

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique

Université Les Frères Mentouri – Constantine 1
Faculté des Lettres et des Langues
Ecole Doctorale Algéro-Française de Français
Pôle Est – Antenne de Constantine

N° de série :

N° d'ordre :

THESE

Pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT ès Sciences

Spécialité: français

Option: Sciences des textes littéraires

**Instantanés et destins : les personnages dans les nouvelles de
Daniel Boulanger.**

Présenté par :

MOHAMED-SALAH DADCI

Sous la direction des :

Pr Nedjma Benachour

Pr Bruno Gelas

Jury :

Président : Pr Ali-Khodja Jamel,

Université Les Frères Mentouri-Constantine

Rapporteur : Pr Benachour Nedjma

Université Les Frères Mentouri-Constantine

Rapporteur : Pr émérite Gelas Bruno

Université Lumière-Lyon 2

Examineur : Pr Bouderbala Tayeb

Université Batna 1

Examineur : M. Goudey Philippe

Maître de conférences honoraire à l'Université Lyon 2

Examineur : M. Saidi Said

Maître de conférences A à l'Université Batna 1

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique

Université Les Frères Mentouri – Constantine 1
Faculté des Lettres et des Langues
Ecole Doctorale Algéro-Française de Français
Pôle Est – Antenne de Constantine

N° de série :

N° d'ordre :

THESE

Pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT ès Sciences

Spécialité: français

Option: Sciences des textes littéraires

**Instantanés et destins : les personnages dans les nouvelles de
Daniel Boulanger.**

Présenté par :

MOHAMED-SALAH DADCI

Sous la direction des :

Pr Nedjma Benachour

Pr Bruno Gelas

Jury :

Président : Pr Ali-Khodja Jamel,

Université Les Frères Mentouri-Constantine

Rapporteur : Pr Benachour Nedjma

Université Les Frères Mentouri-Constantine

Rapporteur : Pr émérite Gelas Bruno

Université Lumière-Lyon 2

Examineur : Pr Bouderbala Tayeb

Université Batna 1

Examineur : M. Goudey Philippe

Maître de conférences honoraire à l'Université Lyon 2

Examineur : M. Saidi Said

Maître de conférences A à l'Université Batna 1

Dédicaces

À la mémoire de mes parents

À ma femme, à qui je dois beaucoup

À mes enfants Siwar, Alloula et Zeid

À mes frères et sœurs

À ma sœur Ghania Laabane

À tous mes amis et collègues

Remerciements

Nous tenons d'abord à rendre hommage au regretté professeur Kamel Abdou, notre ancien directeur de recherche, pour tous ses encouragements et son soutien.

Nous remercions nos deux directeurs de thèse :

Madame le professeur Nedjma Benachour et M. le professeur Bruno Gelas pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu accorder à notre travail, pour les précieux conseils prodigués tout au long de notre recherche, pour leur confiance et pour la disponibilité dont ils ont fait preuve à notre égard.

Qu'ils trouvent ici l'expression de notre profond respect et de notre vive gratitude.

Nous remercions vivement le président du jury, le professeur Jamel Ali-Khodja, qui nous fait l'honneur de présider cette soutenance, ainsi que les autres membres pour l'intérêt qu'ils ont montré à ce travail en acceptant de l'examiner.

Ce travail doit beaucoup aussi à notre amie et collègue Cherifa Chebbah. Nous lui sommes profondément reconnaissant.

Nous tenons aussi à adresser nos vifs remerciements à notre sœur Ghania Laabane et notre ami Amor Nabti pour leurs encouragements et leur soutien sans faille.

Enfin, notre gratitude va à ceux et à celle qui ont, par leur amitié, par leurs suggestions, par leurs critiques fécondes ou leur lecture ont favorisé son avancement

INTRODUCTION GÉNÉRALE

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La nouvelle jouit d'une réputation bien moindre, et ce, en regard du roman, qui, lui, se taille la part du lion, dans la production aussi bien que dans la réception-lecture. Ce constat est, à notre sens, largement étayé par les spécialistes du domaine, qui reconnaissent, sans aucune espèce de réticence, la prééminence du genre romanesque, que corrobore un indéniable gigantisme numérique :

« La nouvelle est, de l'avis général aujourd'hui, un genre sinon mineur, du moins second ou minoritaire. La production de nouvelles est bien moindre que celle de romans qui, sous des formes très diverses, continue d'être pléthorique. Du point de vue strictement historique, la nouvelle ne jouit certainement pas du même prestige que les autres genres : on reconnaît certes le talent de Poe, l'art de Mérimée, la subtilité impeccable de Tchekhov, néanmoins les nouvellistes souffrent de la comparaison avec les grandes constructions romanesques, spectaculaires et ambitieuses, auxquelles l'on s'accorde à décerner tous les titres de gloire, voire avec la poésie qui s'est approprié le domaine du sublime »¹

L'une des raisons majeures de ce désintérêt du public à l'endroit de ce genre bref tient au fait que la nouvelle s'adresse, en priorité, à des connaisseurs de la chose littéraire, à des spécialistes. Aussi, recrute-t-elle son lectorat de prédilection parmi les amateurs éclairés et cultivés, et autres fins esthètes, voyageurs pressés, mais sachant, par-dessus tout, apprécier la beauté formelle et la tension dramatique. Sa composition constitue, souvent, un exercice, voire un passage obligé pour les écrivains qui débudent dans le métier.

¹ Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, Coll. « Contours littéraires », 1996, p. 3.

Il faut convenir, par ailleurs, que la nouvelle, abstraction faite de l'époque de sa production, a toujours opté pour la singularité et s'est employée à mettre en scène l'insolite, comme caractéristiques fondamentales du genre ; ce qui a pour effet la sélection d'un public averti :

« Quelle que soit l'époque qui l'a vu naître, quelles qu'aient été alors les conditions de production de l'œuvre littéraire, la nouvelle procède toujours, d'une manière ou d'une autre, d'un désir de singularité et peut-être d'une espèce d'élitisme littéraire. Cette constante fondamentale se retrouve à trois niveaux : ceux qui lisent la nouvelle y sont souvent poussés par ce sentiment si prononcé à l'époque du romantisme de faire partie des "happy few" initiés à une littérature à la fois confidentielle, secrète et raffinée »².

Sans doute, cette tendance élitiste de la nouvelle ne manque-t-elle pas de susciter une interrogation légitime, qui pourrait justifier la désaffection des lecteurs à son égard et leur intérêt pérenne pour le roman, genre jugé plus « populaire », et partant, plus accessible :

« Cette tendance fréquente chez les lecteurs de nouvelles à se constituer en petit comité d'élus est induite en réalité par la "tournure" intellectuelle d'auteurs cherchant délibérément à proclamer leur différence, sinon leur distinction...[...] Peut-être alors ne doit-on pas seulement invoquer l'espèce de mépris dans lequel on tient la nouvelle pour justifier qu'elle soit un genre minoritaire ; il semble qu'elle suscite elle-même cet effet de "minoration", comme si elle était intrinsèquement vouée à la marginalité »³

En outre, le destin de la nouvelle paraît bien étrange. Ainsi, au lieu de devoir son succès à ses qualités intrinsèques – qui, normalement, militeraient pour elle -, il semble, au contraire, que sa consécration auprès du public et les faveurs qu'il

² Thierry Ozwald, op. cit., p. 3.

³ Ibid., p. 4.

daigne parfois lui accorder, doivent passer par la reconnaissance de certains critiques et littérateurs de renom :

« Le succès des nouvellistes est souvent redevable de l'intervention partisane de tel ou tel critique ou curieux érudit, et l'on n'a que très rarement constaté un engouement immédiat et massif comparable à celui qui salua la publication de Boule de Suif – encore ne fût-il dû qu'à la vogue dont jouissaient et le "genre court" et le club des "soirées de Médan" »⁴

Il semble que l'on ait quelque raison à vouloir taxer la nouvelle de « la Cendrillon de la littérature »⁵. Si elle a souvent du mal à se frayer un chemin vers un large public et à se faire reconnaître en tant que genre digne des suffrages d'un lectorat important, cela est probablement dû à sa tendance naturelle à l'intellectualisme et son goût prononcé à solliciter, chez le récepteur, l'exercice appliqué de son esprit :

« Résumons-nous, le succès ou, à tout le moins, la permanence de la nouvelle ne résulte pas, semble-t-il, du plébiscite spontané et massif d'un lectorat traditionnel, mais bien plutôt du travail de promotion patient et quelque peu "avant-gardiste" d'une petite frange de lecteurs d'exception »⁶

Et, c'est souvent la réaction du public, lors de la réception du texte littéraire, qui intervient afin de discriminer la nouvelle du roman. Genres « rhétoriques », par excellence, si celui-ci suscite le *pathos*, celle-là sollicite le *logos* (pour reprendre la terminologie aristotélicienne) :

⁴ Thierry Ozwald, op. cit., p. 4.

⁵ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan/Université, Coll. Lettres Sup, 2000, p. XI.

⁶ Thierry Ozwald, op. cit., p. 5.

« La nouvelle est affaire d'esthètes et de collectionneurs plus que de consommateurs passionnés et de "consommateurs" frénétiques ; à la différence du roman, qui se donne ouvertement à lire, tente toujours de se frayer le chemin le plus direct possible vers son public potentiel pour en trouver le cœur et, selon la formule de Claudel, « faire jaillir les larmes accumulées » (car on ne saurait nier que le roman est par excellence, et sans nuance péjorative, un genre sentimental), la réception de la nouvelle est d'ordre "intellectuel" »⁷.

La tentation est alors grande de prendre au sérieux la menace (réelle ou imaginaire) qui pèserait sur l'avenir de la nouvelle, du fait de sa disgrâce résultant de la désaffection du public à son égard, d'autant plus que l'observateur du champ littéraire constate aisément que l'on décerne plus volontiers le label d'écrivain à un auteur de romans plutôt que de nouvelles :

« On ne peut manquer alors de se poser la question de savoir si la nouvelle est réellement menacée et si son caractère de marginalité si constamment déploré requiert ces mesures d'urgence qu'on juge, de temps à autre, absolument nécessaires. Les comités de défense de la nouvelle sont-ils effectivement une réponse à la situation préoccupante d'un genre tombé en disgrâce, et ne constituent-ils pas bien plutôt, comme on vient de le vérifier, l'organe de ralliement d'une intelligentsia littéraire ? »⁸

Cependant, les craintes et autres appréhensions nourries à l'endroit de la nouvelle ressemblent étrangement à celles que bon nombre de vaticinateurs n'ont pas manqué d'avoir à propos du roman, quand ils prédisaient sa complète disparition (mais aussi celle de la narrativité), sous la pressante hégémonie des nouvelles technologies. Or, il suffit de consulter, régulièrement, le catalogue des libraires et les magazines littéraires pour se rendre compte qu'il n'en est rien : le

⁷ Thierry Ozwald, op. cit., p. 5.

⁸ Ibid., p. 5.

genre romanesque ne s'est jamais mieux porté et jouit d'une excellente santé. A notre sens, le même constat peut être fait à propos de la nouvelle et que les craintes s'avèrent infondées :

« Les catalogues des éditeurs permettent de constater que l'on écrit et lit toujours des nouvelles : Michel Tournier (Le Coq de bruyère), J.-P. Andrevon, Le Clézio (Mondo et autres histoires), J.-L. Trassard (Paroles de laine) en France ; Kundera (Risibles amours, ex-Tchécoslovaquie), René Depestre (Alléluia pour une femme-jardin, Haïti), J. Cortazar (Heures indues, Argentine) à l'étranger, pour ne citer que quelques uns des auteurs traduits qui représentent une part importante de la production »⁹

L'inscription de la nouvelle dans l'évolution diachronique, l'histoire de sa genèse et de ses avatars sont relativement aisées à restituer. Les écueils surgissent lorsqu'on est sommé d'en donner une définition précise et convaincante. Dans ce domaine, on a toujours agi un peu comme M. Jourdain du *Bourgeois gentilhomme*, qui pratiquait, au quotidien, la prose sans en connaître la dénomination. Dès lors, l'auteur de nouvelles ne ressent aucunement le besoin de s'initier à la poétique de son art pour y exceller, pareil en cela à l'apprentissage intuitif d'une langue, qui ne passe pas forcément par la connaissance de sa syntaxe, et où l'apprenant se contente d'une appréhension empirique de l'idiome. Ainsi :

« Tout le monde pense savoir ce qu'est une nouvelle et être capable de la distinguer des autres formes littéraires, mais personne n'est en mesure ou n'éprouve le besoin de la définir avec précision et certitude »¹⁰

Dans le domaine français, cependant, des tentatives de saisir, en appliquant une démarche inductive, les principales caractéristiques de la nouvelle, ont été observées et consignées. Ainsi, Baudelaire insiste sur sa plus grande intensité

⁹Thierry Ozwald, op. cit., p. 5.

¹⁰ Ibid., p.6.

dramatique par rapport au roman, alors que Marcel Schwob y voit le récit d'une crise et que Gide pense qu'elle doit être lue d'une seule traite. Il en va autrement à l'étranger où la nouvelle fait l'objet d'analyses et de théorisations plus rigoureuses. C'est le cas de Goethe – référence incontournable –, qui la conçoit comme le lieu d'un événement inouï. Néanmoins, l'étude la plus systématique et la plus notable est redevable, au début du XX^e siècle, aux Formalistes russes qui ont proposé une théorie intéressante du fait littéraire. C'est ainsi que l'un d'eux, Boris Eichenbaum, caractérisant la nouvelle par ses traits les plus saillants, souligne :

« On construit la nouvelle sur la base d'une contradiction, d'un manque de coïncidence, d'une erreur, d'un contraste, etc. Mais cela ne suffit pas. Tout dans la nouvelle comme dans l'anecdote tend vers la conclusion. La nouvelle doit s'élancer avec impétuosité, tel un projectile jeté d'un avion pour frapper de sa pointe et avec toutes ses forces l'objectif visé »¹¹

Un peu plus loin dans son texte, Eichenbaum, usant de comparaisons pour la clarté du propos, établit un parallèle entre le roman et la nouvelle en ces termes :

« Dans le roman, une certaine pente doit succéder au point culminant, tandis que dans la nouvelle, il est plus naturel de s'arrêter au sommet que l'on a atteint. On comparera le roman à une longue promenade à travers des lieux différents, qui suppose un retour tranquille ; la nouvelle à l'escalade d'une colline, ayant pour but de nous offrir la vue qui se découvre depuis cette hauteur »¹²

Cependant, le lecteur est frappé par la diversité des caractérisations auxquelles recourent les spécialistes pour tenter de saisir l'essence de la nouvelle, sans

¹¹ Boris Eichenbaum, "Théorie de la prose", in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature – Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001 (1^{ère} édition, 1965), p. 206.

¹² Ibid., p. 207.

parvenir, pour autant, à la définir de manière satisfaisante, comme si ce genre se révélait rebelle à toute tentative définitoire :

« Crise, célérité, intensité, totalité, caractère événementiel et prodigieux, pureté structurelle, fonction cathartique, énigmaticité..., les approches et caractérisations sont multiples et ne manquent pas d'intérêt, mais elles frappent justement par leur diversité et parfois par leurs discordances. La grande question depuis le XIX^{ème} siècle consiste à savoir quels sont les critères de la nouvelle et, plus on s'efforce à les discerner rigoureusement, plus leur pertinence est contestable : il semble que le concept littéraire de la nouvelle se dérobe constamment, au désespoir de ceux qui cherchent à l'appréhender »¹³

Les critères définitoires les plus souvent invoqués et retenus sont surtout la bièveté et la prétention de la nouvelle à la vérité, au réalisme. Néanmoins, il faut convenir que là encore les choses sont loin d'être claires et les traits définitifs. Les caractéristiques fondamentales, qu'on choisit souvent sur la base de leur récurrence et de leur pertinence, peuvent être aisément battues en brèche par des contre-exemples qui en relativisent la portée et l'efficacité :

« Étiemble, dans l'article de l'Encyclopaedia Universalis qu'il consacre à la question distingue, pour sa part, trois critères définitionnels : la longueur, la vérité, l'impassibilité, mais c'est pour mieux en vérifier l'insuffisance. Peut-on réellement considérer que la nouvelle se différencie du roman par le nombre de pages ? Étiemble propose un cadre-type de trois à trente pages, non sans pressentir l'arbitraire d'une telle norme : que faire alors des soixante-deux pages de Carmen, des cent pages de Jettatura de Gautier, des cent trente pages du Diable amoureux de Cazotte, etc. ? »¹⁴

¹³ Thierry Ozwald, op. cit., p. 7.

¹⁴ Ibid., p. 7.

Quelle posture intellectuelle adopter dans ce cas de figure ? La réponse est loin d'être évidente, d'autant plus que l'on est surpris par l'hétérogénéité des critères retenus, ainsi que par leur fragilité théorique et empirique. Néanmoins, le lecteur s'en remet souvent à son expérience et reconnaît intuitivement un récit bref, sans s'embarrasser pour autant de catégories conceptuelles élaborées. C'est pourquoi, il est parfois recommandé de s'en tenir à une caractérisation générique simple :

« La définition la moins élaborée est assurément, en ce cas, la plus acceptable, dans la mesure où elle s'en tient à une classification très générale et ne court pas le risque d'être disqualifiée par des options trop catégoriques. La plupart des dictionnaires se contentent ainsi de la définition suivante ou de formules approchantes : "Nouvelle : composition littéraire appartenant au genre du roman, mais dont elle se distingue par la moindre longueur du texte et la simplicité du sujet" »¹⁵

De tout ce qui précède, il appert que le concept de nouvelle est caractérisé par une certaine imprécision sémantique, due à sa proximité avec des genres voisins (notamment le conte et le roman), et sa variabilité au cours de l'histoire. Imprécision dont témoignent, à titre d'exemple, les écrivains français du XIX^{ème} siècle, dont les productions littéraires révèlent un certain embarras quant à leurs dénominations génériques (*Contes à Ninon* de Zola, *Contes drolatiques* de Balzac, *Lettres de mon moulin* et *Contes du lundi* de Daudet, *Contes normands* de Maupassant, *Contes et Facéties* de Nerval...) :

« Aujourd'hui encore la distinction roman/nouvelle n'est pas clairement avérée et l'incertitude est souvent la règle générale. [...] Une forme aux contours décidément incertaines, telle demeure la nouvelle à une époque pourtant

¹⁵ Thierry Ozwald, op. cit., p. 9.

dogmatique à l'envi, où se multiplient les typologies, tendant à une approche toujours plus scientifique de la littérature »¹⁶

Ces préliminaires théoriques nous permettent de mettre en perspective la problématique de la nouvelle, mais aussi ce présent travail de recherche. Aussi, notre propos n'est-il pas de consacrer une thèse à l'étude de la nouvelle, dans sa morphologie et sa physiologie, mais de focaliser notre effort intellectuel et notre démarche heuristique sur l'analyse de l'un de ses composants essentiels, en l'occurrence le personnage et sa construction narrative.

Notre démarche démonstrative s'appuiera sur l'analyse des personnages des récits de Daniel Boulanger.

Daniel Boulanger¹⁷ est un auteur français contemporain. Il est né le 24 janvier 1922, à Compiègne, dans le Département de l'Oise. Il s'initie tôt à l'étude du piano, et devient élève au petit Séminaire Saint-Charles, à Saint-Chauny (Aisne), de 1932 à 1940. Ce séjour pédagogique lui fournit l'occasion d'apprendre le latin, le grec et l'allemand, mais aussi de pratiquer, en cachette, son exercice favori : la lecture. Le 11 novembre 1940, Boulanger est arrêté et mis en prison, pour actes de sabotage à l'encontre de l'armée allemande. Il est ensuite libéré, par le commandant de la région. En 1942, il échappe de justesse à un départ pour l'Allemagne, se cache dans l'Oise, tout en rédigeant ses premiers poèmes et ses premières pièces de théâtre. Il voyage beaucoup, à travers le monde (Brésil, Tchécoslovaquie, Tchad...), et exerce divers métiers. Mais, il finit par s'installer à Paris, afin de se consacrer à l'écriture littéraire. Il remet un récit de sa captivité aux *Temps modernes*, mais Sartre refuse son texte. Il collabore alors à différentes revues : *La Nouvelle Revue française*, *La Revue des Deux-Mondes* et *Le Mercure de France*. En 1959, il accueille à Paris, dans la maison de son épouse les tenants de la nouvelle vague et du Nouveau

¹⁶ Ibid., p. 11.

¹⁷ http://www.academie-goncourt.fr/m_boulanger.htm, consulté le 11 mars 2016.

Roman : Truffaut, Chabrol, Godard, Alain Robbe-grillet, Ollier, Claude Simon. La même année, il fait paraître ses premières œuvres : *L'Ombre*, *Le Gouverneur Polygame*, aux éditions de Minuit ; *La Rue Froide*, *Le Téméraire*, aux éditions de La Table Ronde. Il joue également dans les films de Godard et de Truffaut. Dès 1960, il devient scénariste et dialoguiste. En 1963, son recueil de nouvelles, *Les Noces du Merle* reçoit le prix de la Nouvelle. Au rythme d'un à deux livres par an, Boulanger construit, progressivement, une œuvre prolifique et diversifiée. Aux débuts des années 70, il élit domicile à Senlis, au cœur de l'Oise. Entre 1969 et 1979, Boulanger publie neuf recueils de nouvelles, qui sont considérés comme des chefs-d'œuvre de la littérature française contemporaine, dont les quatre suivants : *Mémoire de la ville* (1970), *Vessies et lanternes* (1971), *La Barque Amirale* (1972), et *Fouette, cocher !* (1973). Chaque recueil est accueilli, par le lectorat, avec ferveur et impatience. Il est élu membre de l'Académie Goncourt, à partir de 1983. En 1998, il quitte son éditeur Gallimard pour les éditions Grasset.

