

Je voudrais envisager la question de la transversalité du sens dans la perspective d'une sociosemiotique et d'une sémiotique des cultures. Cette choix implique l'assomption de la *traduction* comme phénomène central de la production et de la circulation du sens. Toute relation sémiotique est d'abord une relation traduttive, ou la traduction n'est pas -- comme disait déjà Jakobson -- un procès inter-linguistique, mais aussi intra-linguistique et surtout intersémiotique. Poser la question de la traduction intersémiotique au centre d'une sémiotique des sociétés et des cultures signifie pourtant substituer à l'idée jakobsonnienne des passages du même « message » entre langages et systèmes divers, celle des relations complexes entre textes, entres discours et entre media, avec toutes les possibles superpositions. Pour articuler cette substitution théorique, je voudrai aujourd'hui vous présenter quelques résultats d'une recherche que j'ai conduit sur un cas médiatique, relatif à celle qu'on appelle fiction télévisuelle

Généralement, ce phénomène est discuté à partir de la question métaphysique sur la nature de la fiction dans ses rapportes avec choses comme la « vérité » ou la « réalité » (on peut citer par ex. la différence proposé par Jost entre fiction et feintise). Moi, je préfère poser le problème en termes des relations entre le texte de l'émission télévisuelle et tous les autres textes qui l'entourent ; ça signifie poser la question des relations complexes de type intertextuelles, mais aussi interdiscursives et intermédiatiques. En d'autres termes, la fiction ne construit pas des « mondes imaginaires » autonomes au monde de notre expérience, mais s'insère dans la toile des textes, des discours et des médias typique de la culture de masse, où notre expérience se trouve insérée.

D'ou le cas que je vous propose aujourd'hui, celui de Montalbano, une figure médiatique très célèbre en Italie , qui a eut un certain succès aussi en France. En origine, il s'agissait d'un personnage de polars de Andrea Camilleri, un écrivain de best-seller. Salvo Montalbano est commissaire de police dans la petite ville imaginaire de Vigàta, en Sicile. Ce personnage a rapidement dépassé les frontières du texte littéraire pour se déplacer et s'affirmer dans d'autres médias, d'autres discours, d'autres textes, d'autres langages: la télévision bien sûr, mais également la presse, la radio, les essais, les bandes dessinées, les jeux interactives en Cd rom, les sites Web, et même la politique et le tourisme. Ainsi, Montalbano n'est plus aujourd'hui un simple personnage littéraire, et il n'est plus seulement un héros télévisuel. Car ce que ce personnage a dépassé, sans toutefois l'abandonner complétement, c'est bien la sphère narrative, avec toutes ses conséquences théoriques et pratiques. Quelle est donc sa nature ? quelle relation possède cette "entité" avec les textes qui l'on crée? quels sont les instruments nécessaires pour la saisir, c'est-à-dire la définir, l'articuler, l'analyser et la comprendre?

Pour répondre à ces questions, il faudra encore une fois reprendre la théorie narrative du personnage, très ancienne mais toujours fortement problématique, pour

¹ Relazione al Convegno "Transversalité du sens", Paris 7-7 maggio 2004.

indiquer son dépassement possible vers ce que nous pourrions appeler une *théorie sociosémiotique du personnage*. Le point de départ sera donc, encore une fois, la distinction aristotélicienne entre action et caractère. Par rapport à cette dichotomie très connue, le personnage de Montalbano doit être analysé avant tout à partir de la définition du genre littéraire où il se place, c'est à dire les romans policiers. On dit d'habitude que dans les polars, les protagonistes sont surtout des sujets de faire, cognitive ou pragmatique, peu importe. Et si les détectives possèdent d'autres propriétés, elles sont extrinsèques par rapports à leurs qualités d'enquêteurs. elles ne sont pas fonctionnelles au développement de l'histoire. Les moments pendant lesquels le détective accomplit des actions comme boire une bière, prendre de la drogue, brûler des livres dans sa cheminée, cultiver des orchidées sont souvent ceux où il fait une pause dans l'enquête, et durant lesquels, tout au plus, reçoit-il la sanction positive. Il s'agit en somme de simples « remplissages » par rapport au centre de l'histoire, semblables à ceux que Propp appelait des “moments de raccord” du conte, en les considérant comme des éléments narrativement *accessoirs*.

