées » montre que :

*c* est le personnage le plus isolé des trois. C'est lui qui présente le statut le plus marqué. On peut, à partir de là, interroger cette « solitude » au niveau de l'écriture : pourquoi est-il si peu simultanément à *a* et à *b* ? Ce traitement par isolement est-il à mettre en correspondance avec le « destin » narratif du personnage, condamné à s'effacer du monde des personnages ?

## SYNTAGMATIQUE ET GRAMMAIRE DES PERSONNAGES :

— Au point où se trouve l'analyse, il faut juger la démarche qui a été jusqu'ici la nôtre. Cet usage de l'algèbre des ensembles que signifie-t-il ? en quoi permet-il une étude pertinente des personnages ?

— Les résultats obtenus auraient pu l'être de manière beaucoup plus empirique : ce n'est pas, fort heureusement, la première fois que l'on étudie les présences des personnages et que l'on cherche à les caractériser par leur nombre ! On justifiera les calculs élémentaires qui ont été faits par le souci de la rigueur : autrement dit, ces résultats n'ont de valeur que dans la mesure où ils font apparaître plus nettement et plus logiquement les opérations qui sous-tendent les analyses traditionnellement empiriques. La mathématique doit jouer une double fonction : — permettre une plus juste précision de l'analyse ;

— faire émerger les opérations logiques sous-jacentes à la démarche de la recherche.

— Dans un deuxième temps, on essaiera d'analyser les personnages dans leur successivité, c'est-à-dire, en tenant compte de leur ordre d'apparition dans le récit ; on se situe sur l'axe du syntagme, et l'on voudrait connaître (si elle existe) la grammaire de cette syntagmatique. Mais, il convient de préciser qu'il ne s'agit pas de dégager une logique des *actions* ou des *fonctions* des personnages, à la manière de Propp, par exemple. Ce qui est visé c'est l'ordre d'apparition de ces personnages dans la « chaîne scripturale » ; de même que l'on juge de l'ordre de l'enchaînement des mots dans une phrase.

— La question posée est donc : quel type de grammaire peut expliquer cet enchaînement ?

### Les trois séquences :

— On travaillera essentiellement sur les personnages *a*, *b*, *c*. Et l'on utilisera le graphique cartésien pour « lire » la successivité des trois.

— On constate que de 1 à 10, on ne trouve que *a*, *b*, *c* ; et que 11 opère une rupture dans la « chaîne ». Puis, de nouveau, de 12 à 14, on retrouve, *a*, *b*, *c* (avec une « présence » de *e* en 13) et une rupture en 15 et 16. Enfin de 17 à 23, on a de nouveau *a*, *b*, *c* (avec une « présence » de *g* en 17). Le texte est donc ponctué par deux ruptures où *a*, *b*, *c* sont totalement absents. On peut donc considérer que la syntagmatique des personnages est constituée de trois séquences. Chaque séquence est un ensemble de

phrases ; et nous dirons que la phrase comporte pour être entièrement réalisée les trois « morphèmes-personnages ». Ecrivons les trois séquences :

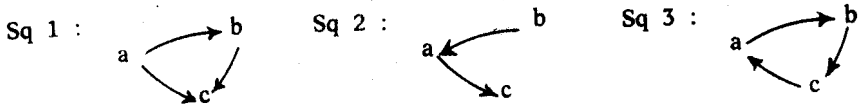
Sq 1 :  $\# \#$  a, bc, a, b, c, a, c, a, bb, c  $\# \#$   
 Sq 2 :  $\# \#$  b, a, c  $\# \#$   
 Sq 3 :  $\# \#$  b, c, a, ab, ab, ab, abc  $\# \#$

(— *n. b.* : lorsque les personnages sont présents dans la même « scène », nous ne les séparons pas par une virgule).

Le problème qui est posé est celui du découpage de la séquence en phrases : si nous étudions la successivité et si nous posons que la phrase complète est celle qui comporte au plus, les trois personnages a, b, c, nous pouvons proposer la segmentation suivante :

Sq 1 :  $\# \#$  a, bc / a, b, c / a, c / a, bb, c  $\# \#$   
 Sq 2 :  $\# \#$  b, a, c  $\# \#$   
 Sq 3 :  $\# \#$  b, c, a / ab / ab / ab / abc  $\# \#$

Une fois cet ordre de succession obtenu, il est possible de l'interroger à un premier niveau, en traçant pour chaque séquence le réseau du graphe qui vérifie la relation R : « précède ».