Daniel Boulanger est poète, romancier, nouvelliste, scénariste et dramaturge ; il pratique tous ces genres avec un réel bonheur et un égal succès. Bien qu'il ne soit pas un auteur inconnu, sa production littéraire, d'une haute facture, ne semble pas avoir donné lieu à beaucoup de travaux universitaires ni à d'abondants commentaires critiques. Cela tient, sans doute, à la modestie du personnage et à la discrétion de l'écrivain, qui vit loin de toute publicité tapageuse. Auteur prolifique (il a à son actif plus de trente romans et recueils de nouvelles, sans compter ses poésies), Boulanger décède, à son domicile de Senlis, le 27 octobre 2014 (à 92 ans). Il convient, cependant, de noter que l'abondance de sa production n'amoindrit nullement la valeur esthétique de l'œuvre qui se démarque par sa richesse et son originalité.

Pourquoi cet auteur ? C'est que son œuvre, universelle et profonde, interpelle et séduit par la modernité de son écriture et la facture toute classique de ses récits. Nous espérons, de la sorte mieux faire connaître, dans notre pays, un écrivain majeur de notre temps et contribuer, un tant soit peu, à la diffusion de son œuvre.

Aussi, tenterons-nous, dans le cadre de cette introduction, d'expliciter les motivations et l'intention qui ont présidé au choix du sujet, nos hypothèses de travail ainsi que la méthodologie que nous comptons mettre en œuvre afin de réaliser nos objectifs de départ et, ipso facto, faire aboutir notre recherche.

Il est aujourd'hui acquis que la nouvelle, et ce, contrairement au roman, genre narratif réputé long et disposant d'un espace narratif étendu, n'autorise que des esquisses de portraits et une peinture rapide des destins individuels. Elle est régie par la loi de la fonctionnalité en vertu de laquelle chaque détail doit avoir son importance et concourir à l'effet final. Mais, paradoxalement, c'est en raison même de la concentration de la matière narrative que la nouvelle parvient à s'imposer à l'esprit et demeure longtemps empreinte dans la mémoire.

C'est pourquoi, outre qu'elles se distinguent par une maîtrise remarquable du genre, les nouvelles de Boulanger se démarquent par leur aptitude à abstraire un destin particulier, à extraire une vie médiocre de la contingence d'un quotidien monotone et à lui conférer une existence textuelle et littéraire qui survit longtemps à l'oubli.

Catalogué un peu rapidement comme un écrivain d'une France provinciale et discrète, peignant le mystère des vies ordinaires, Boulanger n'a cessé, pourtant, de se donner pour tâche d'explorer l'âme humaine et de donner une vie, une voix, un visage et un corps à toutes les passions. Toute son œuvre revendique la nécessité du rêve et de la nostalgie.

Par ailleurs, Boulanger étale sa prédilection pour la terre, les personnages anonymes, le goût du merveilleux et de l'enfance ; mais aussi –et c'est l'autre aspect de sa production-, il s'affiche comme l'écrivain du Double, de l'angoisse, de la folie et de la perte d'identité. Ce sont là quelques thèmes que l'auteur affectionne. Ces quelques constats, découlant des lectures des nouvelles de Boulanger, nous conduisent, par voie de conséquence, au questionnement suivant :

-Quel est le statut du personnage dans la structure sémio-narrative ?

-Pourquoi l'auteur recourt-il au thème du Double ? Quelles sont les figures textuelles de celui-ci ?

-Quelles sont les principales caractéristiques des personnages boulangériens ?

Comme réponse provisoire à notre problématique, nous formulons, à titre heuristique, l'hypothèse de recherche suivante : **l'incomplétude foncière du personnage fonde, paradoxalement, sa prégnance, sa saillance textuelles.**

Quant à nous, nous situant aux antipodes de la conception classique, psychologisante, nous envisagerons le personnage comme une construction sémiotique complexe, résultant d'un travail d'élaboration auquel contribuent divers procédés d'écriture. Le personnage est un être de signes, signes disséminés tout au long du texte et qui participent à sa caractérisation et à son ancrage dans la réalité textuelle. Pour ce faire, nous recourrons à une méthodologie plurielle, empruntant son appareil conceptuel aux différentes disciplines que sont la linguistique, la sémiotique, la narratologie et l'approche thématique. Nous ferons appel également à la psychanalyse, comme méthode d'interprétation, ou du moins à certaines de ses catégories conceptuelles, afin de dépasser un premier niveau, celui de la collecte des données et de leur décodage.

Nous tenterons d'étudier le personnage en nous référant à trois modèles théoriques :

1/ le modèle sémiotique : le personnage sera ainsi envisagé, dans sa fonction actantielle, en qualité d'acteur, investi d'un rôle thématique et appelé à accomplir un certain programme narratif (PN).

2/ le modèle sémiologique : dans cette perspective, le personnage est envisagé comme signe. Il s'agit de l'étudier selon trois axes principaux : l'être, le faire, l'importance hiérarchique.

3/ le modèle sémio-pragmatique : dans cette optique, le personnage est considéré comme un effet de lecture, un effet du texte. Il s'agit d'interroger les procédés qui permettent au texte de programmer la réception.

De plus, pivots de la diégèse, les personnages de Boulanger s'abritent souvent derrière un motif récurrent de ses nouvelles : la fenêtre. Pour eux, elle est synonyme de repli sur soi et d'intériorité. Sauvegardant l'intimité de l'être, elle lui donne l'occasion du même coup, de voir sans être vu, d'épier, en voyeur, les faits et gestes d'autrui. La fenêtre est donc, pour les personnages de cet auteur l'écrin de leur solitude et l'écran de leurs désirs.

Tout en pratiquant l'art du raccourci, Boulanger confère à certains de ses récits une intensité, une ampleur peu communes. L'exactitude, le sens du détail (cf. *Le Chant du coq*, 1981) et du mot juste donnent aux personnages une puissante illusion de réalité. Le nouvelliste pratique, avec un art consommé, l'analyse psychologique, entraînant son lecteur dans la profondeur de la connaissance de l'âme humaine, et favorisant, *ipso facto*, le processus d'identification du lecteur au personnage.

L'écriture de Boulanger oscille constamment et insensiblement entre l'exigence d'un ancrage référentiel (la référentialisation) et la fiction. A ce propos, il s'agit d'interroger les procédés d'écriture à l'œuvre dans ses récits. Notre étude portera sur un corpus comprenant cinq recueils de nouvelles : *Fouette, cocher !* (1973), *Vessies et Lanternes* (1971), *Le chemin des caracoles* (1966), *Les noces du merle* (1985) et *Un arbre dans Babylone* (1979). Nous nous référerons aux quatre volumes des *Nouvelles*, envoyés par les éditions Gallimard, sur l'aimable demande de l'auteur, comme l'atteste sa lettre, que nous prenons soin de reproduire en annexes, ainsi que d'autres correspondances. Qu'il en soit vivement remercié ici, à titre posthume.

Par ailleurs, nous avons choisi d'intituler notre travail de recherche : **Instantanés et destins : les personnages dans les nouvelles de Daniel Boulanger**. Cet intitulé découle, en fait, de notre intention d'envisager le personnage de la nouvelle dans son immédiateté, son instantanéité. Son existence est alors résumée dans son intégralité, ou bien perçue dans des moments choisis. Il sera aussi question d'examiner le devenir textuel des acteurs du récit. C'est pourquoi, il nous paraît judicieux de diviser cette recherche en trois parties :

-Dans la première, nous envisagerons le personnage comme une construction sémiotique complexe, engagé dans la structure narrative.

-La deuxième partie examinera le thème du Double, sa nécessité, ainsi que les formes de la dualité actantielle.

-Nous tenterons, dans la troisième partie de notre travail, de dégager, chemin faisant, les constantes et les caractéristiques du personnage boulangérien, afin de construire une poétique forcément partielle et ouverte.

**PREMIERE PARTIE : LE PERSONNAGE
DANS LA STRUCTURE SEMIO-
NARRATIVE**

PREMIERE PARTIE :

Le personnage dans la structure sémio-narrative

Chapitre I : La problématique du personnage de fiction

I.1. L'importance du personnage dans le genre narratif

Elément primordial de l'univers diégétique, à telle enseigne que nul récit ne peut en faire l'économie, le personnage a toujours constitué un des points d'ancrage importants de la critique, tant traditionnelle que moderne.

Objet de nombreuses théorisations qui peuvent être réparties en deux catégories majeures : le modèle psychologisant qui voit en lui la projection de l'humaine condition, et la conception fonctionnelle qui l'assimile à un rouage essentiel de la machine narrative.

Par ailleurs, l'examen de l'évolution diachronique de la notion de personnage révèle que ce dernier a constitué l'objet de deux traitements divergents :

1/ un traitement particularisant, dans lequel on s'évertue à retrouver, derrière la présentation physique et morale du personnage, sous ses qualifications et ses attributs, les modèles réels, source d'inspiration de l'auteur (que l'on pense, à titre d'illustration, au cas de *La princesse de Clèves* ou de *Madame Bovary*). Il est évident que pareille assimilation ressortit à une conception mimétique, référentielle de la littérature, battue en brèche cependant, par de nombreux contre-exemples où les personnages apparaissent comme de pures créations fictionnelles.

2/ un traitement généralisant, voire transhistorique, qui voit dans le personnage la concrétisation d'un type, censé représenter une essence psychologique ou sociale, et partant, affecté d'un certain degré d'universalité. A cet égard, le répertoire des œuvres classiques fournit, à titre d'illustration, des incarnations célèbres (Harpagon, Tartuffe...). Sans être forcément exclusives l'une de l'autre, ces deux conceptions caractérisent une partie importante de la littérature narrative :

« ...cette alliance du général et du particulier est même le trait fondamental de la valeur d'une œuvre littéraire et du grand réalisme romanesque »¹⁸.

I.2. Évolution et avatars du personnage

S'il est vrai que le personnage n'est point l'apanage exclusif de la littérature narrative – d'autres productions comme le cinéma, la bande dessinée ou, plus récemment, la télévision se sont accaparé cette figure centrale -, il n'en demeure pas moins que c'est dans le domaine narratif que celui-ci trouve sa meilleure expression, la plus accomplie. Néanmoins, il faut convenir qu'il est difficile de définir et de cerner l'expression littéraire du personnage, tant les écrivains ont recouru à divers procédés afin de le présenter au lecteur.

Ainsi, c'est en vertu de leur conception philosophique et littéraire que les auteurs optent pour une présentation minutieuse des personnages, ou bien, choisissent la tendance inverse, consistant à réduire l'image de ces êtres à une description sobre. Dans ce dernier cas de figure, la coopération interprétative du lecteur est particulièrement sollicitée : il s'agit de combler les blancs sémantiques, délibérément ménagés par la narration :

« Si, comme on va le montrer, le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit

¹⁷ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, p. 10.

ou de déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle »¹⁹

En outre, les forces agissantes au sein d'un récit ne sont pas toujours anthropomorphes, tant s'en faut. Aussi, un écrivain peut-il choisir de mettre en scène, dans son histoire, des entités non humaines, des animaux ou certaines réalités physiques du monde. Le cas des *Fables* est célèbre et se passe de commentaires. L'histoire de la littérature nous offre, à cet égard, force illustrations. Edouard Estaunié, dans *Les choses voient*, dotera les objets de la faculté de parole, à l'instar des personnages. C'est également le cas pour *Manhattan Transfert* de Dos Passos, et *Ulysse* de Joyce. Cette extension sémantique de la notion problématique de personnage incitera la sémiotique narrative à lui préférer le concept d'*actant*, plus opératoire et plus fonctionnel, afin de rendre compte de l'intervention d'entités inanimées au sein de la diégèse (la ville, la colline...).

Par ailleurs, la construction du personnage, autant que son expression littéraire, ne sont point indifférentes, ni fortuites. Elles dépendent du système de pensée dont le personnage est le véhicule et qu'il est chargé d'incarner, mais plus largement aussi du discours littéraire qui prévaut à l'époque de l'écrivain. Ce système est fortement ancré dans une civilisation et une culture. Ainsi, l'écrivain peut choisir de réfracter, au sein de son œuvre, une image conventionnelle du personnage. Il dispose, à cet effet, d'une palette de moyens et de discours sociaux (idiolectes et sociolectes) pour rendre compte du langage de ses personnages : il fera parler le politicien comme un politicien, le financier comme un financier, et le cuisinier comme un cuisinier, pour ne citer que ceux-là. On comprend, dès lors, qu'au fondement de cette expression du personnage, il y a une conception mimétique et référentielle de la littérature. La tendance inverse consiste à déconstruire et à subvertir le discours sur le personnage, tâche à laquelle se sont attelés les tenants du Nouveau Roman. Ainsi, la remise en question des conventions romanesques a

¹⁸ Umberto Eco, *Lector in fibula*, Paris, Grasset, 1990 (1ère édition 1985), p. 29.

jalonné l'histoire de la littérature. Que l'on pense, à titre d'illustration et loin de tout souci d'exhaustivité, à *Jacques le Fataliste* de Diderot, dans lequel le philosophe des Lumières s'applique à démontrer, à grand renfort d'ironie et d'humour, le caractère foncièrement conventionnel et arbitraire du discours romanesque et de ses composantes.

Néanmoins, il n'est pas rare de trouver, au sein de la même époque, deux conceptions antinomiques, deux discours antagonistes tenus sur les personnages. Ce cas de figure s'illustre au XVII^e siècle, où le roman précieux construit une image fortement convenue du personnage, au moment où le récit burlesque ne craignait pas de verser dans la caricature. C'est pourquoi, avant d'être l'incarnation d'une figure humaine, le personnage appartient comme élément privilégié à un texte, et plus largement, à un discours littéraire.

Élément primordial de ce discours, critiques et historiens de la littérature l'extraient de cet ensemble, de manière arbitraire, pour en faire la figure centrale du récit, le pivot de la diégèse. Dans *Aspects of the Novel*, E.M. Forster propose une dichotomie des personnages, quelque peu réductrice, mais qui témoigne de l'intérêt qu'il leur porte. Il distingue, en effet, les personnages ronds qu'il oppose aux personnages plats. Si les premiers jouissent d'une existence textuelle, riche et complexe, bénéficiant de toute l'attention de l'auteur et faisant l'objet d'une représentation majoritaire (quantitativement ou statistiquement supérieure) dans l'histoire, les seconds ont une existence épisodique, textuellement marginale, et peuvent être résumés d'un trait de plume. Cette opposition recoupe, en partie, la distinction traditionnelle entre personnage principal et personnages secondaires.

Selon cette perspective, le personnage constitue une composante essentielle de la structure narrative. Par conséquent, une figure qui se signale, paradoxalement, par son absence, qui est dépourvue de signes distinctifs, est susceptible d'acquiescer, au sein du roman, autant de « présence » qu'un personnage abondamment décrit. C'est que la présence ou l'absence, la présentation détaillée aussi bien que la description

la plus sobre, constituent autant de choix stylistiques opérés par l'esthétique romanesque dans le vaste champ des possibles littéraires. Aussi, l'art de la suggestion et de l'implicite, pratiqué avec brio par Mme de Lafayette ne dépasse en rien la précision photographique d'un Balzac ou d'un Zola. Pour Michel Zérafra :

« L'essentiel est que l'écrivain sache traduire des rapports logiques, cohérents, l'existence (visible et intérieure) d'un personnage et le contexte social et idéologique dans lequel cette existence s'inscrit »²⁰.

Sartre fait remarquer que la relativité est la caractéristique dominante de l'univers romanesque. Ce qui explique la réaction d'adhésion (identification) ou de rejet dont le lecteur fait l'expérience à l'endroit de tel ou tel personnage.

La présentation physique et morale du personnage est souvent tributaire d'une vision du monde caractérisant un moment déterminé d'une société ou d'une culture. Ainsi, si le roman précieux attribue au personnage des qualités abstraites et générales, conception sous-tendue par une esthétique idéaliste, le roman burlesque, en revanche, forcera le détail jusqu'à la caricature.

Cependant, de manière générale, la poétique classique, en réduisant la description physique et morale du personnage, ainsi que l'analyse psychologique, au strict minimum, n'était animée par nul souci de typicité.

L'histoire littéraire démontre, de façon éloquente, que l'esthétique de la typicité est plutôt l'apanage du XIX^e siècle, et acquiert ses lettres de noblesse et sa parfaite maîtrise chez Balzac. Il s'agit en effet de peindre des individus typiques, engagés dans la réalité sociale et représentatifs de groupes déterminés :

²⁰ Michel Zérafra, « Personnage de roman », in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2^{ème} édition, 2003, p. 673.

« Le problème du typique se pose ainsi : singulariser, spécifier à l'extrême le personnage pour qu'il soit, justement, représentatif, de tout un groupe. L'art du typique appartient à Balzac, mais aussi au naturalisme, et le typique occupe une place majeure dans l'œuvre de Flaubert, de Melville, de Gogol, de Tolstoï. Mais tous les personnages de Balzac ne sont pas balzaciens. Balzac consacre une véritable description aux seuls individus qui représentent la machine sociale et économique, soit parce qu'ils savent (Vautrin) l'utiliser à leur profit, soit parce qu'ils en sont (comme Chabert) les victimes »²¹

Ainsi, le romanesque balzacien a contribué à répandre, à vulgariser des portraits (souvent détaillés) de personnages en prise avec le réel, et qui doivent compter avec la société au sein de laquelle ils vivent et se meuvent. Les contraintes sociales agissent comme des adjuvants, pour reprendre les catégories conceptuelles de la sémiotique narrative, chargés de favoriser leur accession à des positions socioprofessionnelles enviables, ou, au contraire, des opposants contrariant leurs ambitions, allant jusqu'à y mettre un terme et les laminer.

L'esthétique post-balzacienne, en revanche, a substitué la description fragmentaire et impressionniste à la classique présentation pléthorique du personnage. De la sorte, l'économie descriptive profite au dynamisme du récit. Le personnage est saisi, au fil de l'action, grâce à des fragments. Déjà Stendhal appliquait le procédé avec un art enlevé, faisant passer le typique du côté des actants secondaires :

« D'une part la description stable, ordonnée, encadrée en quelque sorte, fait place à l'évocation cursive, emportée fragment après fragment par l'allure de l'action romanesque. De l'autre le typique sera de plus en plus réservé

²¹ Michel Zérafra, op. cit., p. 674.

*aux personnages "plats", dont l'écrivain tient à montrer la nature d' « objets sociaux »*²².

Par ailleurs, l'écriture stendhalienne inaugure l'ère du réalisme subjectif, technique narrative consistant à médiatiser la découverte de l'univers diégétique, par le lecteur, à travers la conscience focale d'un personnage engagé dans l'action, souvent le protagoniste de l'histoire.

Avec *Madame Bovary* de Flaubert, la subjectivité diffuse et irradiante atteint son paroxysme. Dans ce roman, le narrateur nous dépeint un être (Emma) fasciné par l'idéalisme des univers de ses lectures, doté d'une sensibilité exacerbée, parcourant, de façon souterraine, l'ensemble du récit. Cette conscience blessée et cette sensibilité se heurtent constamment aux aspects matériels de la réalité empirique, dont l'expérience est souvent décevante.

Aux antipodes de ce qui précède, l'univers romanesque contemporain, celui de Proust, Joyce ou Faulkner, présente du personnage deux images contrastées, voire hétérogènes et antinomiques : celui d'une conscience morcelée, fragmentaire, conséquence de la conjonction d'une «myriade d'impressions » (selon l'expression heureuse de Virginia Woolf) et celui d'individus-objets (cf. la réification), aux contours accusés, qui figurent des réductions schématiques de personnages balzaciens, pâles et lointaines copies du modèle archétypal. Ces auteurs (Proust, à titre d'illustration) n'accordent le statut privilégié de personne qu'à un personnage problématique, se définissant en opposition avec la société, dont les valeurs sont en porte-à-faux par rapport à celles de sa communauté d'origine, tel le Narrateur du *Temps perdu*. De la sorte, le personnage est considéré et reçu comme la somme de ses réactions aux événements :

« L'élaboration de telles figures procède de l'analyse psychologique, mais à condition de donner au terme d'analyse son sens originel : dissociation. Le

²² Michel Zérafra, op. cit., p. 675.

personnage sera la somme de ses réactions ponctuelles aux multiples aspects de la réalité, mais le plus souvent chacune de ses réactions (par le jeu de l' "association des idées ") aura dans sa conscience un profond retentissement »²³.

En sa qualité de conscience privilégiée, le protagoniste du récit n'est pas seulement saisi à travers le monologue intérieur, technique narrative mise en vedette par Edouard Dujardin (dans *Les Lauriers sont coupés*) et très en vogue au XX^e siècle, mais a besoin également, pour une meilleure délimitation et une mise en relief précise, de la présence de personnages secondaires qui rappellent son insertion sociale dont, pourtant, il tient à se démarquer :

« Chez Proust, par exemple, l'être du Narrateur commence là où finissent les « acteurs » de la scène romanesque, Françoise, Saint-Loup, le directeur de l'hôtel de Balbec et même la grand-mère, et Albertine. Nous ne voyons jamais le Narrateur, dont pourtant la stature et le rayonnement dominent tout le Temps perdu, c'est un vide plein, alors que les autres figures du roman sont des pleins vides »²⁴ .

La réflexion de Sartre, liant de manière organique, l'usage de tel procédé littéraire et la philosophie ou conception de l'auteur sous-jacente (cf. « *toute technique romanesque renvoie à la métaphysique du romancier* ») réfère davantage à la problématique du personnage. En effet, celui-ci revêt tous les attributs humains, il est doté de vie. S'il paraît convaincant, c'est avant tout parce qu'il réalise l'adéquation entre sa forme littéraire et la vision du romancier dont il est l'émanation. C'est dire l'importance de la vraisemblance comme valeur doxique. C'est le cas, par exemple, de Dostoïevski et Tolstoï, écrivains dont les personnages semblent l'émanation de leur système de pensée respectif :

²³ Michel Zéraffa, op. cit., p. 675.