C'est le cas, au premier abord, pour Montalbano. D'un côté, ses enquêtes policières, ou il faut renverser les deux plans de l'être et du paraître – grâce à son intelligence et son intuition. D'autre part, ses passe-temps préférés, ses amours intenses et soufferts, ses désirs sexuels réprimés, ses tics caractériels, mais aussi ses incapacités (per ex. pour tout ce qui est technologique) etc. Ainsi, le personnage littéraire de Montalbano se présente comme un personnage double, doté d'une grande puissance d'enquête et de tout un ensemble de propriétés ajoutées qui n'ont pas des relations avec cette puissance et qui ne servent qu'à remplir avec d'autres matériaux sa fonction narrative primaire.

Au cours du passage des romans de Camilleri à la fiction télé, la dialectique actions/caractère vient fortement modifiée. Il faut préciser avant tout que le personnage de Montalbano est objet de l'opération générale d'esthétisation télévisuelle par rapport aux récits de Camilleri: de la même façon que son milieu – les maisons, les rues, les paysages -, Montalbano “devient” plus beau, il est rajeuni de plusieurs années, mais surtout il devient bien plus actif physiquement: l'acteur Luca Zingaretti en devient l'icône. (Voyons ici le premier effet d'une vision sociosémiotique de la traduction : le passage du livre à l'écran n'est pas seulement question de changement de substances expressives – du verbal à l'audiovisuel – mais aussi, et surtout, un changement de média , c'est à dire des positions énonciatives inscrites dans les textes et des procès communicatives concrets qui permet la circulation même de ces textes: il y a un passage du livre à la télé, avec tous les différences des affects et des valeurs, de position esthétiques mais aussi économiques, politiques, idéologiques etc. entre les deux médias).

Mais voyons ce qui passe dans l'adaptation télévisuelle. Dans les textes de Camilleri – fondamentalement comiques – Montalbano vit des moments de maladresse extrême, commet toute une série de petites gaffes, n'est pas capable d'accomplir des actions somme toute banales, fait des erreurs évidentes au moment clou de l'action. En d'autres termes, le Montalbano littéraire ne possède pas entièrement un *pouvoir faire* adapté à ses devoirs, pour lesquels il doit convoquer une série de personnages Ajudants qui, eux, en sont doués et qui l'utilisent à sa place. Il est en possession, tout au plus, d'un *savoir* et d'un *savoir faire* qui lui consentent de recueillir les trames cognitives de l'enquête. Dans le téléfilm (à cause d'exigences liées au public télévisuel) cette

incompétence pragmatique générale, ce côté gaffeur, rigolo mais sympathique du personnage est complètement redimensionné. Mieux: il disparaît tout à fait: Montalbano devient un homme d'action, il sait comment tenir un revolver en main et s'en servir, défonce les portes, sait agir à chaque instant, à tel point que ses hommes, bien qu'Ajutants, jouent plutôt le rôle de simples spectateurs de sa geste héroïque. Paradoxalement, dans le passage de la page à l'écran, c'est justement le côté le plus théâtral des histoires de Montalbano qui disparaît.

Pour mieux montrer cette forte transformation du personnage en un sens non spectaculaire, il suffit de faire la comparaison entre une scène du roman et l'équivalent à la télé. Dans l'histoire qui s'appelle *le Chien de faïence*, le vieux boss mafieux Tano "le grec", qui se cache depuis des années mais qui est désormais incapable de gérer les méthodes de la nouvelle mafia, demande à Montalbano d'être arrêté. Comme il ne veut pas se consigner à la Justice, il préfère simuler une capture, comme si c'était bien la police à l'avoir trouvé spontanément, et avec pas mal de chance dans une vieille ferme perdue dans la campagne. Ainsi, le commissaire doit organiser -- sans que ses hommes n'en sachent rien -- toute une mise en scène où, armes à la main, il faudra faire irruption dans la ferme pour prendre le boss "par surprise". La longue description de l'action feinte est décrite comiquement par Camilleri, et elle est comparée deux fois de suite par métalangage à un spectacle. La première fois, le commissaire décrit sa propre façon d'agir comme celle d'un film policier:

Montalbano calcula que, depuis cinq minutes au moins, Fazio et Gallo devaient s'être mis en place derrière le cabanon ; quant à lui, étendu à plat ventre au milieu de l'herbe, pistolet au poing, avec une pierre qui se pressait désagréablement juste contre le pylone, il se sentait profondément ridicule, il lui semblait être devenu un personnage de film de gangsters et il attendait avec impatience le moment de frapper les trois coups. Il regarda Galluzzo qui se tenait à côté de lui — Germanà était plus loin, vers la droite et il lui chuchota

— Tes prêt ?

— Oui, oui, répondit l'agent qui, ça se voyait, n'était plus qu'une pelote de nerfs suante.

Montalbano en eut de la peine pour lui, mais il ne pouvait certes pas aller lui raconter qu'il s'agissait d'une mise en scène, à l'issue douteuse, certes, mais toujours bidon.

— Vas-y ! ordonna-t-il. (Chien, 29)

L'entrée en action du commissaire est un triple spectacle: pour ses agents, qui l'observent complaisants, pour le monde, qui doit croire à une vraie capture, pour lui même, qui s'aperçoit d'être passé d'un film policier à une véritable comédie. Le ton de la scène est clairement ironique:

Le premier saut en avant du commissaire fut, sinon d'anthologie, du moins digne du manuel : un élan le détachant de la terre, décidé et équilibré, digne d'un spécialiste du saut en hauteur, une suspension d'une légèreté aérienne, tin atterrissage net et convenable qui aurait émerveillé un danseur. Galluzzo et Germanà, qui le fixaient de différents points de vue, se réjouirent également de la prestance de leur chef. Le départ du deuxième bond fut encore mieux calibré que le premier, mais dans le moment de la lévitation, il se passa quelque chose qui fut cause que, tout à coup, Montalbano, qui était droit, s'inclina de côté comme la tour de Pise, et que la retombée fut un véritable numéro de clown. Après avoir oscillé en écartant les bras ii la recherche d'un appui impossible, il s'écroula pesamment sur le côté. D'instinct, Galluzzo bougea pour lui porter secours, s'arrêta à temps, se recolla contre le mur. Même Germanà se releva brusquement, puis se rabaissa.

Heureusement que tout ça est bidon, pensa le commissaire, autrement Tano aurait pu à ce moment-là les faire tomber comme des quilles. En crachant les blasphèmes les plus substantiels de son vaste répertoire, Montalbano, à quatre pattes, se mit à chercher le pistolet qui, dans sa chute, lui

avait échappé des mains. Enfin, il l'aperçut sous un buisson de melons d'eau sauvages ; à peine y glissa-t-il le bras pour rattraper l'arme que tous les melons éclatèrent et lui inondèrent le visage de graines. Avec une certaine tristesse rageuse, le commissaire se rendit compte qu'il avait été déclassé du rôle de héros de film de gangsters à celui d'un personnage de Gianni et Pinotto. Maintenant, il ne se sentait plus de jouer ni les athlètes, ni les danseurs, et il parcourut donc les quelques mètres qui le séparaient du cabanon d'un pas rapide, en se tenant à peu près plié en deux. (*Chien*, 30-31)

La même scène dans le film possède un ton bien différent. Avant tout, si dans le roman cette scène est décrite au troisième chapitre, et n'est pas chargée d'une signification narrative particulière, à la télé elle est située tout de suite après les génériques, avec une forte valeur inchoative donc sur toute l'affaire. Cette variation soustrait à l'épisode son premier niveau de théâtralité: là où le lecteur, dans le livre, est conscient du pacte entre Tano et le commissaire, et donc suit le déroulement de la capture comme une mise en scène, de surcroît explicitée dans le texte, à la télé en revanche le spectateur n'est pas du tout au courant de ce pacte et suit l'épisode au degré zéro, comme s'il s'agissait effectivement d'une ligne d'action, d'une incursion improvisée de la police pour capturer un recherché. C'est seulement grâce à un *flash-back* opportun, immédiatement successif, que le spectateur pourra reconstruire la scène, en la re-sémantisant comme une fiction dans la fiction.