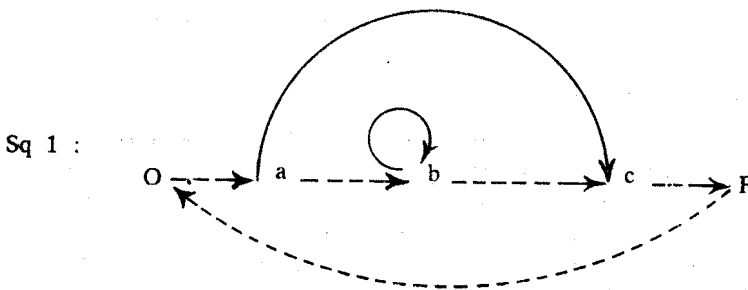
Ce tracé fait apparaître que l'on peut avoir  $b R c$ , mais jamais  $c R b$  : ce qui souligne une fois de plus le statut particulier de c, par rapport à a et b. Il se trouve être celui de l'« isolement ».

### Les deux grammaires

Rendre compte des trois séquences, qui sont des ensembles de phrases, demande que l'on propose une grammaire des différents types de phrases. On présentera ici deux modèles :

*un modèle de « grammaire à états finis »*

On sait, grâce aux travaux de Chomsky, qu'une grammaire de ce type est apte à décrire une successivité. Nous allons représenter par un schéma la « machine logique » qui permet d'écrire les phrases de la Séquence I :



Ce modèle de grammaire à états finis ne produira jamais que des phrases qui ont leur origine en a, c'est-à-dire dont le premier morphème est toujours un a : il se trouve que ce type de phrases est celui de Sq I. Mais il est

impossible d'obtenir une phrase commençant par un b : type que l'on trouve en Sq 2 et Sq 3. Il faudrait que sur ce premier modèle on décide de changer l'origine de la phrase : on aurait un modèle de grammaire à états finis à « origine variable », ce qui serait contradictoire. Le problème à résoudre est donc de construire une grammaire qui intègre ces changements d'origine. On essaiera d'une grammaire générative et transformationnelle.

Un modèle de « grammaire générative transformationnelle » (G.G.T.).

Ce modèle comprendra des Règles syntagmatiques et des Règles transformationnelles.

Règles syntagmatiques :

R 1	P	→	a + $\bar{a}$
R 2	a	→	(b) + (c)
R 3	a	→	Paul I <sup>er</sup>
R 4	b	→	Kijé
R 5	c	→	Sinioukhaiev

Règles transformationnelles :

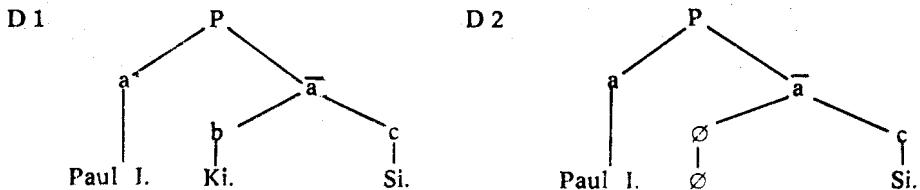
RT 1	a + b	→	b + a
RT 2	a + c	→	c + a

(nb/ : la règle R 2 permet de réécrire a soit : b + c ; soit :  $\emptyset$  + c ; soit : b +  $\emptyset$  ; soit :  $\emptyset = \emptyset$ .)

Types de dérivations possibles :

D 1 :	P	D 2 :	P
	a + a		a + $\bar{a}$
	a + b + c		a + $\emptyset$ + c
D 3 :	P		
	a + a		
	a + b + $\emptyset$		

Représentons D 1 et D 2 par un « arbre » :



Si on applique la règle RT 1 sur la suite a + b + c de D 1, on obtiendra la suite transformée : b + a + c. (type de phrase de la séquence Sq 2). Si sur cette phrase transformée, on applique la règle RT 2 : on obtient une autre phrase transformée, b + c + a (type de phrase que l'on rencontre dans la séquence Sq 3).