²⁴ Ibid., p. 676.

« Pour Dostoïevski, seule l'âme est un être : le monde psychique et matériel ne fait qu'exister. Aussi décrira-t-il une tapisserie éraillée, un robinet mal fermé, la buée d'un compartiment de chemin de fer, et maints personnages secondaires ; mais il s'abstiendra de décrire Stavroguine autrement que par son comportement et son langage. Dans Guerre et paix, en revanche, le lecteur perçoit aussi bien l'uniforme et les traits du prince André que l'odeur des bottes d'un moujik ou le frémissement d'un champ de blé ; Tolstoï célèbre la création de son ensemble »²⁵.

Pourtant, au XX^e siècle, une profonde crise du roman se fait sentir, de façon sensible, et ne manquera pas d'ébranler sérieusement les fondements mêmes du genre narratif. Le personnage est désormais entré dans *l'Ere du soupçon* (titre de l'essai de Nathalie Sarraute) et de la contestation. Mais ne nous trompons pas : il ne s'agit nullement d'une mode, car saper les fondements du réalisme classique dans l'établissement du portrait littéraire répond à une intention consciente de la part des écrivains et cadre avec leur vision du monde :

*« Mais cette entreprise de démolition du personnage, ironiquement entérinée par Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon*, qui se manifeste sous diverses formes et à des degrés variables dans les œuvres envisagées au cours de cette journée, n'est pas simple querelle technique qui opposerait un siècle à l'autre, mais renvoie à une signification. Chez ces auteurs, le nouveau statut ou l'absence de statut du héros romanesque s'associe à une vision de l'être et du monde ou se fait l'instrument d'une quête ou conquête de soi »²⁶.*

²⁵ Michel Zéraffa, op. cit., p. 676.

²⁶ Françoise Lioure et al. *Construction/Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, Université Blaise Pascal, p. IX.

I.3. La contestation du personnage

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide, par la voix du romancier Edouard conteste la représentation traditionnelle (classique) du personnage, notamment celle qui le dote d'un état civil, d'une vêtue, etc. En somme, de signes distinctifs. A la même époque, Virginia Woolf s'opposait à Arnold Bennett qui déclarait : « *La base d'un bon roman, c'est la création d'un personnage, et rien d'autre* ». Pour elle, déterminer le personnage par un statut social et psychologique est un véritable leurre, car la vérité d'un individu ne réside pas dans cette détermination, mais dans les « myriades d'impressions » qui traversent son champ de conscience. Dès lors, peindre un personnage, c'est refuser catégoriquement de l'ériger en type universel, pour mettre en exergue ce qu'il y a de marginal et d'impondérable en lui :

« Virginia Woolf se trompait dans une certaine mesure, mais l'essentiel est d'observer qu'en refusant tout « cliché photographique » et en s'appliquant au contraire à exprimer, chez un personnage, « le spasmodique et le manqué », elle suivait la voie de Flaubert, de Henry James, de Joseph Conrad : un romancier authentique s'attache à traduire des aspects nouveaux, encore invisibles, de la personne humaine. Il refuse l'évident, comme l'avait fait d'ailleurs Balzac, qui avait littéralement révélé l'existence des Nucingen ou des Vautrin. [...] De Cervantès à Kafka, le roman-vérité s'est toujours opposé au mensonge romanesque »²⁷.

Par le refus du figuratif et du significatif au sein du genre narratif, les écrivains occidentaux du 20^{ème} siècle inaugurèrent une crise du personnage, qui devait atteindre son paroxysme, en France, au cours des années 50. En s'attachant à peindre des consciences fluctuantes, en constant mouvement, et à présenter, au lecteur, des personnages dépourvus d'objectif dans la vie littéraire, Proust et Joyce ne faisaient que figurer un signe profond de la crise d'une civilisation : celle de la

²⁷ Michel Zérafra, op. cit., pp. 676-677.

fragmentation et de la désarticulation de la personne par la fatalité urbaine et industrielle.

On peut lire *Le Procès* de Kafka comme une condamnation de la civilisation qui lamine l'individu, et de la société qui l'appauvrit jusqu'à le réduire à sa plus simple expression, une lettre (K), à un numéro matricule. L'œuvre de Kafka put ainsi apparaître comme un modèle d'humanisme, alors que d'autres écrivains et théoriciens (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Samuel Beckett, notamment) entrèrent en scène et déclarèrent nourrir un soupçon radical à l'endroit du personnage et n'hésitèrent point à le qualifier de « notion périmée » :

« Cette fois des écrivains, partisans d'un « soupçon » radical à l'égard de l'existence même du personnage, reniaient non seulement le portrait, mais encore ces consciences dont Virginia Woolf et même Proust avaient voulu traduire l'hésitante complexité. [...] Nul écrivain n'a le droit d'attribuer telle "psychologie" à un personnage, ni surtout de lui confier un message »²⁸ .

Cette contestation systématique du personnage, comme représentation de l'homme, de la personne, devait mettre à jour et était symptomatique de l'absence de relations authentiques, sincères, entre l'homme et la société au sein de laquelle il vit ; l'individu, ainsi réduit par une civilisation industrielle implacable, se voit sacrifier sur l'autel de l'intérêt général, en réalité celui des puissances économiques et financières. C'est pourquoi, le roman moderne apparaît davantage comme une recherche s'opposant, sur maints aspects, à la représentation mimétique et référentielle du roman classique. L'écriture moderne s'emploie à gommer l'ancrage référentiel du personnage.

Toutefois, ces assertions doivent être raisonnablement nuancées, dans la mesure où elles caractérisent prioritairement le roman français. Car, même réduit à une

²⁸ Michel Zérafra, op. cit., p. 677.

simple initiale, amputé de ses attributs classiques ou traditionnels (en l'occurrence, un état civil, un patronyme, un statut socioprofessionnel, un passé...), réduit à une conscience impressionnable et à des impressions fugaces, le personnage n'en demeure pas moins un point d'ancrage fondamental, un repère narratif crucial pour le lecteur, défini par une certaine fonctionnalité dans la diégèse, d'autant plus que les diverses expériences romanesques, de part le monde occidental, ne sont guère identiques et sont souvent l'expression privilégiée de cultures différentes :

« Cependant, le problème du personnage ne se présente pas sous le même jour en France et aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et au Japon. Tout au plus doit-on se rendre à une évidence ainsi soulignée, en 1944, par le romancier américain Saul Bellow : "La réduction du personnage ne signifie pas que le pouvoir d'émotion ou d'action de l'homme se soit émoussé, ni qu'ait dégénéré ce qui constitue l'humain : si les êtres paraissent réduits dans le roman, c'est en raison des immenses dimensions prises par la société ". Même quand une narration est animée par un simple pronom personnel ou par un simple regard anonyme, ceux-ci peuvent être légitimement considérés comme des personnages : le " héros de roman " se définit avant tout par sa fonction dans un texte »²⁹.

Cette mise en perspective historique de la notion cardinale de *personnage* nous a permis, nous l'avons constaté, de prendre acte de l'évolution certaine de ce « moteur du récit », laquelle évolution s'est révélée concomitante de celle des époques, des sociétés et des conceptions.

Une première dichotomie tendrait à le présenter, tantôt comme un modèle psychologique, projection de l'humaine condition ; tantôt comme un élément fonctionnel au sein du récit. Il est, de ce fait, l'objet privilégié de deux traitements antagonistes. On s'évertue, dans le premier cas, à reconnaître, sous la figure de tel

²⁹ Michel Zérafra, op. cit., p. 678.

ou tel personnage, la personne réelle qui l'a inspiré. Dans le second, le personnage est érigé en type universel, parangon de vertu ou modèle du vice.

Si, par ailleurs, le personnage n'est pas l'apanage de l'œuvre littéraire, puisqu'on le rencontre dans le cinéma ou la bande dessinée, il trouve cependant sa meilleure expression dans le cadre de la littérature. C'est dans ce contexte que cette notion capitale apparaît diversement interprétée, et ce, conséquemment aux points de vue philosophiques qui lui sont sous-jacents : un rapide parallèle établi entre la description classique et le roman burlesque nous le montre aisément. En outre, au cours de son évolution diachronique, la notion de personnage a connu une extension sémantique considérable. Elle n'est plus alors cantonnée dans le domaine des figures anthropomorphiques, mais s'étend à des animaux (cf. les *Fables*), voire à des choses inanimées. C'est pourquoi, la sémiotique propose, en remplacement de ce concept, celui d'*actant*.

La présentation du personnage et sa caractérisation vont de pair avec sa conception littéraire et philosophique. Ce dont témoigne la prétention de l'esthétique naturaliste, par exemple, en peignant, par le menu, des personnages représentatifs de leurs catégories socio-professionnelles, et en usant d'idiolectes et de sociolectes caractéristiques et appropriés. C'est dire que la construction du personnage résulte de choix stylistiques et rhétoriques, sous-tendus par une vision personnelle de l'écrivain. La tendance inverse a consisté, au cours du XX^{ème} siècle, à tenir le personnage en suspicion et à le révoquer en doute (cf. *L'ère du soupçon*). Ce qui a conduit à sa déconstruction, sa désarticulation et sa réduction au strict minimum, notamment par les tenants du Nouveau Roman et des écrivains comme Kafka. Ce qui augure d'une crise profonde affectant la civilisation moderne. Aujourd'hui, le vaste champ de la littérature, la production romanesque en particulier, est envahi par les écritures du moi et l'expression intarissable de la subjectivité.

Après ces préliminaires théoriques, nous nous attèlerons, dans les chapitres qui suivent, à l'étude des personnages dans la structure sémio-narrative et à dégager, autant que faire se peut, leurs principales spécificités.

Chapitre II : Analyse-sémio-narrative de *La plainte*

II.1. En guise d'introduction

L'objet de l'entreprise sémiotique est la description de la construction et du fonctionnement du sens dans un texte. Néanmoins, le sens ne s'appréhende, dans sa dynamique fondamentale, que dans la différence. En effet, à quoi servirait une analyse qui se bornerait à ne souligner que des régularités formelles et des évidences sémantiques ?

Ainsi, la simple description de la récurrence des éléments connus, qui entrent en relation les uns avec les autres mais qui ne font pas différence, s'avère inintéressante. Seule la succession d'états différents est susceptible de générer du sens et autorise à définir le programme narratif (PN) comme une suite signifiante d'états et de transformations d'états.

De ce fait, la démarche sémiotique est autant descriptive qu'interprétative, servie en cela par un outillage conceptuel élaboré et d'un degré de généralité tel qu'il est au service de l'extension de l'applicabilité de cette méthode.

Par ailleurs, la sémiotique postule que la narrativité est une composante cardinale, inscrite au sein de tout discours, et préférentiellement dans le texte narratif.

Nous faisons nôtres les réflexions de Joseph Courtès et adhérons tout à fait à son propos lorsqu'il énonce :

« Car, à notre avis, c'est bien plutôt aux objets analysés que doit revenir le dernier mot : dans la mesure où l'on s'efforce de les respecter, il convient de tenir compte de leurs spécificités et, le cas échéant, d'adapter l'outillage sémiotique, non de leur plaquer un modèle qui ne leur serait pas rigoureusement ajusté »³⁰.

Aussi, adopterons-nous, dans le cadre de cette étude, une démarche inductive, soucieuse de partir de l'immanence du texte pour remonter progressivement vers la construction de la signification, prenant appui, pour ce faire, sur les catégories conceptuelles qui l'éclairent et dont elle éprouve la validité heuristique :

« Il ne s'agit jamais de « faire rentrer le texte dans le modèle » mais d'appliquer le modèle au texte en déconstruisant (ana-lysant) ce dernier en autant de niveaux qu'il est nécessaire : le modèle se révèle un instrument de description et d'analyse »³¹.

C'est pourquoi, il est prudent de se munir, afin d'éviter les généralisations hâtives et abusives, de la précaution méthodologique suivante :

« La séquence narrative ne fournit pas le plan-type des récits, et l'analyse narrative ne consiste pas –comme on le dit parfois- à faire rentrer les textes dans un cadre défini à l'avance, mais au contraire, à utiliser le cadre théorique général et rigoureux pour rendre compte de la spécificité de chaque texte »³².

³⁰ Joseph Courtès, *Analyse Sémiotique du Discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 156.

³¹ Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 6^{ème} édition, 1988, (1^{ère} édition, 1979), p. 33.

³² Groupe d'Entrevernes, op. cit., p. 65.

II.2. Synopsis

Monsieur Viorne est un banquier qui gagne bien sa vie. Ayant atteint la cinquantaine, il fut désagréablement surpris de se voir impuissant à satisfaire l'appétit sexuel grandissant de sa femme Bouvrette. Il consulta les médecins et tenta diverses solutions qui se révélèrent infructueuses. C'est dire que nous sommes en face d'un cas de figure atypique, étant donné que la règle générale plaide en faveur du schéma inverse.

De guerre lasse, il se tourna vers une maison galante où il emmenait régulièrement son épouse,, lui offrant des partenaires chargés d'assouvir ses désirs et de réaliser, *ipso facto*, ses fantasmes. Il vivait ainsi sur un mode fantasmatique, sa propre impuissance et la réalisation de sa libido, par personnes interposées.

Ce manège dura, de la sorte, quelque temps. Malheureusement, un drame survint, mettant un terme à tout cela : un soir, vaincue par un grand nombre de partenaires, Bouvrette finit par succomber et mourut. Alors, M. Viorne résolut de porter plainte.

II.3. Autour du paratexte : le titre

La première confrontation, le premier contact du lecteur d'une œuvre quelconque se fait, d'abord, avec l'appareil paratextuel de celle-ci. Élément périphérique, paratextuel (ou plus précisément péri-textuel, si l'on adopte la terminologie de Genette), le titre constitue souvent un lieu stratégique d'un investissement, à la fois sémantique et thématique, et prélude au contenu proprement dit du texte. A ce propos, Genette note la difficulté qu'il y a à définir cet élément péri-textuel :

« Davantage peut-être que de tout autre élément du paratexte, la définition même du titre pose quelques problèmes, et exige un effort d'analyse : c'est

que l'appareil titulaire tel que nous le connaissons depuis la Renaissance (je reviendrai plus loin sur sa préhistoire), est très souvent, plutôt qu'un véritable élément, un ensemble un peu complexe – et d'une complexité qui ne tient pas exactement à sa longueur »³³.

Le titre de la nouvelle qui est l'objet de la présente étude est actualisé sous la forme d'un syntagme nominal défini : La plainte. La détermination, qui est au service de l'actualisation, d'un point de vue sémantique, réfère à une procédure judiciaire, script ou scénario familier au lecteur, et qui appelle à sa coopération interprétative.

Ainsi, le signifié de *La plainte* renvoie à un programme narratif, existant à l'état de virtualité et que clôt cette procédure. Par la suite, le lecteur découvrira le déroulement de ce programme dans le récit. Ce PN virtuel peut s'écrire de la sorte :

F(S1) \rightleftarrows (S2 \cap O) \longrightarrow (S2 U O), autrement dit :
 -perpétration d'un délit (ou d'un crime) \longrightarrow victime \longrightarrow plainte

II.4. Analyse sémio-narrative de *La plainte*

Dans la nouvelle qui nous occupe présentement, la narration est de type hétérodiégétique, confiée à un narrateur absent de l'histoire qu'il relate, en qualité de personnage-actant. Le récit s'ouvre sur une description succincte du décor, qui participe de l'illusion référentielle (effet de réel) : le lieu (une maison close), où se réalise l'essentiel du programme narratif, est dépeint de manière lapidaire. C'est que la nouvelle, en tant que genre littéraire voué, de par sa nature, à la condensation et à la concentration de la matière narrative, est contrainte à l'économie des moyens descriptifs, loi de fonctionnalité oblige. Cette contrainte qui bride la latitude du conteur, l'incite paradoxalement, afin de contrebalancer cet effet, à accorder une

³³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 59.

attention accrue aux procédés d'écriture, ceux-là mêmes qui permettent de mettre en exergue l'être du personnage.

La situation géographique de cette maison, mise en relief, indique assez un endroit retiré et réservé :

« Au cœur de la forêt les lampadaires qui entourent le lac indiquent assez que l'on tombe en un lieu privilégié. De jour et de nuit, quand on débouche au Nord et au Sud sur les hauteurs, on ne voit d'abord rien d'autre que l'ovale d'argent de l'eau, et dans le dénuement de l'hiver l'ancienne maison forestière qui possède un ponton et des barques se fait à peine remarquer, ses murs à la nordique couverts de rondins et son toit de chaume. Seule la fumée poussée vers l'eau se rabat dans les zones laiteuses des lampes. Les fenêtres en sont toujours fermées et les visiteurs qui s'y rendent laissent leurs voitures à distance, au parc que régit un gardien à galons, et empruntent une tonnelle qui les met dès leurs premiers pas dans un monde réservé »³⁴

Au début du récit, le narrateur prend acte d'une situation conjugale frustrante, caractérisée par un manque initial qu'il s'agira, par la suite, de liquider. Monsieur Viorne, un banquier quinquagénaire prend conscience, désagréablement, de son incapacité physique à satisfaire l'appétit sexuel grandissant de sa femme Bouvrette, qui souffre d'insatisfaction et de frustration :

« Il avait toujours cru qu'avec l'âge la femme se calme et que vers la cinquantaine si l'homme connaît un regain de feu sa compagne elle, s'enfouit sous la cendre de toutes les ardeurs passées. Hélas, ce jeu de balance ne joua pour eux que dans le sens contraire et Viorne un beau matin, que les matins sont beaux dans la haute saison ! s'aperçut que sa machine se dérobaît, tandis que Bouvrette voyait la route qui lui restait

³⁴ Daniel Boulanger, *La Plainte*, in *Nouvelles*, Paris, Gallimard, NRF, 1999, p. 609.

s'élargir et descendre en larges courbes propices à l'accroissement de la vitesse, à la roue libre, au vent fou sans fin »³⁵.

Le passage précité montre clairement la dissociation entre deux instances distinctes, qui ne partagent pas le même savoir ni la même évaluation de la situation (réalité) : en l'occurrence, le narrateur de la nouvelle et le personnage-actant, M. Viorne.

Dans la dimension cognitive du récit, la sémiotique recourt à la catégorie conceptuelle de la véridiction afin de rendre compte d'une certaine réalité textuelle, différente de la réalité factuelle :

« A la différence d'une conception de la vérité, dans la théorie de la communication, sur l'adéquation du message à son référent, la sémiotique développe une analyse de la véridiction, c'est-à-dire des jeux du langage avec la vérité qu'installe en son sein le discours. Le croire vrai de l'énonciateur, quelle que soit la modalisation de sa certitude, ne suffit pas ; il doit être partagé par le croire vrai de l'énonciataire »³⁶

L'équivalent du paraître vrai s'illustre sur deux plans :

a/ le plan de l'immanence : celui de l'être.

b/ le plan de la manifestation : celui du paraître.

L'implication de ces deux plans, dans *La plainte*, a pour conséquence la disjonction de deux instances énonciatives :

a/ le narrateur.

b/ le personnage-actant : M. Viorne

³⁵ Daniel Boulanger, op. cit., p. 609.

³⁶ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan/Université, 2000, p. 268.

Le savoir de l'un intervient pour rectifier la croyance de l'autre et l'invalider. Nous sommes ici dans la dimension cognitive du récit, celle :

« ...où prennent place les opérations du type « savoir » ou « savoir faire », c'est-à-dire les opérations du faire persuasif et du faire interprétatif »³⁷ .

L'intervention narratoriale a pour effet la mise à distance, par la modalisation du discours, avec le savoir du personnage, fondé sur l'habitude et la croyance :

« Il avait toujours cru qu'avec l'âge la femme se calme et que vers la cinquantaine si l'homme connaît un regain de feu sa compagne elle, s'enfuit sous la cendre de toutes les ardeurs passées »³⁸ .

Comme nous avons eu l'occasion de le mentionner précédemment, la situation de départ se caractérise par un manque initial, à savoir l'insatisfaction sexuelle de Bouvrette. Néanmoins, la frustration dont pâtit celle-ci a pour corollaire un autre manque qui la précède et dont elle découle : il s'agit de l'impuissance de son mari. Afin de liquider ce manque et, subséquemment, améliorer une situation dégradée, ce dernier se verra contraint de recourir à un programme narratif qui l'instaure, à la fois comme destinataire et sujet opérateur d'un faire, et qui s'écrit sémiotiquement de la manière suivante :

$F(S1) \rightleftarrows (S1 \cap S2) \longrightarrow (S1 \cup S2),$

où :

S1 représente M. Viorne, et S2 renvoie à sa femme Bouvrette. Ce schéma minimal appelle un commentaire. En vertu de la logique narrative, fondée sur une certaine relation de présupposition, le lecteur de la nouvelle est en droit de supposer une situation d'équilibre antérieure où les deux époux étaient conjoints l'un à l'autre, dans une certaine harmonie. L'âge jouant ici la fonction d'élément

³⁷Groupe d'Entrevernes, op. cit., p. 62.

³⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 609.

perturbateur, provoquant par là même, la dégradation et générant la relation de disjonction.

Dès lors, M. Viorne, de par sa position actantielle de Destinateur que lui confère le récit, s'emploiera à rétablir l'équilibre rompu, la relation de conjonction avec sa compagne (S2, Bouvrette). C'est en cela que consistera son programme narratif principal (PN) :

$$F(S1) \rightleftarrows (S1 \cup S2) \longrightarrow (S1 \cap S2).$$

Pour ce faire, il n'hésitera pas à recourir à des programmes narratifs d'usage, dont certains demeureront platoniques, à l'état de simples virtualités, sans l'espoir d'une quelconque actualisation :

« Viorne fit tout ce qu'il fallait et consulta les spécialistes, mais l'impuissance à pour signe que l'on ne peut rien pour elle et il se plongea dans d'autres recherches. L'idée qu'un ami pût venir à l'aide à Bouvrette l'indisposa et il se mit à la surveiller. Il en eut des remords et une sorte de honte : sa femme restait honnête et brûlait sur pied, et Viorne se tourna vers les inconnus »³⁹.