Tandis que défilent les derniers génériques et que continue la musique exotique de la bande sonore, Montalbano-Zingaretti, veste en cuir et jeans noirs, pistolet au point, passe un portail suivi de son équipe armée jusqu'aux dents, Catarella compris (ce qui offre une tonalité comique à la situation). Il se cache auprès d'une grande ferme de campagne, et s'y introduit. La porte est en effet ouverte, ce que remarque bien un des hommes, mais Montalbano ne tient pas compte de l'observation. Passé le seuil, nous ne savons plus rien du commissaire, et la caméra se déplace vers Galluzzo soufflant comme un phoque, visiblement mort de peur. Passé le temps établi, Galluzzo fait quand même son entrée dans la villa, mais après quelques pas il glisse par terre en faisant partir involontairement une rafale de mitraillette, ce qui déchaîne la tension générale: Fazio, caché du côté opposé, casse la vitre d'une fenêtre et entre, suivi de tous les autres qui entourent alors, pistolets et fusils déployés, le vieux Tano tranquillement assis sur un misérable lit de camp. Seulement alors, encadré d'en bas comme dans un stéréotype western à la Sergio Leone, Montalbano entre en scène, revolver au poing, hurlant "personne ne bouge!".

La scène a perdu une grande partie de sa valeur ironique et de son caractère théâtral: ce n'est qu'un épisode de télé où l'on retrouve l'habituelle et très italienne équipe de police en action, avec ce mélange de détermination enthousiaste et d'aspect un peu lourdaud qui caractérise la plupart des hommes des forces de l'ordre dans la représentation télévisuelle de l'actuelle sûreté italienne. La référence au genre fiction est du reste explicite dès le début de la scène: après avoir dépassé le portail d'entrée, Montalbano se tourne vers Galluzzo et lui ordonne d'ôter le passe-montagne que celui-ci s'est enfilé sur les yeux, comme le fait un policier des plus récentes séries télé; mais Galluzzo, à peine le commissaire s'éloigne-t-il, se recouvre immédiatement comme avant.

Ce qui importe le plus c'est de toute façon que Montalbano ait perdu sa constitutive incapacité romancière, en la transférant intégralement sur le personnage de Galluzzo – qui sera en outre fortement réprimandé par le commissaire à cause de la rafale de son arme. Montalbano joue le rôle du héros qui ouvre et ferme la scène, entrant

le premier dans le refuge du boss comme pour encourager les siens, et revenant à la charge seulement après que les gaffes de l'équipe aient suivi leur cours, comme une sorte de *Destinateur* remettant les choses en ordre et qui surtout sanctionnant l'opération entière.

En contrepoint à l'accentuation de la compétence pragmatique de l'acteur, une évidente diminution de ses activités cognitivo-comtemplatives apparaît. Pour des raisons inévitablement liées au média télévisuel, Montalbano ne lit jamais, ne fait pas de grandes promenades, ne s'isole pas pour réfléchir ou somnoler, et même ses fameuses bouffes, célèbres chez ses lecteurs, perdent du terrain (il ne mange plus en silence comme il aime le faire dans les livres, mais le fait en bavardant, ou pire, en parlant travail).