— Puisque, dans cette GGT sommaire, la règle syntagmatique R 2 permet de réécrire  $\bar{a}$  (qui se lit « non-a » ou « complémentaire de a ») (b) + (c), cela signifie que la réécriture peut conduire à un ensemble vide :  $\emptyset$ , c'est-à-dire que la phrase P peut se réduire seulement à a, mais qu'elle ne pourrait



jamais s'écrire ou b ou c seuls. C'est en ce sens que l'on peut dire que le personnage a subsume les autres personnages, ou qu'il est le « personnage dominant ». De fait, dans la syntagmatique du récit, b et c sont toujours accompagnés de a : il existe un rapport de « sélection » entre a et b, c. Par contre, de b vers c (ou de c vers b) le rapport serait de « combinaison » : b pourrait exister sans c, de même que c sans b.

— Il semble bien qu'au point de cette analyse ce qui est interrogé c'est une certaine logique *possible* ; nous sommes au plan des virtualités d'une écriture. Après avoir essayé de tracer une grammaire des personnages, qui a sa propre logique, donc qui est contraignante, c'est cette logique du modèle qui indique une lecture possible du récit : il *pourrait* être écrit seulement du point de vue de a. Pour que la « dominance » soit totale, il faudrait imaginer que Paul I<sup>er</sup> soit le narrateur, et que tout dépende alors de son je conducteur et inducteur de la narration. Ecrire une « grammaire des personnages » ouvre, du moins cela semble plausible, sur les voies des « possibles du récit » ; c'est en cela que l'analyse proposée ici peut aider à pénétrer (donc, à interpréter) une écriture, celle qui est signée Iouri Tynianov.

### **l'ensemble adjuvant**

— Il reste les personnages, d, e, f, g ou ensemble « adjuvant ». De ceux-là, la GGT esquissée ne dit rien. Pourtant, il devrait être possible de les y intégrer.

— Si l'on examine les ruptures des séquences, aux points 11 et 15 et 16, on constate que 11 est « occupé » par d, e, g, et 15 et 16 par f, e, f. On peut représenter cela ainsi :

$$\begin{array}{l} 1 - \dots b + c + \cancel{\#} d, e, g, \cancel{\#} + b + a \dots \\ 2 - \dots c + \cancel{\#} f, e, f \cancel{\#} + b + c \dots \end{array}$$

On peut alors considérer les séquences de l'ensemble adjuvant comme des *enchâssements* (et non plus de simples ruptures) dans les séquences Sq 1, Sq 2, Sq 3. Et ces enchâssements se réalisent toujours dans un contexte identique : c-----b. Tandis que a n'est jamais élément du contexte. Autrement dit, quand on a le contexte enchâssant c-----b, l'ensemble adjuvant ou un élément de cet ensemble peut s'écrire, même s'il est simultanément à un élément a, b. C'est ce que l'on trouve en 13 où e s'écrit en même temps que a ; et en 17 où b s'écrit avec g. Mais si l'on tient compte de ces deux derniers exemples, on constate que c ne peut jamais être qu'un élément contextuel. Tellement qu'on retrouve ici ce statut très marqué, comme isolement, du personnage c. Comme la narration, la grammaire souligne qu'au personnage « dominant » doit correspondre un personnage « exclu ».

### **CONCLUSIONS :**

1 — : Cette analyse se donne comme liminaire ; c'est-à-dire, qu'elle propose une démarche qui conduit nécessairement à « autre chose » qui doit la compléter tout en l'intégrant. Disons qu'elle peut fournir la base d'une autre description et de quelques hypothèses.

2 — : L'appui que l'on prend sur l'algèbre des ensembles (si sommaire soit-elle ici) ne doit pas être compris comme un certain usage « métapho-

rique » du métalangage des mathématiques ; il s'agit de tenter des opérations sur un matériau prétraité : il a fallu poser qu'un récit et ses personnages pouvait être (provisoirement) réduit à des ensembles dont on écrit de l'un vers l'autre les relations binaires. Avons-nous réussi, sans faute dans nos calculs ? Cela est (si l'on ose dire) un « autre problème »...

3 — : La démarche présentée suppose que l'on admet (comme axiome) que le récit est un texte codé ; elle vise à construire hypothétiquement un code (des relations, une « grammaire GGT ») à partir duquel on puisse interroger l'écriture de Iouri Tynianov.