Si les PN d'usage, précédemment évoqués, ne débouchent sur aucun résultat probant, le Destinateur (Viorne) optera pour la mise en place d'un autre PN d'usage qui le conduit au succès escompté, notamment en faisant aboutir la transformation tant désirée, du moins à titre provisoire. Il permet ainsi aux deux conjoints de ressouder leurs liens affectifs. La décision prise par Viorne aura l'aval enthousiaste de sa femme :

« Il eut celle du lac qui lui convint dès le premier soir. Bouvrette n'avait montré aucune réticence quand il lui avait fait part de ses projets. Au

³⁹ Daniel Boulanger, op. cit., pp. 609-610.

contraire, elle ne l'aima que mieux et tous deux connurent quelques saisons d'enchantement croyant à tort qu'ils s'étaient épuisés »⁴⁰.

Ce programme narratif d'usage, qui aboutit à la transformation qui permet de conjoindre Viorne avec son épouse, s'écrit :

$$F(S1) \rightleftarrows F(S2) \longrightarrow (S3 \cup O) \longrightarrow (S3 \cap O).$$

Ce PN complexe instaure de nouvelles positions narratives. Ainsi, S1 représente Viorne, destinataire et sujet opérateur du faire. Cas typique où un même acteur cumule deux rôles actantiels différents. En vertu de la compétence dont il est investi, c'est lui qui décide, sur le plan axiologique (celui des valeurs), de l'objet de la quête (la satisfaction sexuelle de Bouvrette), charge S2, le sujet opérateur du faire (en l'occurrence, les divers partenaires de Bouvrette) de réaliser la transformation conjonctive à l'issue de laquelle le sujet d'état S3, autrement dit la femme du banquier sera conjointe avec l'objet-valeur, qui est l'assouvissement libidinal :

$$F(S2) \rightleftarrows (S3 \cup O) \longrightarrow (S3 \cap O).$$

« Viorne heurta quelques corps pour les suivre et s'assit près de la peau d'ours où Bouvrette se laissait aller à son partenaire. L'affaire fut vite conclue et un homme plus âgé relayait l'inconnu qui s'en allait vers un second rideau de perle... »⁴¹.

« Viorne regardait partout à la fois et revenait à sa femme qui gémissait de plaisir »⁴².

⁴⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 610.

⁴¹ Ibid., p. 610.

⁴² Ibid., p. 610.

Il convient de signaler, ici, un fait linguistique important : le narrateur joue sur la polysémie du substantif féminin *la plainte*. Dans une première acception, le vocable désigne une procédure judiciaire consécutive à la perpétration d'un délit (ou d'un crime) ; sens qu'actualise le titre de la nouvelle et son état final. Dans une seconde acception, le mot serait l'équivalent sémantique d'une manifestation orale (cri, gémissement) qui accompagne une satisfaction sexuelle, et qui culmine avec l'orgasme. C'est ce qui ressort, de toute évidence, de l'énoncé suivant :

« ...sa femme qui gémissait de plaisir »⁴³

Par ailleurs, dans *La plainte*, l'acquisition de l'objet-valeur (le contentement du désir) est de type transitif. La sémiotique parle, dans ce cas de figure, de conjonction transitive pour désigner ce genre de transformation, en d'autres termes, une attribution, dans la mesure où le sujet opérateur du faire (les partenaires) et le sujet d'état (Bouvrette) constituent deux acteurs distincts. C'est pourquoi, dans la nouvelle, la circulation de l'objet-valeur représente une opération complexe. Elle ne réfère pas à une situation classique où la conjonction de S1 avec O signifie disjonction de S2 avec O ; relation qui pourrait s'écrire :

$$(S1 \cap O) \longrightarrow (S2 \cup O),$$

comme dans le cas du don ou du vol.

La plainte représente un cas atypique. S'agissant de la relation conjonctive de S1 (la femme du banquier) avec l'objet-valeur (la satisfaction sexuelle), il n'y a pas relation conjonctive, d'un côté, et disjonctive, de l'autre. Il est plutôt question d'une illustration d'un « don réciproque », au terme duquel l'objet-valeur se trouve conjoint aux deux actants, le sujet du faire et le sujet d'état.

⁴³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 610.

En dépit de sa complexité narrative évidente, ce PN d'usage est, en fait, subordonné au PN principal, programme dont la réalisation constitue l'enjeu, tant narratif que thématique, de la nouvelle. En effet :

$$F(S1) \implies (S1 \cup S2) \longrightarrow (S1 \cap S2).$$

Il s'agit de remédier à un manque initial et d'améliorer, *ipso facto*, une situation frustrante causée par la disjonction de Viorne avec sa femme. L'objectif est atteint grâce à l'aboutissement heureux du PN principal, comme en témoignent ces exemples textuels :

« Bouvrette en était à son cinquième compagnon et Viorne n'avait pas bougé quand elle lui tendit la main pour l'attirer et tous deux restèrent allongés sans un geste.

-Merci, lui murmura-t-elle »⁴⁴.

« En effet, Bouvrette restait frappé que sa chair, à chaque séance s'empressât de fuir, non que le spectacle à nouveau chevauché, contourné, où l'on prenait comme adieu une dernière caresse au hasard, lui parût monstrueux mais parce qu'elle avait hâte du tête à tête avec Viorne et qu'elle voulait poser sur lui, qui conduisait, une main de merci.

-Ai-je été bien ? demanda humblement Viorne et il prit l'habitude de poser cette question à laquelle Bouvrette répondait invariablement oui.

-Surtout au troisième. Au troisième, tu as été parfait »⁴⁵.

De la sorte, le protagoniste du récit vivait, sur le mode fantasmatique, la réalisation, par actants interposés, de ses désirs. Mécanisme de compensation, le fantasme naît de la rencontre contrariée du principe de plaisir (volonté de satisfaire ses désirs et demeurer, subséquentement, conjoint à Bouvrette) avec le principe de la

⁴⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p.611.

⁴⁵Ibid., p. 611.

réalité (sa propre impuissance). C'est ainsi que Freud définit ce phénomène crucial de notre vie psychologique en ces termes :

« Le fantasme est le royaume intermédiaire qui s'est inséré entre la vie selon le principe de plaisir et la vie selon le principe de réalité »⁴⁶.

D'un point de vue stylistique, le lecteur ne peut s'empêcher de rapprocher le prénom féminin *Bouverette* de bœuf et de bovin, et de dégager, par déduction, la connotation sexuelle attachée au sémantisme de ces substantifs, voire la bestialité. Cette hypothèse de lecture est confirmée, à notre sens, par la présence de *mâles*, dans le passage ci-après :

« Petit à petit, Viorne s'enrichissait de tous les corps que sa femme recevait et non loin d'elle qui souffrait tous les bonheurs, que ce fût sur une table ou sur une marche, il en surveillait l'ardeur et parfois même la fouettait de petits mots gentils, de phrases ordurières, du simple prénom « ma Bouverette ». Certains mâles lui laissaient tenir la main de sa femme, parfois même l'injuriaient à voix basse, par jeu, ou lui disait qu'il avait bien de la chance, détaché comme un Dieu »⁴⁷.

A ce propos, dans son essai, Nasio insiste sur la vertu cathartique de la scène fantasmatique, fonction libératrice qui permet à l'occasion, à l'individu, de faire l'économie d'un déplaisir, générateur de traumatisme, santé mentale oblige :

« Heureusement pour nous et notre entourage, le loup vorace qui vit inconsciemment en nous se tient tranquille tant que notre moi arrive à le distraire en lui projetant le film d'une scène de chasse réussie où il dévore son agneau »⁴⁸.

⁴⁶ J.-D. Nasio, *Le Fantasme – Le plaisir de lire Lacan*, éditions Payot & Rivages, 2005, p. 11.

⁴⁷ Daniel Boulanger, op. cit., p. 611.

⁴⁸ J.-D. Nasio, op. cit., p. 12.

II.5. Les étapes du programme narratif

A l'origine de la mise en place de tout le programme narratif, il y a la *manipulation*, correspondant à la première phase du récit. Sur le plan pragmatique, la manipulation équivaut à la factitivité, au faire-faire :

« non plus l'activité d'un sujet opérateur sur les états, mais l'activité d'un sujet opérateur sur un autre sujet opérateur pour lui faire exécuter un programme donné »⁴⁹.

Au sein du récit, la manipulation acquiert une importance cruciale, en raison de son intervention dans la détermination de l'axiologie (ou système de valeurs) des PN dont elle favorise la mise en place. Aussi, certains objets seront-ils positivement valorisés (ils seront alors l'objet d'une quête de la part du sujet), ou, au contraire, recevront une valorisation négative. Raison pour laquelle elle caractérise souvent la figure du destinataire et apparaît comme l'un de ses attributs fondamentaux. La manipulation revêt plusieurs aspects :

« Sous le terme de manipulation, on rassemble donc des phénomènes narratifs variés, mais qui ont en commun les caractéristiques suivantes :

- a. Ensemble d'opérations qui se ramènent au faire-faire (dans le sens où l'on fait faire un vêtement, ou un travail quelconque) ;*
- b. mise en relation d'un destinataire (manipulateur) et d'un sujet opérateur (manipulé, destinataire de la manipulation) ;*
- fc. faire persuasif d'un destinataire envers un destinataire (faire savoir et faire croire) ;*
- d. « mise en route » d'un programme narratif : on met en place un sujet opérateur pour des performances à réaliser, ou bien on présente des*

⁴⁹ Groupe d'Entrevernes, op. cit., p. 52.

performances (ou des objets valeurs) dont on persuade quelqu'un qu'elles sont à réaliser (ou qu'ils sont à acquérir) »⁵⁰

Dans *La plainte*, la manipulation n'émane pas d'une instance concrète, textuellement localisable, elle n'est pas le fait d'un actant déterminé. Elle participe plutôt de l'ordre de l'affectif (donc de l'abstrait) et correspond à l'amour que nourrit Viorne à l'endroit de sa femme, comme l'attestent ces exemples :

« Il aimait sa femme, née Bouvrette... »⁵¹.

« Le mieux était de trouver une maison de rendez-vous. Il n'est pas un plaisir que l'homme ne puisse satisfaire. Il suffit d'un peu d'adresse. Il eut celle du lac qui lui convint dès le premier soir »⁵².

L'affection que porte Viorne pour sa compagne, jointe au désir impérieux de la satisfaire (unique possibilité de la « retrouver »), agit à l'instar d'un instrument de manipulation, destiné à le convaincre de trouver un moyen convenable (la discrétion avec laquelle il agit, est révélatrice, symptomatique de sa classe sociale) d'assouvir l'appétit sexuel de Bouvrette.

La logique narrative instaure un ordonnancement logique des actions et des fonctions, au sein duquel la consécution et la conséquence sont intimement liées. C'est ainsi que la manipulation va mettre le destinateur, Viorne, dans une position l'incitant à déclencher le PN principal.

La deuxième phase du récit est la *compétence*, corrélative de la performance, autrement dit du passage à l'acte, de la réalisation du faire. La compétence est relative à l'acquisition de modalités caractérisant le faire :

⁵⁰ Groupe d'Entrevernes, op. cit., p. 53.

⁵¹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 609.

⁵² Ibid., p. 610.

« La réalisation de la transformation par le sujet opérateur présuppose que ce dernier est capable de réaliser la performance, ou encore qu'il est compétent. On appelle compétence les conditions nécessaires à la réalisation de la performance, pour autant qu'elles sont rapportées au sujet opérateur. [...] On peut ramener la compétence du sujet opérateur à quatre éléments : le devoir-faire, le vouloir-faire, le pouvoir-faire, le savoir-faire. S'il réalise la performance, le sujet opérateur doit nécessairement être muni de certains éléments de compétence »⁵³.

Dans *La plainte*, la compétence comme condition *sine qua non*, précédant et préfigurant la performance, n'affecte pas exclusivement les sujets opérateurs, que le vouloir-faire du Destinateur va instituer comme tels pour la réalisation du PN, mais ce dernier lui-même, c'est-à-dire Viorne.

Sa compétence est pourvue de toutes les modalités nécessaires à l'aboutissement du PN. Son affection pour son épouse l'incite à satisfaire ses désirs (le devoir-faire conjugué au vouloir-faire). En outre, il est doté de la capacité matérielle (le pouvoir-faire) :

« M. Viorne, de la Banque Viorne and Co, y fut le client le plus assidu... »⁵⁴.

Et, un peu plus loin dans le texte :

« La première fois, M. Viorne, nu, dut réclamer le portefeuille qu'il avait laissé dans sa veste et il s'aperçut que donner de l'argent dans la tenue d'Adam au premier jour jette une lumière nouvelle sur les échanges commerciaux, affaiblit la valeur réelle, mais gonfle la fiduciaire »⁵⁵.

⁵³ Groupe d'Entrevernes, op. cit., p. 17.

⁵⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p. 609.

⁵⁵ Ibid., p. 610.

Quant au savoir-faire, autre modalité non moins importante de la compétence, il trouve son illustration dans la recherche de la solution (la manière) et le lieu adéquat où la compagne du banquier trouve le plein assouvissement de ses désirs charnels :

« Le mieux était de trouver une maison de rendez-vous. [...] Il eut celle du lac qui lui convint dès le premier soir »⁵⁶.

La troisième étape de la séquence narrative est représentée par la *performance*. Celle-ci concerne la mise en œuvre d'un programme narratif et correspond au faire du sujet opérateur qui trouve sa concrétisation dans le passage d'une situation à une autre, impulsant une dynamique au récit, qui progresse de la sorte vers son terme :

« On appelle donc performance toute opération du faire qui réalise une transformation d'état. Cette opération réalisée présuppose un agent, c'est le sujet opérateur. Ici encore il s'agit d'un rôle et non d'un personnage »⁵⁷.

Il convient de noter qu'en vertu d'une relation de présupposition, toute performance suppose une compétence antérieurement acquise, sans laquelle l'actualisation du PN serait impensable. Néanmoins, l'inverse n'est pas obligatoire : l'acquisition d'une quelque compétence ne conduit pas forcément à un acte réalisé :

« Nous avons présenté la performance comme l'opération qui transforme les états, qui fait passer d'un état conjoint à un état disjoint (ou inversement d'un état disjoint à un état conjoint). Il y a deux formes de transformation, deux formes de performances correspondant dans les textes à deux formes d'énoncés narratifs :

-énoncé narratif conjonctif : $F(S) \implies (S \cup O) \longrightarrow (S \cap O)$.

-énoncé narratif disjonctif : $F(S) \implies (S \cap O) \longrightarrow (S \cup O)$ »⁵⁸

⁵⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 610.

⁵⁷ Groupe d'Entrevernesop. it., p. 21.

⁵⁸ Ibid., p. 21.

Par ailleurs, la situation narrative dans *La plainte* étant affectée d'un certain degré de complexité, la performance, en tant que réalisation d'une virtualité (d'un possible narratif), est relative à deux types d'acteurs : le Destinateur (Viorne) et les sujets opérateurs (les divers partenaires de sa femme Bouvrette). Bien entendu, les deux performances ne sont pas similaires.

Comme nous avons tenté de le montrer précédemment, de par son statut socioprofessionnel, mais également thématique, le protagoniste du récit est doté des diverses modalités qui caractérisent sa compétence (sf-df-pf-vf). En sa qualité de Destinateur, le mérite lui revient de définir, sur le plan axiologique, l'objet de la quête (à savoir, la satisfaction libidinale de sa compagne, suite à leur disjonction), met en place le PN principal et mandate le sujet opérateur pour une réalisation du faire narratif, censé lui permettre, par assouvissement interposé, de résoudre la situation décevante initiale (la liquidation du manque) et de « retrouver » (se conjointre avec), *ipso facto*, sa femme. Dans la nouvelle qui nous occupe présentement, le sujet opérateur est pluriel, démultiplié, en cela qu'il est représenté par les divers amants de Bouvrette, au sein de la maison galante :

« Viorne heurta quelques corps pour les suivre et s'assit près de la peau d'ours où Bouvrette se laissait aller à son partenaire. L'affaire fut vite conclue et un homme plus âgé relayea l'inconnu qui s'en allait vers un second rideau de perles, blanches celles-là, qui indiquait la salle des douches. [...] Bouvrette en était à son cinquième compagnon et Viorne n'avait pas bougé quand elle lui tendait la main pour l'attirer et tous deux restèrent allongés sans un geste »⁵⁹.

Le passage précité démontre, si besoin est, que le sujet opérateur est pourvu lui-même des modalités relatives à sa compétence. L'acquisition de telles modalités correspond, à ce stade de l'histoire, à l'épreuve qualifiante que le sujet doit subir

Daniel Boulanger, op. cit., pp. 610-611.

avec succès s'il doit accéder à l'étape subséquente : la performance qui, elle-même, équivaut à l'épreuve principale.

Au terme du récit, les situations ayant subi une transformation, font l'objet d'une évaluation positive ou négative. De la nécessité d'une pareille évaluation découle logiquement l'ultime phase de la séquence narrative, dénommée *reconnaissance* ou *sanction*. Elle mobilise un actant, le destinataire qui, grâce à son faire interprétatif (situé sur la dimension cognitive de la diégèse), intervient afin de statuer sur la qualité de la transformation des états (conjonction ou disjonction), et ce, en vertu d'un système axiologique mis en place dans le corps du texte. La sanction a trait, plus précisément, à la relation du sujet avec l'objet-valeur. Ce dernier est évalué selon le plan du paraître (l'évaluation est, dans ce cas, le fait d'une instance textuelle, linguistiquement reconnaissable ou non) et celui de l'être, indépendamment de toute instance :

« La modalisation de l'énoncé d'état correspond à une qualification de la relation sujet-objet, c'est-à-dire à l'interprétation de l'état du sujet, qui ne transforme pas l'état mais en modifie la « qualité ». C'est dire que tout état, dans un récit est posé, manifesté en face d'une instance susceptible de l'interpréter. On dit alors que l'état du sujet est défini selon la manifestation : c'est l'état du sujet tel qu'il se donne à voir, à comprendre, à interpréter...Corrélativement, on considère l'état tel qu'il peut être défini dans le récit indépendamment de cette instance d'interprétation : on dit alors que l'état est défini selon l'immanence »⁶⁰.

L'assignation d'un sens, l'attribution d'une signification à l'état final, résultant d'une transformation opérée, confère une valeur et une logique à la phase de sanction et fonde la légitimité de l'évaluation et du faire interprétatif. Les actants du récit et, préférentiellement le destinataire, sont sommés, en vertu de leur statut, de se prononcer et d'apprécier la performance ainsi réalisée :

⁶⁰ Groupe d'Entrevernes, op. cit., pp. 41-42.

« Le sujet opérateur a réalisé une transformation des états, reste à dire quel est le statut de vérité de l'état final de la transformation : vrai, faux, mensonger ? Il faut révéler ce qui a été opéré dans la performance. L'articulation performance-sanction correspond à l'articulation dimension pragmatique-dimension cognitive et à l'articulation énoncée d'état final-modalisation de l'énoncé d'état »⁶¹.

En effet, à la suite de la transformation conjonctive de l'état, le destinataire (Viorne) évalue positivement le faire pragmatique du sujet opérateur (les divers partenaires de sa femme), du fait que leur intervention a favorisé la liquidation du manque initial (situation dysphorique), et par voie de conséquence, la conjonction du banquier avec sa compagne, ($S1 \cap S2$) :

« Petit à petit, Viorne s'enrichissait de tous les corps que sa femme recevait et non loin d'elle qui souffrait tous les bonheurs, que ce fût sur une table ou sur une marche, il en surveillait l'ardeur et parfois même la fouettait de petits mots gentils, de phrases ordurières, du simple prénom : « ma Bouvrette »⁶².

En tant que telle, la sanction est relative à l'évaluation de l'épreuve décisive (l'état final) et présuppose un contrat préalable, ayant fait l'objet d'une négociation entre le destinataire et le destinataire. C'est en vertu des termes explicites ou implicites du contrat en question que l'état ou l'objet-valeur se trouvent évalués. En qualité sa d'étape ultime du PN, elle est dévolue à un *destinataire juge* :

« Manipulation et sanction ne peuvent s'exercer qu'en référence à un univers de valeurs axiologiquement déterminé »⁶³.

⁶¹ Groupe d'Entrevernes, p. 49.

⁶² Daniel Boulanger, op. cit., p. 611.

⁶³ Joseph Courtès, *Analyse Sémiotique du Discours – De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette/Supérieur, 1991, p. 113.

L'axiologisation, en tant que procédure sémiotique, paraît être une condition *sine qua non*. Dans cette perspective, toute figure thématique, posée par l'univers diégétique, doit recevoir une valeur précise (positive ou négative) qui décide, en dernière instance, de son statut à l'intérieur du récit et de son intérêt pour les actants. C'est cette axiologisation qui déclenche le programme narratif :

« Bien entendu, et c'est incontestablement le point le plus important, toute catégorisation thématique semble appeler nécessairement une axiologisation : si chacun reste libre de marquer telle ou telle valeur soit positivement soit négativement, il n'est pas libre, en revanche, de ne les point marquer : même le discours le plus objectivé, tel le discours scientifique, ne paraît pas échapper à un minimum d'axiologie »⁶⁴.

Au début, dans la maison galante, le spectacle érotique des corps enlacés et des prouesses sexuelles ne semble aucunement émouvoir Viorne ni ne parvient à réveiller en lui l'appétit sexuel éteint. Partant, son appréciation de la situation est d'abord négative, et participe de la catégorie thymique de la dysphorie, dans la mesure où elle est relative à son humeur :

« Viorne, cependant, restait triste bien qu'il lui sourît. Son corps ne s'était à aucun moment ému et il contemplait en objet une fille accoudée au balcon qui semblait rêver, les yeux fixes, loin du tohu-bohu qui fleurait l'odeur des fauves et le parfum doux-amer des éponges au fond des grandes épiceries »⁶⁵.