Les choses changent encore si nous élargissons ultérieurement le corpus, en pensant au personnage non pas comme un être narratif au sens propre, à l'intérieur d'un seul texte ou d'une série bien structurée traduite ou traduisible d'un médium à l'autre, mais à une réalité médiatique complexe et inévitablement changeante. Dans la semiosphère, Montalbano circule dans un grand nombre d'autres textes présents dans les médias et formulés selon des langages très différents: il existe des versions radio des fictions télé ; des cartons animés en Cd-rom ; il y a une série d'autres bandes dessinées d'auteurs ; il y a la gigantesque masse publiée d'articles de presse sur Montalbano, enrichie d'une quantité énorme d'interviews à Camilleri et à Zingaretti; il y a deux livres-interviews de Camilleri aux journalistes Sorgi et Lodato; il y a les interventions politiques de Camilleri sur journaux et revues; il y a les nombreux sites web sur Camilleri et sur Montalbano. Devant un corpus de ce type, gigantesque mais non pas incontrôlable, ce qui change ce n'est pas seulement le point de vue sur le personnage mais le personnage lui-même, sa nature objet d'enquête. Nous sommes devant un personnage socio-sémiotique. Ainsi, il n'y a plus seulement la relation entre la page et l'écran, dans le sens unidirectionnel du passage de la première vers le second, mais aussi le contraire : le Montalbano de Camilleri devient bien plus similaire à celui de la télé qu'à ceux des se premiers romans. En général, si on pense en termes de réseaux de traductions complexes qui contiennent d'autres médias mais surtout d'autres discours, les choses changent complètement: le poids des histoires, dans le sens des aventures policières, devient mineur, le personnage surgit au premier plan comme une entité imaginaire qui transcende les histoires où elle était – et en partie l'est encore – incluse.

Un des textes le plus évident dans lequel le personnage vit une réalité complètement différente par rapport à celle de la narration policière, en prenant directement la parole et en manifestant ses propres opinions, est le dernier chapitre de l'interview de Camilleri par le journaliste Saverio Lodato. Dans ce livre, Montalbano, par son auteur, assume ses propres avis : parle du problème de l'utilisation de la force publique dans les manifestations populaires, les défilés, les grèves ouvrières etc.; intervient sur les événements de Gênes dans les juillet 2001 ; a des idées très précises sur l'attentat du 11 septembre à New York, sur le terrorisme islamique, sur la guerre en Afghanistan etc.

Mais il y a des textes où Montalbano n'est plus seulement un homme d'opinion dont on reporte les idées à la troisième personne, mais il prend directement la parole. La construction de cet énonciateur autonome est complexe, et passe par une série de phases. La première est celle des dessins animés sur Cd rom: on y trouve la liste des plats préférés de Montalbano (que l'on gagne en jouant), la galerie des principaux

vigatois, mais surtout une vision différente des personnages et des lieux. Nés en même temps que la série télé, mais arrivés avec un certain retard sur le marché, ces Cd rom ne tiennent compte qu'en partie de la physionomie de Zingaretti et des autres acteurs télé, désormais icônes publics de Montalbano et compagnie. Nous avons donc *plusieurs versions figuratives d'un même personnage*, une version télé et des versions bédés, souvent en conflit entre elles. Dans les Cd par exemple, Montalbano est maigre, fluet, brun de peau, chevelu et moustachu, et il s'exprime avec un fort accent sicilien stéréotypé bien différent du moderne "flicaioux" télé de Zingaretti. Le problème de la gestion du personnage commence à se poser, ce que nous appelons non pas son *identité* mais sa *personnalité*.

Ce qui nous intéresse le plus ici c'est bien le fait que dans les trois éditions du Cd rom disponibles aujourd'hui – *le Voleur de goûter, le Chien de faïence, la Voix du violon* – il existe un jeu interactif dans lequel le joueur, pour poursuivre l'histoire, doit prendre la place du personnage: il doit imaginer ce que Montalbano aurait fait à ce moment là, comment il se serait comporté en certaines occasions, quels objets il aurait amené avec lui au cours d'une enquête et ainsi de suite. Le joueur en somme, pour pouvoir jouer, doit *être* Montalbano. Il ne s'agit pas de connaître à priori les histoires s'y rapportant, ni d'avoir déjà lu ces livres (ou vu la fiction télé): il s'agit plutôt de bien connaître en général le personnage à partir d'autres histoires, d'autres textes, et pas nécessairement ceux de l'histoire en cours, qui se met en place tout en jouant.