C'est qu'il avait escompté, peut-être, le réveil de son corps et de son instinct qui lui aurait permis d'être lui-même l'auteur de la transformation conjonctive, tant espérée, et de faire, *ipso facto*, l'économie d'un déplaisir. Néanmoins, la

⁶⁴ Joseph Courtès, op. cit., p. 176.

⁶⁵ Daniel Boulanger, op. cit., p. 611.

transformation ainsi réalisée est évaluée positivement par le banquier, en raison de l'amélioration obtenue, par partenaires (sujets opérateurs du faire) interposés :

« Petit à petit Viorne s'enrichissait de tous les corps que sa femme recevait et non loin d'elle qui souffrait tous les bonheurs, que ce fût sur une table ou sur une marche, il en surveillait l'ardeur et parfois même la fouettait de petits mots gentils, de phrases ordurières, du simple prénom : « ma Bouvrette »⁶⁶ .

En dépit du nombre sans cesse croissant des scènes d'amour de sa femme et de ses nombreux amants, Viorne demeurait insatisfait et entretenait une boulimie sexuelle :

« Il lui arriva d'offrir sept hommes, et une fois onze à Bouvrette, mais l'insatisfaction restait en lui et, il rêvait qu'une cohorte enfin le calmerait, en comblant l'épouse »⁶⁷.

La sanction évaluative que porte ainsi le destinataire juge, figuré par Viorne, sur la situation paraît mitigée, nuancée et empreinte d'incertitude. Elle deviendra explicitement négative, au terme du récit, quand son épouse perd la vie, ce qui occasionne, du point de vue sémio-narratif, une transformation disjonctive irréversible :

$F(S) \implies (S2 \cap O) \longrightarrow (S2 \cup O) \longrightarrow (S1 \cup S2).$

« Une nuit de feu ! Le feu garde les portes du premier et du dernier jardin. Ce fut le drame du lac et la fermeture de la maison galante. On ne put ranimer, un soir, la femme du banquier, vaincue par la troupe, et Viorne

⁶⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 611.

⁶⁷ Ibid., p. 612.

incertain que Bouvrette fût partie dans l'embrassement qu'il espérait osa porter plainte »⁶⁸.

II.6. Eros et Thanatos ou le carré sémiotique

Une lecture attentive aux détails de la nouvelle de Boulanger révèle que l'univers, au sein duquel se meuvent et évoluent les personnages, est régi par le couple antinomique : pulsions de vie/pulsions de mort, supportées respectivement par les figures mythologiques d'Eros et de Thanatos. Cette dichotomie organise et structure l'univers sémantique et thématique de la nouvelle. Bellemin-Noël en rend compte en ces termes :

« Par la suite, il (Freud) a tenté de fonder un autre dualisme opposant les pulsions de vie, qui unissent, qui conditionnent la liaison féconde des phénomènes psychiques (d'où l'invocation d'Eros), aux pulsions de mort visant leur "dé liaison" et à la limite leur extinction (Thanatos). Cette hypothèse, qui ne va pas sans scandale pour la pensée et que d'ailleurs tous les théoriciens n'admettent pas, garde au moins l'avantage de rendre compte de la conduite d'échec et d'autodestruction dont la réalité se constate en permanence »⁶⁹.

Aussi contestable que puisse paraître le bien-fondé d'une pareille dichotomie, notamment pour un public de spécialistes, nous l'adoptons pour sa commodité et parce que nous pensons qu'elle permet d'expliquer, de rendre compte, sémiotiquement et psychanalytiquement, des motivations à l'origine des comportements des actants en présence.

⁶⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 612.

⁶⁹ Jean Bellemin-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, Coll. « 128 », 1996, p. 32.

Sémantiquement, l'univers de *La plainte* est animé par trois figures fondamentales qui en structurent la signification et en assurent la cohérence narrative, en l'occurrence, le désir, le plaisir et la jouissance. Le *désir* se manifeste, d'entrée de jeu, dans la phase initiale du récit. Il constitue, en effet, le mobile essentiel de l'action, le moteur de l'agir des catégories actantielles, en particulier, celui de Viorne qui, ayant « perdu » Bouvrette (état de disjonction), du fait de son impuissance, installe et met en œuvre le PN principal, mû en cela par l'ardent désir de reconquérir sa compagne :

« Viorne fit tout ce qu'il fallait et consulta les spécialistes, mais l'impuissance a pour signe que l'on ne peut rien pour elle et il se plongea dans d'autres recherches »⁷⁰.

Le désir de Viorne d'être à nouveau conjoint à Bouvrette rencontre celui inassouvi de sa partenaire qui, ainsi privée de satisfaction, n'eut point l'idée d'une aventure extraconjugale :

« Il en eut des remords et une sorte de honte : sa femme restait honnête et brûlait sur pied, et Viorne se tourna vers les inconnus »⁷¹.

L'intégrité et la cohésion du couple, de la sorte menacées, inciteront le banquier à s'évertuer à améliorer cette situation dégradée (pour reprendre un peu la terminologie de Bremond) par le recours à d'autres sujets opérateurs. Apparaît alors la deuxième figure de la triade sémantique, précédemment évoquée, celle du *plaisir* qui entretient avec le désir une relation de réciprocité ou de présupposition logique, l'un suscitant l'autre. Eros qui faillit s'éteindre, menacé en cela par l'inassouvissement, tel un phénix, renaît de ses cendres et connaît un nouveau regain de vie :

⁷⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 609.

⁷¹ Ibid., p. 610.

« Au contraire, elle ne l'aima que mieux et tous deux connurent quelques saisons d'enchantement croyant à tort qu'ils s'étaient épuisés l'un l'autre »⁷².

Néanmoins, comme le plaisir sexuel ne se consomme point avec modération, l'excès (qui se manifeste, notamment, par l'isotopie du surnombre : cohorte et troupe⁷³) guette, inexorablement, le personnage qui s'y adonne. D'où l'émergence de la troisième figure sémantique, celle de la *jouissance*, conduisant inmanquablement à l'extinction du désir (donc, à Thanatos) que le plaisir a permis un moment de ranimer.

Aussi, Viorne tentera-t-il, en tant que sujet destinataire, de combler son fantasme, par personne interposée, en l'occurrence sa compagne :

« Il lui arriva d'offrir sept hommes, et une fois onze à Bouvrette, mais l'insatisfaction restait en lui et il rêvait qu'une cohorte enfin le calmerait, en comblant l'épouse »⁷⁴.

Etant l'équivalente de l'excès, la jouissance a pour effet de suspendre le désir, et de mener subséquemment à Thanatos. Comme si l'embrassement du désir signifiait corrélativement l'embrassement avec la mort :

« Une nuit de feu ! Le feu garde les portes du premier et du dernier jardin. ce fut le drame du lac et la fermeture de la maison galante. On ne put ranimer, un soir, la femme du banquier, vaincue par la troupe, et Viorne incertain que Bouvrette fût partie dans l'embrassement qu'il espérait osa porter plainte »⁷⁵.

⁷² Daniel Boulanger, op. cit., p. 610.

⁷³ Ibid., p.612.

⁷⁴ Ibid., p. 612.

⁷⁵ Ibid., p. 612.

Ainsi, le désir, ou plutôt sa satisfaction excessive, mène le sujet à sa perte : tel est le cas pour Bouvrette qui meurt, au terme de la nouvelle, pour avoir trop joui, trop exposé son désir, emportée par le paroxysme. Ce qui nous conduit à l'hypothèse selon laquelle la non-satisfaction du désir est de nature à préserver l'intégrité du sujet, tant affective que physique :

« Le principe éthique premier qui découle de cette position est : “Ne pas céder sur son désir !” Autrement dit : “Préservez votre désir comme insatisfait, n'épuisez pas votre désir en l'assouvissant, car il vous protège du danger de la jouissance.” Le danger n'est donc pas le désir en lui-même, mais bien plutôt de satisfaire le désir et jouir »⁷⁶.

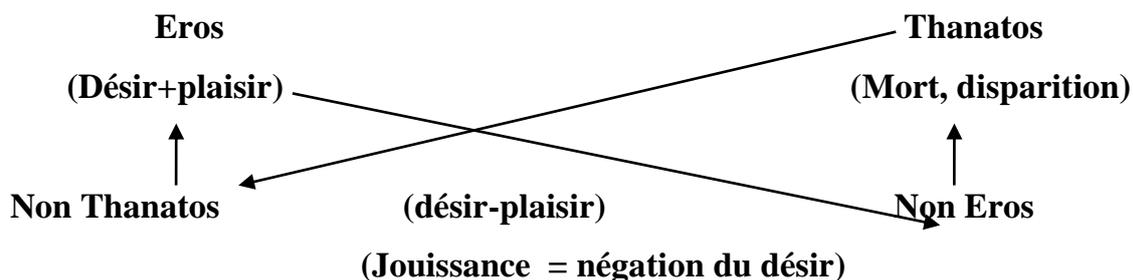
Les trois figures (le désir, le plaisir et la jouissance), constituant une triade sémantique, s'organisent, sémiotiquement, en un parcours figuratif, pris en charge par le programme narratif mis en place dans le texte de la nouvelle. Le modèle constitutionnel, ou carré sémiotique, tel que Greimas l'a théorisé, dans sa *Sémantique structurale*, est à même de rendre compte de l'organisation topique de ce parcours figuratif :

« C'est le carré sémiotique qui représente les relations principales auxquelles sont nécessairement soumises les unités de signification pour pouvoir engendrer un univers sémantique susceptible d'être manifesté. Dans un texte pris comme manifestation d'un univers sémantique particulier, nous avons pu repérer des traits élémentaires qui sont autant d'unités minimales de la signification. Le carré sémiotique doit nous aider à représenter les relations qui s'instaurent entre ces unités afin de produire les significations que le texte offre à ses lecteurs »⁷⁷.

⁷⁶ J.-D. Nasio, op. cit., p. 99.

⁷⁷ Groupe d'Entrevernes, op. cit., p. 132.

La structuration, l'ordonnement des figures précitées se présente comme suit :



Chapitre III : Analyse de la nouvelle *Le Large*⁷⁸ (*Le chemin des caracoles*)

III.1. L'échec d'un programme narratif:

La nouvelle débute par une description sommaire des lieux (il s'agit d'une maison), ainsi qu'une présentation tout aussi lapidaire des protagonistes du récit : les demoiselles Mabut. Suit un dialogue entre les deux sœurs, Lucienne, l'aînée, et Marguerite. Le lecteur comprend alors qu'il est question de vieilles filles aigries qui déplorent l'absence d'homme dans leur existence.

Dans une optique sémio-narrative, la situation de départ se particularise par un manque générateur d'une certaine dysphorie, si l'on se réfère à la catégorie thymique. Les sémioticiens définissent cette dernière en ces termes :

« Catégorie classématique dont la dénomination est motivée par le sens du mot thymie-« humeur, disposition affective de base » (Petit Robert)-, la

⁷⁸ Boulanger Daniel, *Le Large*, in *Nouvelles II*, Paris, Gallimard, NRF, p. 13.

catégorie thymique sert à articuler le sémantisme directement lié à la perception qu'a l'homme de son propre corps »⁷⁹.

Se caractérisant par un manque, la situation initiale s'écrit donc : $F(S) \iff (S1 \text{ et } S2 \cup O)$. S1 figure Lucienne, S2 représente sa sœur Marguerite, et O l'objet-valeur, autrement dit les hommes :

« -Y a-t-il encore des hommes ? demanda l'aînée.

-Ma chère Lucienne, répondit Marguerite, voilà toute une vie que tu me poses cette question.

-Autrefois je les trouvais laids, reprit Lucienne d'une voix aigre, mais j'en voyais. Aujourd'hui, veux-tu me les montrer ?

-Il est vrai, conclut Marguerite, qu'il n'en passe guère. »⁸⁰

L'existence des deux sœurs, qui se distingue par une certaine vacuité, du fait de l'absence de l'élément masculin, va inciter celles-ci à rétablir l'équilibre en mettant en place un programme narratif principal, qui consiste en une transformation de type conjonctif : $F(S) \iff (S1 \text{ et } S2 \cup O) \longrightarrow (S1 \text{ et } S2 \cap O)$.

Ainsi, les sœurs Mabut, recluses dans leur solitude, reçoivent la visite régulière d'un ancien marin surnommé *Le Tortorec*, objet de leur désir commun et inavoué :

« Lucienne haussa les épaules et se pencha vers la fenêtre. Un cheval descendait la rue sous une toile cirée. Il balançait la tête et levait haut les jambes, suivi de son maître.

-Monsieur Le Tortorec ! dit Marguerite en feignant l'étonnement. Je remarque son passage à chacune de tes tirades, autant dire tous les soirs. Tu cherchais un homme, il vient »⁸¹.

⁷⁹ A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, 2006, p. 396.

⁸⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 13.

Au cours de leur conversation, les deux sœurs font référence à leur passé, par l'évocation d'un programme narratif demeuré au stade de la virtualité, celui d'une transformation conjonctive avortée :

« -Arrête, dit Marguerite de te lamenter. Personne ne t'a empêchée d'aimer. Laisse-moi finir ! Tu as eu deux partis et tu as fait la fière.

-Deux partis ?

-Le premier, la banque.

-Olivier ? avec son ventre, ses tics, son odeur ?

-Le second, Clément.

-Tu oses me rappeler cet homme à filles ?

-Il se serait calmé si tu avais consenti.

-Comment peux-tu dire de telles insanités ?

-Rien n'est sale, maintenant, rien, ajouta Marguerite. L'âge m'a au moins appris cela »⁸².

L'échec de la transformation conjonctive, qui aurait pu introduire un homme dans l'existence de Lucienne, est consécutif au choix personnel de celle-ci, à son refus motivé par des considérations personnelles.

III.2. L'importance de la parole ou la scène d'énonciation

Le lecteur de la nouvelle de Boulanger ne manquera pas de relever qu'aucun événement notable n'advient dans *Le large*. Faute d'un passage à l'acte, d'une actualisation, le programme narratif principal, pensé en termes de transformation conjonctive (union des deux sœurs avec Le Tortorec), demeurera, sinon à l'état de

⁸¹Daniel Boulanger, op. cit., p. 14.

⁸² Ibid., p. 14.

simple virtualité, du moins sera exprimé, mais uniquement sur le mode fantasmatique. D'où l'importance cruciale conférée à la parole.

Cependant, s'il n'y a pas d'événement remarquable se produisant au sein du récit (transformation conjonctive ou disjonctive faisant progresser l'histoire et définissant la narrativité), peut-on pour autant conclure à son insignifiance ? Assurément, non. C'est que l'essentiel de la nouvelle advient dans un certain espace discursif. Le dialogue qui a lieu entre les sœurs Mabut occupe la majeure partie du récit. L'implication des référents (énonciateurs, temps et lieu) que requiert l'échange conversationnel, définit ici ce qu'on pourrait appeler, suivant en cela les spécialistes, une scène d'énonciation :

« Notion qui, en analyse du discours, est souvent employée concurremment avec celle de « situation de communication ». Mais en parlant de « scène d'énonciation », on met l'accent sur le fait que l'énonciation advient dans un espace institué, défini par le genre de discours, mais aussi sur la dimension constructive du discours, qui se « met en scène », instaure son propre espace d'énonciation »⁸³.

Cette notion de *scène d'énonciation* a le mérite de mettre en exergue le caractère institué (notamment, la détermination générique) et fortement socialisé des échanges verbaux, ici la conversation.

La conversation entre Lucienne et Marguerite se focalise, pour l'essentiel, sur leur désir profond de s'unir au Tortorec, même sexuellement, de voir l'ancien marin venir élire domicile chez elles, quitte à bousculer les convenances morales et sociales :

⁸³ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 515.

« -Je ne veux pas, dit Marguerite, car s'il s'installait ici, nous serions toutes les deux à lui, et il ne faut pas.

-Pourquoi ? Nous ne dirions rien.

La pluie faisait un bruit de tombereau.

-Nous ne dirions rien ? reprit Marguerite en serrant la main de sa sœur. Tu es sûre ?

Nous pourrions peut-être lui parler. En commençant par son horreur des trains »⁸⁴.

Le thème de la sexualité apparaît dans le texte, sous-tendu par une isotopie lexicale⁸⁵. Il s'agit, en fait, d'une sexualité en marge de la légalité, peu respectueuse des normes en vigueur dans la société :

« Bien sûr, le difficile serait de ne pas se faire épouser par Lucienne ou Marguerite, mais de rester libre avec elles. Tantôt l'une, tantôt l'autre, et les deux pour la conversation »⁸⁶.

« Je vais tout salir, dit gaiement Monsieur Le Tortorec, en s'ébrouant dans le couloir »⁸⁷.

« Les demoiselles Mabut fermèrent leurs volets et se retrouvèrent dans le couloir au sol fleuri que les bottes de Monsieur le Tortorec avaient déshonoré »⁸⁸.

Ainsi, le programme narratif principal des deux sœurs, dont l'enjeu est la transformation conjonctive avec Le Tortorec, est à la fois ambigu et paradoxal, du fait de l'union « incestueuse » qu'elles envisagent d'entreprendre. Ce PN, qui

⁸⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p. 17.

⁸⁵ « Le concept d'isotopie a désigné d'abord l'itérativité, le long d'une chaîne, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité. », A. J. Greimas, J. Courtès, op. cit., p. 197.

⁸⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 15.

⁸⁷ Ibid., p. 14.

⁸⁸ Ibid., p. 16.

connaîtra un échec patent sur le plan du « réel », étant demeuré de l'ordre de l'implicite, se verra contraint, pour sa réalisation (du moins textuelle), d'emprunter la voie discursive :

« -Si Dieu le veut, répondit Marguerite, Le Tortorec sera dans nos mains comme un enfant. Nous lui réapprendront les mots.

-Crois-tu qu'il passera demain ?

-Comme tous les soirs.

-Je veux dire : penses-tu qu'il nous parlera ? »⁸⁹.

Le principe de réalité entravant et venant contrarier le principe de plaisir, la seule issue possible pour l'expression négociée du désir (partagé, en vérité) est la mise en scène fantasmatique : le fantasme comme réalisation imaginaire requérant une parole et un récit.

Par ailleurs, il est tout aussi significatif que le désir d'union des deux sœurs avec Le Tortorec trouve son répondant chez celui-ci qui partage le même désir inavoué que les sœurs Mabut :

« On pourrait installer le cheval dans la cour, là-bas derrière la porte de l'officine constellée de verres de couleurs. On agrandirait le passage dans le mur du jardin, sur la ruelle des Chats. [...]

Bien sûr, le difficile serait de ne pas se faire épouser par Lucienne ou Marguerite, mais de rester libre avec elles. Tantôt l'une, tantôt l'autre, et les deux pour la conversation »⁹⁰.

Si la parole est importante au sein de la nouvelle, voire capitale, ainsi que l'attestent les exemples textuels précités, elle reste néanmoins platonique, dans la mesure où elle n'aboutit pas à l'actualisation concrète du PN principal. C'est que le

⁸⁹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 17.

⁹⁰Ibid., p. 14.

programme narratif d'usage, censé lui permettre de se réaliser, n'advient pas non plus.

L'aveu, comme événement verbal, ne se produit pas ; il y a réticence de part et d'autre. D'où l'avortement du PN principal :

« Je sens qu'il voudrait nous dire quelque chose. Tu ne vois pas qu'il hésite, qu'il rit et parle fort parce qu'il n'ose pas ? »⁹¹.

Si Lucienne et Marguerite font étalage, en aparté, de leur passion commune pour le même homme, elles se garderont bien, toutefois, de le lui avouer. Ce qui donne, sur le plan sémiotique le schéma suivant :

$F(S) \Longrightarrow (S1 \text{ et } S2 \text{ U } O) \longrightarrow (S1 \text{ et } S2 \text{ U } O).$

En outre, il convient de relever le passage, significatif et emblématique, de l'indicatif au conditionnel. Si le futur connote l'espoir, comme option possible, réalisable, le conditionnel est symptomatique du désir, de la passion. Il en est le symptôme, dans l'acception freudienne du terme, autrement dit comme masque et révélateur à la fois :

« Si Dieu le veut, répondit Marguerite, Le Tortorec sera dans nos mains comme un enfant. Nous lui réapprendront les mots. [...]

--Il faudrait peut-être lui dire que nous pouvons loger son cheval.

-J'y ai pensé. Dans la cour. On ferait une sortie sur la ruelle. [...]

-Te représentes-tu le travail qu'il nous donnerait ? Il nous rapporterait toute la cour à ses semelles, la paille et le reste.

-Non, dit Lucienne, je suis sûr qu'alors il ferait attention. Il serait chez lui »⁹²

⁹¹ Ibid., p. 16.

⁹² Daniel Boulanger, op. cit., p. 16.

D'un point de vue énonciatif, l'usage du conditionnel remplit une double fonction : il permet d'exprimer ainsi le fantasme des deux sœurs sans qu'elles aient à se compromettre pour autant. C'est également une précaution oratoire, destinée à contourner l'interdit social et moral, le tabou, permettant au personnage de faire état de son désir, en faisant l'économie d'un engagement effectif. C'est pourquoi, discursivement, le conditionnel réalise un compromis, tout en évitant une compromission. C'est une façon d'envisager comme possible la réalisation du procès :

« -Potentiel : le locuteur considère au moment de l'énonciation le procès comme possible, bien que les conditions de sa réalisation ne soient pas encore remplies : Ah ! si vous vouliez devenir mon élève, je vous ferais arriver à tout (Balzac) »⁹³.

Le passage au conditionnel (donc la possibilité de passer sous silence cette relation incestueuse), fait taire les scrupules de Marguerite et lui fournit un alibi valable pour la réalisation de son désir :

« -Je ne veux pas, dit Marguerite, car s'il s'installait ici nous serions toutes les deux à lui, et il ne faut pas.

-Pourquoi ? Nous ne dirions rien. [...]

-Nous ne dirions rien ? reprit Marguerite en serrant la main de sa sœur. Tu es sûre ? Nous pourrions peut-être lui parler. En commençant par son horreur des trains »⁹⁴.

III.3. L'isotopie spatiale ou la réalisation textuelle du PN

Dans la nouvelle de Boulanger, *Le large*, les lieux acquièrent une pertinence et une prégnance particulières. En eux se cristallisent des valeurs sémantiques et

⁹³ M. Riegel, J.-Ch. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994.

⁹⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p. 17.

thématiques, dont certaines sont connotées positivement, d'autres, par contre, reçoivent une connotation assurément négative : lieux euphoriques et dysphoriques, donc.

Et d'abord, cette isotopie spatiale, associée à la mer, qui parcourt le texte, lui conférant du même coup sa cohérence narrative et sémantique. Elle est fédérée par le titre même de la nouvelle : *Le large*. A cette isotopie dominante est associée une constellation de termes et d'expressions référentielles : « *Au milieu de la mer...* » (p. 14) ; « *...qui ont vécu sur la mer...* » (p. 16) ; « *...comme tant d'autres entre le ciel et l'eau...* » (p. 16) ; « *...c'est pour retrouver un mouvement de bateau.* » (p. 17) ; « *-Un cheval n'est pas un cap-hornier* » (p. 17) ; « *Le cap-hornier descendait la rue sur Pompon, les jambes serrées, le cœur à de vieilles houles, l'œil à la jonction des toits et du ciel* » (p. 19) ; « *...et regarder le cap-hornier prendre le large. La ruelle des Chats tombait dans la mer* » (p. 19).

En sus de cette isotopie de la mer, le récit de Boulanger se signale par la mise en scène de deux lieux antinomiques, deux espaces antithétiques. La demeure des sœurs Mabut apparaît comme un espace euphorique, qui connote la chaleur humaine, la bonne cuisine, la paix et la sécurité. Lieu fortement désiré par Le Tortorec, objet de son fantasme, d'autant plus qu'il lui permettrait de réaliser la transformation conjonctive, enjeu de la nouvelle (jouir des deux sœurs) :

« Il regarda un instant les carreaux de faïence du sol dont les fleurs usées paraissaient en relief et saisi une fois de plus par l'odeur de pain, de lait, de laine humide de la maison, Monsieur Le Tortorec eut le désir de rester là, de n'en plus bouger, de quitter sa demeure trop grande et vide, qui tremblait au passage des trains. On pourrait installer le cheval dans la cour, là-bas derrière la porte de l'office constellé de verres de couleurs. On agrandirait le passage dans le mur du jardin, sur la ruelle des Chats »⁹⁵.

⁹⁵ Daniel Boulanger, op. cit., pp. 14-15.

Le PN principal connaît un échec assuré, comme nous l'avons analysé plus haut, et ce, en raison du non-aboutissement du PN d'usage, consistant pour les deux parties à passer à l'aveu. Sémiotiquement, le PN principal participe de l'ordre des modalités virtualisantes qui instaurent le sujet du faire comme tel, grâce au /vouloir-faire/ et au /devoir-faire/ (en effet, Lucienne et Marguerite manifestent une forte envie de voir Le Tortorec s'établir chez elles). Néanmoins, leur compétence modale se trouve être sérieusement compromise par l'absence de modalités actualisantes, à même de les qualifier pour l'épreuve à réaliser, leur fournissant, de ce fait, l'occasion de passer au stade de la performance. Ce sont le /savoir-faire/ et le /pouvoir-faire/. En effet, l'aveu de leur passion commune pour le même homme, qui pourrait les conjoindre au Tortorec, n'advient pas, à cause des contraintes sociales et morales /-savoir-faire/ et /-pouvoir-faire/.

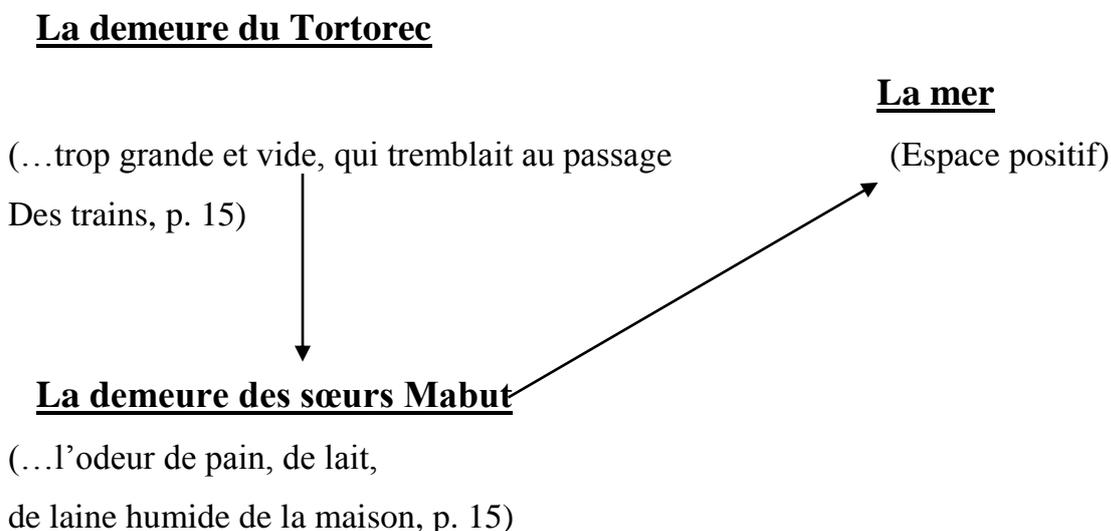
Cependant, la nouvelle ne s'achève pas tout à fait sur un échec définitif et sans appel. Le texte offre une certaine issue honorable et négociée, comme contrepartie, une certaine liquidation du manque initial, du moins sur le plan textuel. Ainsi, si le texte (majoritaire) de la nouvelle prend acte de l'avortement d'un PN, le texte du fantasme, quant à lui, y supplée et de manière intelligente, comme en témoigne la clause :

« Pompon dormait déjà debout, dans la cour. Elles allaient changer la paille, et regarder le cap hornier prendre le large. La ruelle des Chats tombait dans la mer »⁹⁶.

Ainsi, à défaut d'une transformation narrative conjonctive, qui n'advient pas pour les raisons susmentionnées, la nouvelle réalise, par effet de compensation, une autre conjonction, de type spatial et textuel (fantasmatique donc), en inversant les valeurs (figuratives et sémantiques) initialement négatives, en valeurs positives, et en réconciliant Le Tortorec avec son espace de prédilection : la mer, par

⁹⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 19.

l'intermédiaire de la maison des sœurs Mabut. Ce qui nous donne le schéma suivant :



Sur le plan du faire, aucun événement notable ne se produit dans le récit, l'essentiel a lieu sur la scène d'énonciation des actants. La focalisation sur le discours des personnages est de nature à mettre en exergue leurs pensées, leurs sentiments, leur passion, donc.

Chapitre IV : Analyse de la nouvelle *L'ami*, in *Fouette cocher* !

Dès l'incipit, le récit débute *in medias res*, en livrant du personnage principal les informations nécessaires à son intelligibilité, en qualité d'actant, notamment à la faveur d'une analepse narrative⁹⁷ :

« Montal, dit le Petit, avait perdu ses jambes du côté de Sedan pendant la " drôle de guerre". Sa pension d'invalidé ne lui permettait pas de poursuivre comme il l'aurait voulu sa collection de timbres-poste et de sa rue du quinzième au carré Marigny l'expédition mensuelle en quête de vignettes ou

⁹⁷ Analepse : « Terme de narratologie qui désigne dans la mise en intrigue romanesque un retour sur des événements passés », in Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, 2002, p.14.

d'échanges tournait vite au chemin de douleur. [...] Les premiers temps de son installation, il avait eu un petit emploi à la Mairie au service de l'Etat civil »⁹⁸.

Dans le passage précité, trois informations sont fournies au lecteur et ressortissant aux domaines suivants :

- 1/ une particularité physique du protagoniste : il s'agit d'un handicapé moteur.
- 2/ sa situation socioprofessionnelle : c'est un employé à la Mairie.
- 3/ son loisir : il est philatéliste.

D'un point de vue sémiotique, ces trois informations conspirent à la création de l'illusion référentielle, de l'effet de réel, donnant l'illusion d'une vie bien réglée et favorisant, *ipso facto*, l'identification.

Par ailleurs, partant du principe sémiotique qu'au sein du récit, la narrativité se définit par la succession des états et des transformations, l'évolution textuelle du protagoniste fait sens et permet de mesurer l'évolution de l'histoire. Ainsi, au début de la nouvelle, le narrateur hétérodiégétique nous dépeint un personnage menant une existence monocorde et réglée, ponctuée par des habitudes strictes :

« Il n'attendait jamais longtemps au bas des marches les bras qui allaient le porter jusqu'au couloir du premier étage, agents de garde, huissiers, femmes de ménage, collègues dont l'une empestait le chypre et lui disait qu'elle se sentait seule, mais Montal ne souhaitait personne dans son deux-pièces où la concierge qui vivait dans les palmiers nains, de l'autre côté de l'entrée, venait donner une fois par semaine un coup de balai »⁹⁹.

⁹⁸ Daniel Boulanger, *Nouvelles*, op. cit., p. 640.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 640.

L'usage constant de l'imparfait, dans ce passage, entérine cette impression d'une vie parfaitement réglée, ne souffrant nul dérèglement. Néanmoins, cette existence, monocorde en apparence, va pourtant connaître un changement notable, par l'introduction d'un élément nouveau, de nature à générer l'évolution du récit, par le passage d'un état à un autre :

« Puis il y eut un jour, qui ressemblait aux autres pourtant, avec la lumière poussiéreuse sur le guichet taché d'encre, les porte-tampons, les corbeilles de dossiers, le plancher de vieux velours à côtes, la tête amère des clients (même ceux qui déclarent la naissance d'un fils ne sourient pas), il y eut donc ce jour où parut au déclin de l'après-midi, après trois messieurs qui venaient annoncer le décès d'un être cher, l'élégant Vachemin »¹⁰⁰.

Le surgissement inopiné de Vachemin dans l'existence réglée de Montal va bouleverser les habitudes de ce dernier et entraîner le faire transformateur qui aboutira à un nouvel état. La scène de rencontre des deux amis du régiment fait intervenir la dimension cognitive : Montal reconnaît immédiatement son ami qui a mis du temps à se remémorer :

« Il n'avait pas changé, l'œil bleu sous une cicatrice qui lui barrait le front, mais Montal se sentait, lui, tout à fait un autre, avec une sorte de honte. La preuve en était que Vachemin ne le reconnut pas tout de suite et lui demanda les yeux dans les yeux à qui l'on devait s'adresser pour un renouvellement de carte d'identité.

-A moi, dit Montal.

Alors Vachemin se toucha le nez de l'index qu'il pointa sur l'infirme.

-Montal ! dit-il.

-Vachemin ! s'écria l'autre. Je t'ai reconnu dès l'entrée. Tu n'as pas changé, mais moi oui, n'est-ce pas ?

- Oui, dit l'autre, maigri.

¹⁰⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 640.

-De plus de moitié, lança Montal en reculant brutalement de deux coups de main sur ses roues jusqu'au fond du bureau »¹⁰¹.

Cette scène de rencontre et de reconnaissance des deux personnages constitue pour eux l'occasion d'exercer leur faire interprétatif (situé sur la dimension cognitive) par l'évaluation dont chacun est l'objet à son tour. La rencontre leur permet également d'égrener leurs souvenirs de régiment, le passé justifiant souvent le présent :

« - Toi, tu es le même, reprit Montal d'une voix triste. Quelle nuit, tu te rappelles ? ce sont des chleuhs qui m'ont ramassé, coupé. J'ai été deux semaines sous une tente, avec des ventilateurs, des poulies, un matériel je ne te dis que ça et le plus fort »¹⁰².

IV.1. La passion philatélique ou le PN principal

Dans l'existence routinière et monocorde de Montal, se détache un élément prégnant : sa passion philatélique. Il se plaît à collectionner les timbres rares en véritable connaisseur. La récurrence textuelle de ce thème atteste son importance cruciale pour le protagoniste à telle enseigne que sa conjonction avec l'objet-valeur constitue l'enjeu fondamental du PN principal qui s'écrit :

$$F(S) \rightleftarrows (S1 \cup O) \longrightarrow (S1 \cap O),$$

où F représente le faire transformateur, S1 Montal et O, l'objet-valeur. Cependant, une précision semble ici nécessaire. Initialement, la disjonction de l'actant-personnage n'est que partielle. Déjà avant sa rencontre avec son ami de régiment, Montal s'adonnait à la philatélie, encore que ses moyens financiers aient limité sa collection :

¹⁰¹ Daniel Boulanger, op. cit., pp. 640-641.

¹⁰² Ibid., p. 641.

« Sa pension d'invalidé ne lui permettait pas de poursuivre comme il l'aurait voulu sa collection de timbres-poste et de sa rue du quinzisième au carré Marigny l'expédition mensuelle en quête de vignettes ou d'échanges tournait vite au chemin de douleur »¹⁰³.

Un peu plus loin dans le texte, Montal confirme l'importance prise par sa passion philatélique au sein de sa vie :

« Sans les timbres, je pourrais m'arranger. Je ne fume pas, je ne bois pas, je ne joue pas et je mange à peine »¹⁰⁴.

Lorsque le personnage principal reçoit un courrier contenant un timbre de collection, d'une certaine valeur, envoyé par son ami Vachemin, il éprouve une joie indicible qui provoque en lui un fantasme. Il se voit alors au milieu d'une scène fantasmagorique dont il est le sujet :

« Sans nom d'expéditeur, elle venait du quartier de l'Opéra. Dedans, il trouva un timbre dans une enveloppe de papier cristal : deux palmiers qui se croisaient d'un bleu passé, sans surcharge. Une bouffée de tendresse lui rendit un instant ses jambes, le fit courir à travers Paris dont chaque rue s'ornait d'une boutique de philatélie, aussi légère qu'une cage de bambou où sautent des oiseaux bariolés. Vachemin se tenait derrière tous les comptoirs, avec son gilet croisé, ses mains fines, souriant et l'œil plein d'un on ne sait quoi propre aux divinités d'une religion étrangère. En un éclair, Montal revint au timbre bleu, posé sur la toile cirée de la table, entre la cafetière qu'il remplissait dès son lever et la boîte de pâté entamé à midi. Ce petit

¹⁰³ Daniel Boulanger, p. 640.

¹⁰⁴ Ibid., p.642.

triangle contenait plus de viatique et d'hommages que n'avait jamais enfermé aucune pyramide »¹⁰⁵.

A la page 648 de la nouvelle, le lecteur apprend que la situation socio-professionnelle de Montal s'est notablement améliorée, en raison d'un changement introduit dans sa vie. Le récit opère une ellipse narrative, en faisant l'économie d'événements antérieurs, et nous informe que le protagoniste est devenu, désormais, le représentant des établissements Vachemin :

« - Allô ? dit Montal. Oui, ici les Etablissements Vachemin. Quinze tonnes à livrer la semaine prochaine, le matin de préférence. Comptez sur nous »¹⁰⁶.

L'installation dans cette nouvelle situation équivaut à la réalisation d'un programme narratif d'usage, à l'acquisition d'une compétence modale lui permettant de poursuivre avec plus d'aisance la satisfaction de sa passion philatélique :

« Un taxi venait le chercher sur appel et le conduisait dorénavant chaque semaine à la foire aux timbres »¹⁰⁷.

Plus tard, Vachemin confie à son ami qu'il a une fille de huit ans qu'il souhaite lui présenter. Il fait part à Montal de ses projets la concernant : il entend lui assurer un avenir exempt des vicissitudes de la vie en lui payant ses études et en lui prévoyant un compte bancaire en Suisse. Il en confie la charge à Montal et reporte les renseignements nécessaires à cet effet sur un timbre :

« - Vétérinaire, dit Vachemin. J'ai tout prévu pour elle en Suisse. Aujourd'hui, ce n'est qu'une demi-orpheline chez les Sœurs, mais tous les

¹⁰⁵ Daniel Boulanger, op. cit., p. 645.

¹⁰⁶ Ibid., p. 648..

¹⁰⁷ Ibid., p. 648.

renseignements sont là, adresse, numéro de compte, au dos de ce timbre, j'ai pris le plus banal, mais ce sera le plus beau de ta collection »¹⁰⁸.

Le timbre en question deviendra le dépositaire d'un secret que Montal gardera par-devers lui en le déroband à l'indiscrétion de la police. Si la satisfaction de l'amour pour la collection des timbres constitue l'objet-valeur convoité par le personnage principal et, par voie de conséquence, l'enjeu du PN de base, la transformation conjonctive se présente selon le schéma sémiotique :

$F(S) \rightleftarrows (S1 \cup O) \longrightarrow (S1 \cap O)$, ne peut se concrétiser que par le recours à un PN d'usage : $F(S) \rightleftarrows (S1 \cup O) \longrightarrow (S1 \cap O)$,

où S1 représente Montal, et O l'objet modal, autrement dit, l'ascension sociale du personnage concerné.

L'ascension sociale a lieu et réalise, de manière concomitante, l'appropriation de l'objet-valeur par le personnage. Aussi, d'un simple employé à la Mairie, Montal accède-t-il à la position enviable de gérant des Etablissements Vachemin, et son existence matérielle s'en ressent :

« C'était la grande vie. Il avait changé son mobilier, introduit du fer forgé, du néon et, il n'aurait su dire pourquoi, un portrait en couleur du général de Gaulle qui faisait dire à la concierge :

-Vous fréquentez la haute à présent ?

Elle n'arrivait pas à comprendre le changement de son locataire, tournoyant d'une nouvelle jeunesse »¹⁰⁹.

Dans le PN d'usage, il n'y a pas de syncrétisme entre le sujet opérateur et le sujet d'état, les deux rôles étant remplis par des actants différents. C'est Vachemin

¹⁰⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 651.

¹⁰⁹ Ibid., p. 648.

qui remplit, selon la logique narrative, la fonction de sujet opérateur du faire transformateur. Grâce à son intervention, il accomplit une performance de type conjonctif, puisqu'il permet à son ami d'accéder à une meilleure situation financière. Ce faisant, il opère pour ainsi dire une transformation transitive ou ATTRIBUTION, qui peut se représenter ainsi :

$$F(S2) \iff (S1 \cup O) \longrightarrow (S1 \cap O).$$

Néanmoins, afin d'accomplir pareille performance, le sujet opérateur doit non seulement être pourvu de la compétence modale correspondante (vf-df-pf-sf), condition *sine qua non*, préalable à toute réalisation du PN, mais également user de son faire persuasif (il s'agit alors de la phase de manipulation) pour inciter Montal à accepter la conjonction avec l'objet modal. Pour ce faire, il lui fait une proposition alléchante :

« - Tu aurais le téléphone, tu ferais aussi bien que moi. D'ailleurs, un associé me devient indispensable. Combien gagnes-tu ?

-Sept cents par mois plus ma pension.

-Avec ta position, tu peux avoir le téléphone ? poursuit Vachemin.

-Je connais un type, dit Montal, mais il demande cent mille francs, anciens bien entendu. Il me l'aurait dans les deux mois.

Vachemin mit la main dans sa poche revolver, sortit une liasse et compta la somme.

-Autant chaque mois pour le courant, ça te va ? Et je t'intéresse aux affaires »¹¹⁰.

L'accession du protagoniste à une nouvelle position socio-professionnelle, accompagnée de tous les avantages qu'elle suppose : aisance matérielle, confort, etc., représente l'acquisition d'un objet modal nécessaire à l'épreuve principale. A ce propos, la sémiotique définit la notion d'objet modal comme :

¹¹⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 643.

« L'objet dont l'acquisition est nécessaire à l'établissement de la compétence d'un sujet opérateur pour une transformation principale. »¹¹¹

IV.2. L'onomastique comme détermination

D'un point de vue onomastique, le lecteur ne manquera pas de relever la motivation anthroponymique à l'œuvre dans la nouvelle. En effet, le destin des personnages du récit semble inscrit dans leur signifiant patronymique. Vachemin (=« va son chemin ») connaîtra au cours de sa vie des avatars qui le mèneront à une situation enviable, jusqu'à sa fin tragique. Alors que Montal, dont le nom évoque l'idée de « monter », bénéficiera d'une ascension socio-professionnelle notable, transformant sa destinée et améliorant son existence.

Chapitre V : Analyse sémio-narrative du *Grand Ferré*¹¹² (in *Fouette cocher !*)

V.1. Le *Grand Ferré*, entre Histoire et fiction ou la surdétermination du personnage

Dérogeant à ses habitudes, consistant à camper des personnages fictifs, à mettre en scène des « êtres de papier », Boulanger sollicite, cette fois-ci, une figure historiquement attestée. Il s'agit, en l'occurrence, d'un héros populaire, figure emblématique de la résistance, ayant vécu dans une période de dévastation et de violence, marquée par un conflit particulièrement meurtrier, la Guerre de Cent Ans. Il ne serait pas étonnant de soutenir que pareil personnage, à cause de l'éloignement dans le temps, joint à l'admiration qu'il n'a pas manqué de susciter, ait constitué

¹¹¹ Groupe d'Entrevignes, op. cit., p. 32.