Comme il est évident, nous sommes bien au delà de l'identification aristotélicienne classique entre héros et spectateur (ou lecteur): le joueur ne doit pas en fait s'identifier au personnage, en éprouvant les mêmes passions ou en ayant les mêmes idées: il doit plutôt – suivant la logique interactive typique de ce genre de texte – abolir tout hiatus entre énonciation et énoncé et se comporter exactement comme ce personnage. Le personnage émigre dans le joueur, si ce dernier respecte certaines propriétés nécessaires (nécessaire – voilà le point – pour la construction du caractère, non pas pour la structure narrative).

La deuxième phase de la construction de Montalbano comme enconciateur autonome est celle des sites Web, surtout celui du *Camilleri fans club* (www.vigata.org) où se mélangent et s'aplatissent les réalités de différents mondes possibles. On y trouve en premier lieu des informations sur l'auteur : ses livres, ses passions etc. Mais il y a aussi, sur le même niveau, des informations sur Montalbano et sur d'autres personnages de Vigàta. Le monde de Montalbano est ainsi entièrement meublé, non pas comme un monde possible à lui seul, mais bien comme une série d'éléments parfaitement intégrée à notre monde réel.

La troisième et dernière phase est celle où Montalbano s'exprime à la première personne, sans aucun contrôle de l'auteur Camilleri. Toujours sur le site www.vigata.org, on trouve une interview double et simultanée à Camilleri et à Montalbano. Les deux personnages sont dessinés par le même auteur de dessins animés du jeu en Cd rom, déjà cité. Montalbano est le personnage du dessin animé, et parle avec la voix qu'il a toujours dans les Cd rom. De même Camilleri est aussi un personnage de bande dessinée, suivant le même style que Montalbano, c'est à dire de celui qui était son personnage. Il conserve cependant sa vraie voix, et les réponses données sont effectivement les siennes. Les réponses de Montalbano en revanche, n'ont pas été pensées et écrites par Camilleri, mais par la direction du *Camilleri Fans Club* (celui de www.vigata.org) qui se comporte donc comme une auto-gérance de l'identité du personnage, comme s'il elle en était l'auteur littéraire. Il s'ensuit que Camilleri et

Montalbano se retrouvent à être et à oeuvrer dans le même monde possible, un monde où le commissaire de Vigàta a décidément dépassé le stéréotype du personnage pirandellien qui dialogue avec (et à travers) son auteur.

Un cas analogue et non pas moins intéressant se trouve dans la bande dessinée. Dans une histoire proposée par Giuseppe Lo Bocchiaro, le personnage de Montalbano coïncide avec celui de Camilleri: Camilleri est Montalbano vieilli, qui raconte les histoires qu'il a lui-même vécues quand il était commissaire à Vigàta. Ainsi, au cours de la bande dessinée, on ne voit jamais Montalbano jeune et en action, mais seulement Camilleri qui, entre autre, raconte ses histoires à un journaliste possédant les traits de Luca Zingaretti... Ainsi, Zingaretti entre lui aussi dans la liste des personnages du monde de Montalbano, mais dans ce cas dans la veste d'un autre personnage. Ce n'est pas un hasard alors si en février 2003 l'acteur a reçu le titre de Chevalier (de l'ordre du Mérite) par le Président de la République italienne, justement pour son interprétation de Montalbano: et de nombreux journaux ont titré : "Montalbano Chevalier"..

Il arrive donc que lors du passage du personnage narratif vers le personnage socio-sémiotique, l'on joigne donc à une inversion de la prospective de Propp: *ce qui pour le premier n'était qu'accessoire devient fonctionnel pour le second*: les attributs du personnage passent au premier plan, tandis que l'aspect narratif passe au second. Suivant la perspective d'étude adoptée, un autre personnage se dessine: une figure actorielle avec une nature et des exigences différentes, et donc à étudier suivant des critères d'évaluation différents eux aussi.