¹¹² Daniel Boulanger, op. cit., p.613.

l'objet de légendes populaires, et partant, d'une caractérisation hyperbolique. L'Histoire nous le dépeint en ces termes :

« Paysan du village de Rivecourt en Picardie déjà remarqué pour l'activité qu'il déploya lors de la révolte des Jacques, en mai 1358. Célèbre pour son extraordinaire vigueur et par son habileté à tendre des embuscades, le Grand Ferré prit, la hache à la main, une part très efficace à la résistance contre les Anglais au début de 1359. La bande de paysans dont il faisait partie s'était établie dans le manoir abandonné de Longueuil-Sainte-Marie : les Anglais tentèrent de l'en déloger ; les paysans repoussèrent deux assauts anglais, et le Grand Ferré aurait tué de sa main plusieurs dizaines d'ennemis. Malade, il se retira dans sa mesure, où il dut affronter une nouvelle attaque des Anglais. Il mourut peu après, pour avoir bu de l'eau froide après s'être battu malgré sa fièvre. Le Grand Ferré demeura un symbole de l'esprit de résistance à l'envahisseur »¹¹³.

Comme nous venons de le voir, le personnage central n'est pas, dans le cas présent, un être de fiction, fruit d'une élaboration, d'une construction textuelle, mais bien un héros historiquement attesté. Le recours à un personnage historique en fait une figure convenue (pas dans l'acception péjorative du terme), qui a pour effet de surdéterminer le processus de réception-interprétation de l'œuvre. Il s'agit, pour reprendre une catégorie conceptuelle introduite par Philippe Hamon dans le champ des études littéraires, de ce qu'il appelle *la prédésignation conventionnelle*. Vincent Jouve la définit en ces termes :

« La prédésignation conventionnelle se retrouve dans des romans très codifiés où le héros se définit par un certain nombre de caractéristiques très codifiées imposées par le genre dont relève le texte étudié. Le héros se reconnaît ainsi à sa jeunesse et à sa vaillance dans le roman populaire, alors

¹¹³ Jean Favier, article « Ferré ou Ferret dit Le Grand Ferré (1330 env.- ?) », in *Encyclopaedia Universalis*, version 2011 (CD).

*qu'il se présente plutôt comme solitaire dans le roman noir (voir la figure bien connue du "privé"). »*¹¹⁴

Ainsi, son éducation et ses caractéristiques physiques (force et endurance) pourvoient le personnage d'une compétence modale (/savoir-faire/ et /pouvoir-faire/) à la vaillance et aux exploits héroïques :

*« Il grandit en force au milieu des feuilles, nourri de gibiers à la maraude, rôti à l'huile de faîne. A sept ans, il toucha sa première hachette. A douze, la hache. A vingt ans, il alla lui-même se forger un outil à sa taille au village de Longueil. Il mesurait deux mètres et ne cessait de croître. Il dépassait maintenant le Braquet de Saintimes, le plus haut gaillard de la région qui était né le même jour que lui et ne faisait que six pieds deux pouces »*¹¹⁵.

Le portrait convenu du protagoniste, tant sur le plan physique (la prosopographie) que moral (l'éthopée) est assurément surdéterminé par le contexte socio-historique de l'époque, avec sa cohorte de personnages, ses événements et ses lieux. La conjonction de ces éléments y est pour beaucoup dans la construction légendaire du personnage, dont la figure confine à celle du chevalier médiéval, paré de tous les attributs positifs et s'érigeant en ardent défenseur des valeurs de sa communauté :

« Vers ses trente ans, au moment des Etats-Généraux de Compiègne le vendredi 4 mai 1358, lorsque le régent Charles, duc de Normandie, fils du bon roi Jean prisonnier à Londres, exposa ses griefs contre Etienne Marcel et fit naître en trois semaines la Jacquerie, le Grand Ferré dominait de ses sept pieds le pays dont il allait être la gloire, terre occupée, ravagée par l'Anglais et sa suite de Navarrais et de pillards. Une barbe en sabot, des

¹¹⁴ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 2^{ème} édition (1^{ère} édition 1997), p. 94.

¹¹⁵ Daniel Boulanger, op. cit., p. 613.

yeux noirs, la candeur de l'agneau dans le courage du sanglier, sa force se tourna vers la plus douce des créatures, Jeanneton l'orpheline. »¹¹⁶

Il est ensuite l'objet d'une caractérisation laudative de la part du narrateur, sur le champ de bataille où se trouvent à s'illustrer ses compétences guerrières, dans des performances mémorables, dignes des héros légendaires :

« En même temps, de sa hache il fendit une sorte de nabet qui portait un plumet sur son heaume. Il se pencha pour prendre l'une des rémiges et la glisser dans la boutonnière de sa veste en lapin. Les Anglais fuyaient vers l'ouest sur le chemin de terre caché par la poussière que levaient leurs chevaux »¹¹⁷.

Ainsi, un programme narratif (PN) long et complexe se dessine à l'horizon du texte, qui requiert la compétence de tous les acteurs du récit et la participation du plus grand nombre : débarrasser le pays de ses envahisseurs. Dans ce dessein grandiose, s'il en est, le Grand Ferré apparaît comme un instrument décisif :

« -Il y a la détermination. Nous en finirons avec l'Anglais, avec le roi de Navarre, avec le dauphin Charles s'il le faut, Dieu nous en garde ! »¹¹⁸.

Le calme inébranlable qu'affiche le héros, et son assurance à toute épreuve, dans un contexte belliqueux et des circonstances particulièrement difficiles le hissent assurément au-dessus du commun des mortels et l'habilitent à entreprendre des exploits et des actions prodigieuses :

« -Tout ira bien, dit le Grand Ferré en s'inclinant pour lui sourire, mais ce n'était qu'un plissement imperceptible des paupières, car les héros dans

¹¹⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 613.

¹¹⁷ Ibid., p. 614.

¹¹⁸ Ibid., p. 616.

leurs moments de tendresse ne peuvent quitter le marbre dont ils sont faits
»¹¹⁹.

Par ailleurs, il est crucial de noter qu'à tout programme narratif (PN) peut correspondre et s'opposer un anti-PN, qui se développe en parallèle et vient contrarier la bonne marche du premier :

*« -un principe d'opposition, tout élément projette un élément symétrique comme on vient de le voir : c'est le principe d'organisation paradigmatique. »*¹²⁰.

Ce cas de figure (la présence de deux PN concurrents) trouve son illustration dans la présente nouvelle de Boulanger. Au PN du Grand Ferré et de ses camarades de vouloir délivrer le pays de ses occupants anglais s'oppose, en vertu du principe de présupposition réciproque, le projet des Anglais désireux d'étendre, à l'inverse, leur domination sur tout le pays. Ce PN complexe s'écrit :

$F(S) \iff (S1 \cup O \cap S2) \longrightarrow (S1 \cap O \cup S2)$, où $S1$ = Le Grand Ferré et ses compagnons, $S2$ = les Anglais et O = le sol français :

*« -Il y a la détermination. Nous en finirons avec l'Anglais, avec le roi de Navarre, avec le dauphin Charles s'il le faut, Dieu nous en garde ! [...] -Il y a nous, et rien que nous. Ce n'est pas Robert Conolle, ce n'est pas Philippe de Navarre qui ont pris Auxerre. Ce sont les bourgeois qui l'ont livré par trahison. Laissons la cruauté à l'ennemi du dehors et du dedans, car nous avons la force »*¹²¹.

¹¹⁹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 617.

¹²⁰ Groupe d'Entrevernes, op. cit., p. 24.

¹²¹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 616.

Comme nous avons eu l'occasion de le faire remarquer plus haut, la coexistence des deux PN antinomiques ne va pas sans heurt, ni sans faire peser des contraintes ni sans impliquer des conséquences sur le déroulement syntagmatique. Ce dont témoigne, de façon pertinente, la citation qui suit :

« Dans le cas de l'épreuve, le récit revêt un caractère polémique, la transformation correspond à une lutte »¹²².

Sur le parcours narratif des acteurs, le capitaine anglais représente l'anti-sujet, bien déterminé à assiéger et à vaincre la farouche résistance du village de Longueil-Sainte-Marie. Le programme narratif, qu'il se propose donc de réaliser, s'écrit :

$$F(S) \rightleftarrows (S2 \cup O) \longrightarrow (S2 \cap O).$$

La narration le présente comme un acteur pourvu d'une compétence modale plurielle (/savoir-faire/-/vouloir-faire/-/pouvoir-faire/-/devoir-faire/), et nourrissant, de surcroît, à l'endroit de ses adversaires un sentiment de dédain et de déconsidération. Sur le plan stylistique, le narrateur use, à ce propos, du discours indirect libre afin de livrer pareilles informations au lecteur :

« L'homme de guerre savait ce qu'il faisait. En-deçà du mépris qu'il ressentait pour un tas de gueux, armés de pieux et de pioches, il ne laissait pas de se méfier. Ces sauvages lui avaient mis plusieurs fois en déroute ses estafettes et ses corps francs et s'il voulait bien perdre de ses hommes c'était par sa propre épée et non par les piqueries d'un ramassis de bouseux »¹²³.

Mais, c'était sans compter sur l'unité et la détermination des résistants, mais aussi sur cet auxiliaire magique, cet adjuvant prodigieux qu'est la hache du Grand Ferré, qui promettait de réaliser des exploits. Instrument de destruction tourné

¹²² Groupe d'Entrevernes, op. cit., p. 26.

¹²³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 618.

contre l'ennemi, mais également emblème d'une victoire prochaine. Ce double statut de la hache fait d'elle un symbole susceptible de cimenter la cohésion communautaire :

« Alors les trois cents eurent aussi leur moment de joie, et bien qu'ils fassent six fois moins que ceux d'en face leur éclat rejeta l'autre dans la ténèbre et confirma leur bloc. Ils n'étaient plus qu'une âme, un corps, une idée : la hache du Grand. Elle était devenue, au feu de ce cri nombreux et fondu, l'arme par excellence, le symbole, la certitude de la victoire. Cet outil qui avait tant coupé de bons arbres d'où sortent les toits, les huches, les vaisseaux allait abattre l'arbre du mal, le forcer à servir lui aussi et l'on en ferait un feu qui éclairerait les siècles. Dix paysans s'élançèrent sur la hache du Grand Ferré pour la soulever, mais aucun ne le put. Il fallait qu'ils s'y missent à deux pour la tenir à hauteur d'épaules, à trois pour l'élever par-dessus leurs têtes. Quelle fête mes amis ! »¹²⁴

Comme on le constate, dans le passage précité, la hache du Grand Ferré semble excéder son statut sémiotique et actantiel d'adjuvant pour se muer en symbole de la communauté entière, capable de cristalliser autour d'elle tant de convoitises, jusqu'à constituer un enjeu de taille :

« Ils furent plus d'un cent à tenter l'impossible, le reste ayant déjà succombé dans l'épreuve au cours des veillées, quand las de se conter des histoires on passait aux plaisirs : lutte, jeux de la bouteille, du sac et du tonneau, lance-bourin, concours de pets, et toujours, toujours la hache du Grand »¹²⁵.

Auxiliaire précieux, prolongement naturel de son propriétaire, la hache est l'objet d'une caractérisation hyperbolique de la part du narrateur, qui s'attarde sur

¹²⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p. 619.

¹²⁵ Ibid., p. 619.

son caractère singulier, elle participe à la modalisation de la compétence du Grand Ferré. A être exceptionnel, instrument exceptionnel :

« Il s'avança vers la hache posée au centre des trois cents, en essuya le manche que les sueurs avaient bruni et la leva sans qu'un muscle de son visage trahît quelque effort. La hache tournoyait avec lenteur dans l'air, tel qu'on voit les montagnes danser au fond des rêves. C'était très doux et magnifique, comme l'est dans notre chair le souvenir de l'Eden. Mais la vie revient avec la mort »¹²⁶.

Le champ de bataille, lieu de trépas et de dévastation, offre une vision apocalyptique de l'affrontement où s'illustrent le Grand Ferré et sa hache, auxiliaire magique des contes de fées, capable de prodiges, de réaliser des exploits inouïs. C'est là que la chronique se mue en légende et que le savoir factuel (historique) se laisse insidieusement gagner par le fictionnel et le mythique :

« Le Grand en a fendu quatre-vingt-sept à lui tout seul, dit-il. Je ne l'ai pas perdu de vue. Nous avons douze deuils à porter. Avec toutes ces chairs de mangeurs de harengs nos champs pourraient donner bonne récolte, l'an prochain »¹²⁷.

Par ailleurs, au cours de la réalisation de son PN, en homme rompu au combat, guerrier implacable, aguerrri par tant de combats et d'affrontements, le Grand Ferré décline le commandement de la troupe, après la mort de l'Alouette, parce qu'il est plus soucieux d'action et convaincu, de ce fait, que sa véritable place est au premier rang :

¹²⁶ Daniel Boulanger, p. 619.

¹²⁷ Ibid., p. 620.

« -Celui qui commande doit toujours être en retrait pour saisir et guider les mouvements du combat. Je ne suis pas la tête, mais le cœur, dit-il, et nous devons écouter l'ordre de Saint-Corneille »¹²⁸.

Dans ce contexte historique, les croyances religieuses, mais plus encore les superstitions, que nourrissent les rumeurs, agissent à la manière d'un prisme déformant, hyperbolisant le réel. Compétence et performance du Grand Ferré sont ainsi l'objet d'une caractérisation excédant les limites du rationnel :

« Les Anglais surtout, qui disent sans se signer, à moi homme d'Église, abbé de Saint-Vincent, que Dieu s'est fait Diable et qu'il est ici. Ta hache serait du bois de la Sainte-Croix, dans son fer un clou du Christ »¹²⁹.

Après avoir bu, d'un seul trait, trois cruches d'une eau glacée, le Grand Ferré tomba gravement malade et fut pris d'une violente fièvre, qui limite ainsi ses mouvements et le rend quasiment impuissant à combattre ; il perd de la sorte l'une des modalités de sa compétence (/le pouvoir-faire/). Son indisposition (maladie) agit comme un opposant à l'effectuation de son programme narratif :

« Il saisit sa hache, mais le poids l'entraîne dos au mur. Un éclair l'aveugle, une crampe l'immobilise »¹³⁰.

Ce n'est qu'au prix d'un effort surhumain que le protagoniste du récit parvient à surmonter cette situation désavantageuse et recouvre, momentanément, sa compétence au combat, lorsqu'il est attaqué, dans sa propre demeure, par une douzaine d'Anglais, résolus à l'achever :

¹²⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 621.

¹²⁹ Ibid., p. 625.

¹³⁰ Ibid., p. 631.

« -Tas de brigands ! Vous venez en lâches me saisir au lit. Vous ne me tenez pas encore. Il donne un coup de reins au mur et d'un arc plein d'éclairs abat de malemort cinq des meurtriers. Les sept autres s'enfuient »¹³¹.

Au terme de cet ultime exploit, le Grand Ferré finira par rendre l'âme, terrassé par la fièvre, au milieu des visions nostalgiques de son passé :

« Jeanneton voit la main du bien-aimé se porter à l'oreille. L'index et le pouce se joignent à la place du lobe absent, le bras retombe. Le Grand Ferré sort du siècle »¹³².

Le principe de présupposition logique contraint le sémioticien à prendre en considération, au cours de son analyse, le PN principal et l'anti-PN. La réussite de l'un implique nécessairement l'échec de l'autre. Aussi, la complexité narrative du récit témoigne-t-elle souvent de la mise en scène de programmes narratifs concurrents :

« Nous avons décrit la performance conjonctive et la performance disjonctive pour les présenter successivement, mais nous savons qu'elles sont toujours corrélatives »¹³³.

A ce propos, la disparition du Grand Ferré marque la fin de son PN, dont l'objet-valeur était de défendre le village de Longueuil, et par extension, le sol français ; mais aussi, corrélativement, la poursuite de l'anti-PN, celui des Anglais, et son aboutissement :

« Angleterre et Navarre saccagèrent le pays par le feu. La rage soufflait sur l'incendie. [...] L'odeur des charniers se mariait à l'ennemi »¹³⁴.

¹³¹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 631.

¹³² Ibid., p. 631.

¹³³ Groupes d'Entrevernes, op. cit., p. 26.

L'implication des deux PN et leur complexité s'écrivent donc comme suit :

$$F(S) \rightleftarrows (S1 \cap O \cup S2) \longrightarrow (S1 \cup O \cap S2)$$

où S1 et S2 représentent respectivement le Grand Ferré (et ses camarades), les Anglais et les Navarrais.

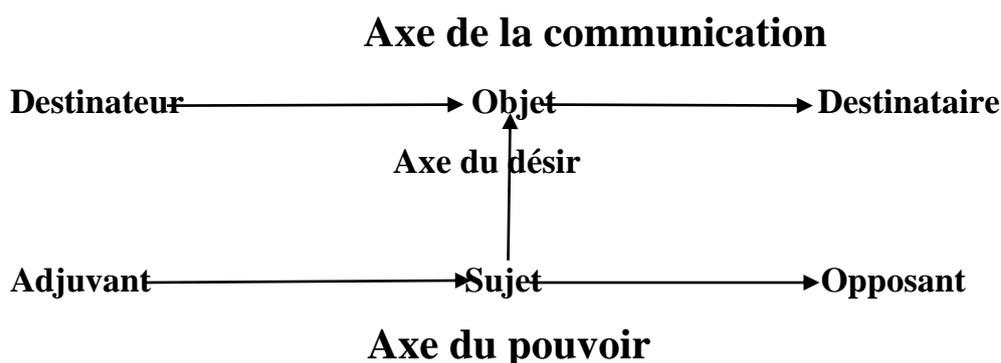
Il s'agit, sur le plan sémiotique, d'une double opération de transformation : performance disjonctive pour le Grand Ferré, dont la mort scelle la fin de son programme narratif, et performance conjonctive pour les Anglais, qui réussirent ainsi à étendre davantage leur domination sur le pays.

V.2. L'analyse sémio-narrative et le désir triangulaire

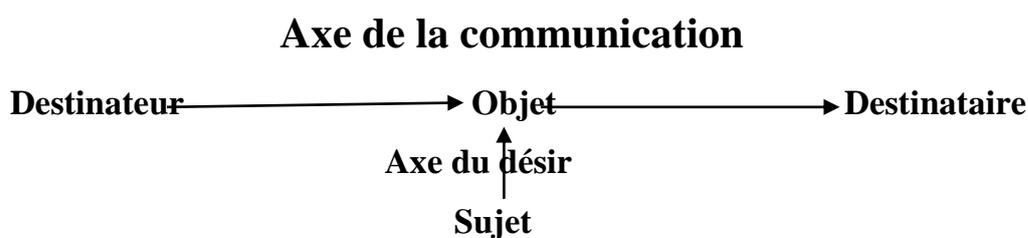
L'analyse sémiotique nous apprend que pour remonter le parcours génératif de la signification – pour cela, elle postule la linéarité de la syntagmatique du récit -, il est impératif d'accorder une attention particulière à la clause, au terme de l'histoire narrée, dont la fonction cruciale est d'éclairer, rétrospectivement, l'enchaînement des événements, ainsi que le parcours des acteurs.

En outre, la sémiotique rend compte, au moyen du modèle actantiel, des diverses relations entre les forces agissantes au sein de la diégèse. Ainsi, l'intérêt heuristique du schéma actantiel réside dans la mise en évidence de l'organisation des relations, et ce, en fonction de trois axes fondamentaux : l'axe de la communication réunissant le Destinateur et le Destinataire, l'axe du désir, concernant le Sujet et l'Objet, et enfin, l'axe du pouvoir relatif à l'Adjuvant et à l'Opposant (qui sont, en fait, des rôles actantiels gravitant dans la sphère fonctionnelle du sujet et sont étroitement liés à son parcours et à son PN). Ces différentes relations sont susceptibles d'être schématisées de la manière suivante :

¹³⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p. 631.



Néanmoins, il est crucial de préciser que les rôles actantiels de l'adjuvant et de l'opposant ne jouissent aucunement d'une autonomie fonctionnelle, dans la mesure où leur existence est conditionnée par l'apparition de la quête du sujet, l'un intervenant pour la rendre aisée, notamment en lui fournissant les moyens pour y parvenir, et l'autre pour la contrecarrer, voire l'acheminer, éventuellement, vers l'échec. En conséquence de quoi, il est possible, voire préférable, de réduire le schéma susmentionné à trois positions actantielles fondamentales, l'adjuvant et l'opposant étant présumés par la présence du sujet et la mise en œuvre de son PN, comme il vient d'être mentionné :



Par ailleurs, dans son ouvrage fondamental *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Fayard/Pluriel, 2010), René Gérard révolutionne la critique littéraire, en y développant, dans le premier chapitre du livre, la théorie du désir « triangulaire », et en proposant de réexaminer les grandes œuvres romanesques, à la lumière de cette théorie qui forme un système cohérent, pertinent et d'un rendement pédagogique et heuristique appréciable. L'ouvrage explique, en

substance, que le sujet désirant, dans sa trajectoire (son chemin) vers l'objet désiré, rencontre inmanquablement un médiateur qui le fait naître à son désir en le provoquant. Le sujet a beau adopter une attitude de protestation, en se défendant et en proclamant tout haut l'autonomie de son désir, il n'en demeure pas moins que celui –ci est étroitement tributaire de la présence et de la puissance génératrices ou suggestives du médiateur.

Cette entrée en scène inopinée du médiateur a pour effet d'annihiler le réel, et de provoquer, par là-même, la fantasmatisation de l'objet :

« Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie. Nous appellerons ce modèle le médiateur du désir. L'existence chevaleresque est l'imitation d'Amadis au sens où l'existence du chrétien est l'imitation de Jésus-Christ »¹³⁵.