Que se passe-t-il lorsque nous considérons non plus un personnage qui naît, se développe et meurt en un seul texte narratif – littéraire ou non -, mais une figure qui d'une façon ou l'autre sort du texte pour s'affirmer dans un plus vaste univers culturel, au point de concurrencer et de se confondre avec les objets et les personnes du monde de l'expérience ? Nous ne sommes plus devant un simple personnage, tout acteur qu'il soit dans une histoire, mais devant un véritable héros qui perd la prise sur un texte et son auteur et vit dans l'esprit et la conscience des lecteurs qui "pêchent" ici et là, sans références apparentes précises, confondant les personnes et les personnages, les êtres réels et les êtres imaginaires.

Mais sommes-nous sûrs qu'il faille dans ce cas, abandonner complètement le lien au texte pour passer directement à l'idée de contexte? Ou n'est-il pas mieux peut-être d'introduire, entre le texte et le contexte, cette notion d'intertexte – et donc la traduction – dans laquelle les deux autres notions pourraient se fondre avec bonheur ? De quelle façon est-il possible de penser au rapport entre le texte de départ où est né le personnage et à d'autres textes possibles où il se représente plus ou moins modifié?

L'hypothèse sémiotiquement la plus pertinente est celle de Lévi-Strauss sur le mythe comme ensemble de ses transformations: le mythe pour Lévi-Strauss, n'est jamais en un seul texte; il est présent dans le passage d'un texte à l'autre et puis à un autre, et ce infiniment. La structure mythique se reconstruit à l'aide de comparaisons progressives, et coïncide avec le réseau de traduction/trahisons d'une version à l'autre, aussi bien dans le temps que dans l'espace. De ce point de vue, le mythologue ne fait que mettre au jour les procédures cachées agissant dans une culture, ou dans des cultures limitrophes, au moment où un mythe est reçu, repris et transformé.

Il faut donc évaluer un mythisme intrinsèque du personnage qui lui consente cette disponibilité traductrice entre texte, discours et médias différents. En ce sens, le personnage n'est plus en un seul texte, et non plus en un contexte générique privé de

liens textuels, mais vit et se nourrit de la chaîne ou mieux, du réseau intertextuel, interdiscursive et intermédiatique dans lequel il est constamment retraduit.

L'acceptation de cette perspective de type tradutive, en ligne avec les directions théoriques de l'ethnologie structurale mais également celles de la sémiotique de la culture, nous permet de mettre en place la question du personnage-héros d'une nouvelle manière: en partant non pas de l'idée diachronique pour laquelle il existe d'abord un personnage dans un seul texte, - changeant de façon plus ou moins radicale suivant le passage dans d'autres textes – mais en assumant directement une perspective synchronique, en considérant la place de l'intertexte dans son ensemble, pour voir ce qui se passe sur la base de certains dispositifs discursifs de passage, au cours des différentes traductions d'un premier texte à un second texte, mais aussi vice-versa, lors des effets de retour du second au premier.

Nous pourrions alors résumer la question en disant qu'afin de rendre compte de tous les personnages circulant dans la culture de masse il faut passer d'une conception textuelle ou contextuelle du personnage à une conception que nous appellerions *socio-sémiotique*. Le personnage textuel possède sa physionomie et sa compétence pragmatique; il est investi par des transformations narratives internes à différents niveaux de la signification dans laquelle est stratifié le texte. Le personnage contextuel est lié à des codes culturels transcendant la textualité, mais qui sont fortement indéterminés et difficilement transposables les uns dans les autres. Le personnage socio-sémiotique est à mi-chemin entre les deux: il naît, il se développe, il se transforme et parfois meurt pour des raisons sociales et discursives de type non pas immédiatement ou nécessairement narratives; comme par exemple des raisons politiques, idéologiques, religieuses etc...

Si la socio-sémiotique se constitue grâce au dépassement définitif de la distinction entre texte et contexte au nom de la notion centrale de discursivité, elle ne peut pas ne pas se présenter à l'analyse de ces personnages, médiatiques ou non, qui migrent d'un texte à l'autre sans pour autant perdre leurs liens textuels: c'est l'idée stratégique d'intertextualité tradutive qui garantit la possibilité épistémologique de cette étude, et le cas Montalbano a offert une première base empirique pour un nouveau programme de recherche.