Étant donné que nous concevons notre recherche, ou à tout le moins une partie de celle-ci, dans une perspective essentiellement sémiotique, ce positionnement théorique n'est pas pour nous empêcher d'examiner d'autres pistes, et de recourir, chemin faisant, à d'autres catégories conceptuelles susceptibles d'en consolider les analyses et de les approfondir. La théorie du désir triangulaire se situe, préférentiellement, sur le plan pathémique, celui des passions. Denis Bertrand note, à propos de ce vocable (ce néonyme, selon les linguistes) :

« Néologisme formé à l'aide de la racine pathos et du suffixe –ème, –émique. Ce suffixe que l'on retrouve en linguistique dans "phonème", "sème", "sémème", etc. (et par extension en anthropologie dans "mythème") désigne

¹³⁵ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010 (1^{ère} édition, Grasset et Fasquelle, 1961), p. 16.

l'unité minimale de description d'un phénomène dans le champ de pertinence des sciences du langage. Le "pathème" est ainsi une unité sémantique du domaine passionnel. L'étude de la dimension pathémique du discours, complémentaire des dimensions pragmatique et cognitive, concerne non plus la transformation des états de choses (du ressort de la narrativité), mais la modulation des états du sujet, ses "états d'âme", cette dimension fait l'objet de la sémiotique des passions »¹³⁶.

Dans nos analyses des nouvelles précédentes de Boulanger, nous nous sommes contenté de recourir à la sémiotique traditionnelle, comme instrument d'exploration heuristique, telle que pratiquée par l'École de Paris, cette sémiotique qui conçoit le personnage (actant et acteur) comme un élément fondamental, dans la syntaxe narrative, de l'univers du récit, et qui s'emploie à en décrire le parcours et le programme (PN). L'introduction, dans l'analyse, de la dimension pathémique se révèle cruciale, celle-ci constitue l'objet de la sémiotique des passions, étant donné que le personnage ne saurait être conçu exclusivement comme le support de l'action (en tant qu'actant), destiné uniquement à remplir un rôle au sein de l'histoire, et défini par celui-ci, mais également comme un être traversé par la passion, un lieu de l'éprouver. La complémentarité des deux dimensions apparaîtra un peu plus loin.

D'un autre côté, il faut introduire une distinction essentielle entre deux formes de la médiation, dans le désir triangulaire : la médiation interne et la médiation externe où la distance qui sépare le médiateur du sujet désirant, quant à l'appréhension de l'objet convoité, s'avère d'ordre spirituel, intellectuel. De façon générale, les œuvres romanesques semblent illustrer ces deux types de médiation. Ainsi, à la première correspondent des textes comme *Le Rouge et le Noir* de Stendhal ou *Madame Bovary* de Flaubert, alors que la seconde catégorie conceptuelle est adéquatement et pertinemment illustrée par le célèbre *Don Quichotte* de Cervantès, où la quête du personnage éponyme est placée sous l'ombre tutélaire d'Amadis de Gaule, qui lui sert de modèle indépassable :

¹³⁶ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan/Université, 2000, p. 265.

« Ce n'est évidemment pas de l'espace physique que se mesure l'écart entre le médiateur et le sujet désirant. Bien que l'éloignement géographique puisse en constituer un facteur, la distance entre le médiateur et le sujet est d'abord spirituelle »¹³⁷.

Ainsi, dans la médiation externe, le sujet explicite l'objet de son désir et l'extériorise, il ne s'en cache pas. Point de dissimulation dans ce cas. Le modèle est ouvertement désigné du doigt, car toute rivalité éventuelle est déclarée nulle et non avenue, voire impensable :

« Le héros de la médiation externe proclame bien haut, la vraie nature de son désir. Il vénère ouvertement son modèle et s'en déclare le disciple. Nous avons vu Don Quichotte expliquer lui-même à Sancho le rôle privilégié que joue Amadis dans son existence. Mme Bovary et Léon confessent, eux aussi, la vérité de leurs désirs dans leurs confidences lyriques »¹³⁸.

En revanche, dans la médiation interne, il n'est pas rare que le sujet désirant dissimule la nature de son objet et déclare, ostensiblement, son hostilité à l'endroit du médiateur, sous prétexte que son désir est naturel, d'autant plus qu'il s'est manifesté bien antérieurement à celui de l'autre, et qu'en tout état de cause, il ne lui doit rien du tout. Nous sommes en présence d'un cas typique du renversement de la logique qui régit les passions :

« Dans la querelle qui l'oppose à son rival, le sujet intervertit l'ordre logique et chronologique des désirs afin de dissimuler son imitation. Il affirme que son propre désir est antérieur à celui de son rival ; ce n'est donc jamais lui, à l'entendre, qui est responsable de la rivalité : c'est le

¹³⁷ René Girard, op. cit., p. 23.

¹³⁸ Ibid..

médiateur. Tout ce qui vient de ce médiateur est systématiquement déprécié bien que secrètement désiré »¹³⁹.

En somme, la théorie du désir triangulaire trouve sa parfaite illustration et sa manifestation, la plus accomplie, au sein de l'œuvre littéraire, comme si l'écrivain s'emploie à expliciter les mécanismes, ainsi que les ressorts secrets d'un phénomène passionnel, (pathémique, dirait le sémioticien), qui d'ordinaire, est, sinon vigoureusement combattu, du moins demeurant implicite dans les relations interindividuelles. En effet, dans leur vécu quotidien, les individus se défendent, parfois avec acharnement, de vouloir imiter, dans leurs élans effectifs, untel :

« Seuls les romanciers révèlent la nature imitative. Cette nature, de nos jours, est difficile à percevoir car l'imitation la plus fervente est la plus vigoureusement niée »¹⁴⁰.

Par ailleurs, dans son essai capital, René Girard introduit une distinction déterminante entre romantique et romanesque, qui définit deux attitudes ontologiques différentes, et révèle deux esthétiques, non moins divergentes :

« Nous réserverons désormais le terme romantique aux œuvres qui reflètent la présence du médiateur sans jamais la révéler et le terme romanesque aux œuvres qui révèlent cette même présence. C'est à ces dernières que le présent ouvrage est essentiellement consacré »¹⁴¹.

En outre, l'analyse textuelle révèle une relation proportionnelle entre l'intensité du désir et la nature du médiateur : ainsi, plus grande est la valorisation de la figure du médiateur, plus intense et plus enraciné sera le désir :

¹³⁹ René Girard, op. cit., p. 25.

¹⁴⁰ Ibid., p. 29.

¹⁴¹ Ibid., p. 31.

« Le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et confère à ce dernier une valeur illusoire. Le désir triangulaire est le désir qui transfigure son objet »¹⁴².

La citation précédente nous apprend que l'existence du médiateur est la condition *sine qua non* de l'émergence du désir, ou à tout le moins de sa survie et de son développement. Si ce tiers ne surgit pas sur la scène, il y a tout à parier que le désir a toutes les chances de ne point émerger : *« Le tiers est toujours présent à la naissance du désir »¹⁴³.*

Si, dans les œuvres classiques, le héros se contentait de l'imitation d'un modèle unique, auquel il s'évertue à ressembler de toutes ses forces, le roman contemporain multiplie les sources de l'imitation et la présence du médiateur s'y fait plus envahissante :

« L'imitation du héros contemporain est plus humble, plus écrasée et comme paralysée par une terreur religieuse. La puissance de l'Autre est plus grande que jamais et nous allons voir qu'elle n'est pas limitée à un médiateur unique comme chez les héros antérieurs »¹⁴⁴

La présence visible, affichée, du médiateur agit souvent à la manière d'un catalyseur, pouvant provoquer la naissance du désir enfoui en nous, comme si l'éclosion n'attendait que cette présence génératrice pour naître au monde et voir le jour :

« A sa naissance, c'est-à-dire à la source même de la subjectivité, on trouve toujours l'Autre victorieusement installé. La source de la "transfiguration" »

¹⁴² René Girard, op. cit., p. 31.

¹⁴³ Ibid., p. 35.

¹⁴⁴ Ibid., p. 46.

est bien en nous, mais l'eau vive ne jaillit que lorsque le médiateur a frappé le roc de sa baguette magique »¹⁴⁵.

Il arrive parfois que le médiateur se substitue, chez le sujet désirant, à l'objet convoité. Sa proximité a, alors, pour conséquence la diminution de la valeur attachée à l'objet :

« A mesure que le médiateur se rapproche, son rôle grandit et celui de l'objet diminue. Dostoïevski, par une intuition géniale, installe le médiateur sur le devant de la scène et repousse l'objet au second plan »¹⁴⁶.

Dimension pathémique et désir triangulaire seront au centre de nos préoccupations, dans l'analyse des deux nouvelles qui suivent. Ces deux outils heuristiques, dont la complémentarité, à notre sens, n'est plus à démontrer, témoignent de la rencontre fructueuse, et d'un rendement pédagogique certain, de la sémiotique narrative et de la théorie de René Girard.

Chapitre VI : Analyse de la nouvelle *Une place de rêve*¹⁴⁷ (in *Un arbre dans Babylone*)

VI.1. Présentation des acteurs

Se conformant, une fois encore, à la norme de l'économie des moyens, propre au récit bref, et à sa fonctionnalité, l'histoire s'ouvre sur une présentation sobre des acteurs, Don Carlos et sa femme Rachel. Leur discussion se focalise, en particulier, sur leur situation financière et leur habitation. Le ton est à la métaphore :

¹⁴⁵ René Girard, op. cit., p. 47.

¹⁴⁶ Ibid., p. 59.

¹⁴⁷ Daniel Boulanger, *Nouvelles III*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, 2002, p. 251

« Don Carlos pensait que son pion avait sauté les autres, était arrivé à dame et s'était fait roi. Après fortune au Pérou, en vendant des boutons. De retour sur les bords de la Seine, non loin de Paris, dans une maison mangée par le lierre il passait son temps à regarder les péniches, le port courbe, la suite des cafés-épiceries où les mariniers se retrouvent pour se faire les yeux ronds comme en ont pendant l'entracte les acteurs dans leurs loges. Don Carlos leur ressemblait, mais tout son temps désormais, il descendait en roue libre. Rachel sa femme entretenait la demeure comme un bateau, dans le scintillement des meubles et des cuivres. Ses enfants, là-bas, avaient repris le commerce »¹⁴⁸.

VI.2. De la compétence à la performance

En sa qualité d'adjuvant, la fortune installe l'acteur-sujet dans sa compétence (il a fait fortune au Pérou), et pourvoit celle-ci en diverses modalités, dont le/savoir-faire/ et le /pouvoir-faire. La demeure familiale constitue, pour le couple, un espace euphorique, sémantiquement, positivement investi, et où les acteurs goûtent la douceur durable des habitudes inchangées et rassurantes :

« Des chats donnaient au silence de la demeure le poids velouté de la crème sur le lait et c'était merveilleux que la nuit succédât au jour, la saison franche à la demi-saison, l'heure du journal à celle du potage. À cette disposition on est toujours gagnant »¹⁴⁹.

Comme la construction diégétique est progressive, des informations complémentaires sont fournies par le narrateur, afin de mieux caractériser le

¹⁴⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 251.

¹⁴⁹ Ibid., p. 251.

protagoniste du récit. Ces informations participent de l'être du personnage, au sens où l'entend Philippe Hamon, dans son modèle sémiologique :

« Don Carlos, qui s'appelait Charles Vert, avait maintenant soixante ans et il lui semblait qu'il était là depuis le commencement du monde. À peine un rhumatisme lui rappelait-il qu'il avait un corps. S'il pensait aux autres c'était en fonction des boutons qui maintenant ornaient leurs habits, et s'il avait parfois une humeur elle lui venait de la disparition des bretelles et des bottines en faveur des ceintures et des mocassins »¹⁵⁰.

Définitivement installé dans ses habitudes et ses manies, le personnage central ne semble point se départir de son équanimité coutumière, par nul impondérable, hormis la visite rituelle que lui rendaient, chaque année, ses enfants et ses petits-enfants, laquelle visite ne manquait pas de remettre en cause, provisoirement, l'ordre pérenne de la demeure parentale :

« Une fois l'an la maison connaissait le tumulte, à la visite des enfants et petits-enfants, dans un cliquetis ébréché d'espagnol, puis tout retombait dans la quiétude »¹⁵¹.

Par ailleurs, dans un autre passage du texte, le narrateur insiste sur le tempérament de Don Carlos et ses habitudes tenaces :

« Rien d'ailleurs n'aurait pu le troubler et s'il élevait jamais la voix c'était pour jeter les servantes à la porte, périodiquement, et sans autre raison que l'idée qu'une étrangère pût finir par s'incruster chez lui représentait le plus malin du diable »¹⁵².

¹⁵⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 251.

¹⁵¹ Ibid., p. 252.

¹⁵² Ibid., p. 252.

En somme, c'est l'être du personnage qui est mis en exergue, dans cette première partie de la nouvelle. D'après la caractérisation qui en est faite, et qui tend à le singulariser, chez cet acteur du récit se réalise une conjonction (une adéquation) entre l'être, qui est de l'ordre de l'immanence, et le paraître qui relève du plan de la manifestation. La conjugaison de ces deux plans définit le vrai, au sens sémiotique du terme :

$$e (\text{être}) + p (\text{paraître}) = \text{vrai}$$

VI.3. Le personnage comme simulacre

Au cours de son existence textuelle, le personnage se construit une image de lui-même, s'adonne à des projections imaginaires de sa vie, de ce qu'il est. La sémiotique, tournant résolument le dos au réel, s'intéresse en priorité aux conditions de véridictionnalité¹⁵³. Raison pour laquelle elle propose le concept de *simulacre* :

« Pour distinguer entre les deux types de fonctionnement, il conviendrait sans doute de les désigner de deux manières différentes ; réservant l'expression "mode d'existence" à ce à quoi elle a servi en sémiotique jusqu'à présent, nous dénommerons "simulacres existentiels" ces projections du sujet dans un imaginaire passionnel »¹⁵⁴.

Ainsi, au début du récit, et d'après la caractérisation qui vient d'en être esquissée, le protagoniste Don Carlos semble être pourvu des modalités virtualisantes (/devoir-faire) et /vouloir-faire), mais également de modalités actualisantes (/savoir-faire/ et /pouvoir-faire/). Celles-ci sont destinées à modaliser sa compétence et l'habiliter à agir, autrement dit à l'instaurer en sujet du faire.

¹⁵³ « **Véridiction** : À la différence d'une conception de la vérité fondée, dans la théorie de la communication, sur l'adéquation du message à son référent, la sémiotique développe une analyse de la véridiction, c'est-à-dire des jeux du langage avec la vérité qu'installe en son sein le discours », in Denis Bertrand, *op. cit.*, p. 268.

¹⁵⁴ A.-J. Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1991, p. 59.

L'épisode du sauvetage d'un homme, et ce, après sa tentative de suicide par noyade, figure le surgissement d'un élément perturbateur, qui vient rompre l'équilibre de la situation initiale, si l'on se réfère au schéma canonique de l'organisation du récit :

« Un homme trempé regardait debout un autre homme trempé mais couché sur le gazon.

-Un noyé ! cria Rachel. Devant chez nous ! Monsieur s'est jeté à l'eau pour le faire sortir »¹⁵⁵.

Le lecteur averti ne manquera pas de relever les réactions contrastées de Don Carlos et de sa femme, qui témoignent de deux tempéraments antinomiques. Ainsi, Don Carlos, qui ne souhaitait guère être dérangé dans ses habitudes, s'empresse-t-il de congédier les deux hommes, rescapés de la noyade. Il assume, par-là, le rôle actantiel d'opposant :

« -Monsieur, dit Don Carlos au sauveteur qui tremblait, vous auriez eu un hôtel à cent mètres, les buvettes, de quoi vous réchauffer »¹⁵⁶.

Cette réaction dénote, chez le personnage, de l'individualisme et de l'indifférence à l'égard du sort de ses semblables. Et l'on comprend mieux comment des dispositions passionnelles interviennent afin de surdéterminer le programme narratif des acteurs. En revanche, Rachel adopte une attitude inverse et agit en adjuvant, en proposant son aide aux deux hommes :

« Rachel pria l'inconnu d'entrer dans la cuisine, elle lui trouverait bien de quoi se changer.

¹⁵⁵ Daniel Boulanger, op. cit., p. 252.

¹⁵⁶ Ibid., p. 252.

Don Carlos la regarda avec étonnement, sans comprendre que Rachel vivait là l'un des instants les plus aigus de sa vie. Il ne la reconnaissait même plus, qui prenait l'homme par le bras, en infirmière, pour l'aider à marcher vers le perron. [...]

Don Carlos alla fermer la grille en se demandant quels costumes Rachel allait distraire de sa garde-robe »¹⁵⁷.

S'opère ensuite une transformation de nature disjonctive, au détriment de Don Carlos, lorsque sa femme prête deux de ses costumes aux deux inconnus :

$$F(S) \implies (S1 \cap O) \longrightarrow (S1 \cup O),$$

où S1 représente Don Carlos, et O ses costumes. Néanmoins, cette transformation narrative n'est ni définitive, ni complète :

« -Merci, dit Don Carlos, et il s'avança vers les deux hommes qui paraissaient faux dans le fil-à-fil dont les épaules étaient encore marquées par les cintres. Tel un coiffeur avant d'attaquer le cheveu, il fit claquer le bec d'acier et d'un geste froid coupa la queue du premier bouton, puis du suivant, ainsi de suite sur les deux hommes qui n'osaient bouger »¹⁵⁸.

A ce stade de l'évolution du récit, Don Carlos fait état d'une deuxième transformation disjonctive, affectant cette fois-ci sa relation actantielle et passionnelle avec son épouse : la perte de l'amour à son égard :

$$(S1 \cap O1) \longrightarrow (S1 \cup O1)$$

où l'objet-valeur représente l'amour de Don Carlos pour sa femme :

¹⁵⁷ Daniel Boulanger, op. cit., p. 253.

¹⁵⁸ Ibid., p. 253.

« *Rachel ne respecte rien, songea-t-il. Pourquoi me le cacher ? Je ne l'aime plus ! Je la supportais, je vois que tout est fini entre nous* »¹⁵⁹.

Ensuite, le protagoniste fait étalage de sa compétence en vantant ses aptitudes physiques, devant la bonne. Ces qualités modalisent sa compétence, en l'installant, dans la diégèse, en qualité de sujet virtualisé (/vouloir-faire/ et /devoir-faire/), mais aussi de sujet actualisé (/savoir-faire/ et /pouvoir-faire/) :

« - *Comme homme, je parle de l'homme, pas du rentier, ni de l'organiste, ni de l'ancien commerçant, pas même de l'époux de Mme Vert. J'ai bon appétit, vous le savez. Je fais le tour du pays chaque fois et sans fatigue. Mes cheveux sont blancs, mais serrés et souples. Je lis le journal sans lunettes. Alors ?* »¹⁶⁰.

La mise en avant de sa compétence physique, par le personnage, est particulièrement destinée à signaler une disjonction, sur le plan de l'être :

(S1 U O2), où S1 est Don Carlos, et O2 le plaisir sexuel (son assouvissement). Ce qui constitue l'objet de son discours et le fait qu'il se plaigne à Pauline, la gouvernante :

« *Mes articulations ne craquent pas. J'étends le bras. Regardez, je pose une feuille de papier à cigarette sur le dos de ma main ; la feuille ne tombe pas, tremble à peine, un rhumatisme me rappelle quelquefois que je possède un corps ! Le dentiste me voit une fois par an pour m'envier. Mes nuits seraient encore étoilées de plaisir si votre patronne ne tirait pas le rideau !* »¹⁶¹.

¹⁵⁹ Daniel Boulanger, op. cit., pp. 253-254.

¹⁶⁰ Ibid., p. 254.

¹⁶¹ Ibid., p. 254.

Sur le plan énonciatif, Don Carlos tient à sa gouvernante un discours autrement ambigu, qui pourrait prêter aisément à confusion. L'équivoque est telle que ses propos, dans lesquels il est question d'amour et de désir, sont interprétés, par Pauline, comme étant des avances, à peine déguisées :

« -Mme Vert ne m'a jamais aimé. Elle n'a rien respecté ni même fait effort pour comprendre mes désirs. Elle a eu des enfants comme le pommier les pommes. Elle dormait au concret et quand je touche cet instrument admirable dont elle a retardé l'arrivée le plus qu'elle a pu, elle branche la cireuse pour vous montrer, à vous Pauline vos déficiences »¹⁶²

Par ailleurs, la pragmatique nous enseigne que les conditions de réussite, d'aboutissement, de toute communication sont tributaires de l'observation du principe de coopération¹⁶³, lequel principe est nécessairement fondé sur les lois du discours (ou maximes conversationnelles, selon la terminologie de Grice). Dans une communication donnée, une certaine part de l'information n'est pas forcément verbalisée, et relève dans ce cas de figure de l'implicite : elle demeure, le cas échéant, sous-entendue. C'est alors que la coopération de l'interlocuteur est mise à contribution, dans un effort interprétatif, au prix d'un calcul inférentiel, permettant la restitution et la compréhension de l'information implicite, et, *ipso facto*, la poursuite de l'échange dans des conditions optimales :

« La notion d'"inférence" explique comment l'interlocuteur, aiguillé par les règles gricéennes, accède au vouloir dire du locuteur. L'inférence pragmatique est non démonstrative, elle consiste à formuler des hypothèses

¹⁶² Daniel Boulanger, op. cit., p. 258.

¹⁶³ « **Coopération (principe de)** : selon H.P. Grice, chaque contributeur doit faire en sorte de coopérer à un échange verbal pour en assurer le succès, et permettre la meilleure interprétation possible des énoncés. Ce principe débouche sur l'établissement des maximes conversationnelles », in Nathalie Garric et Frédéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette/Supérieur, 2007, p. 186.

contextuelles, à développer un calcul interprétatif, pour élaborer une conclusion dont la vérité n'est en aucun cas garantie »¹⁶⁴.

Raison pour laquelle, l'interlocuteur entreprend le décodage des contenus implicites de l'énoncé, avec la volonté d'accéder à l'intention discursive de l'émetteur, en s'appuyant notamment sur les données contextuellement présentes, sans se prémunir, néanmoins, contre les risques éventuels d'échec. Au demeurant, les conditions de réussite d'une telle entreprise demeurent aléatoires. C'est le cas, ce nous semble, de la présente nouvelle de Boulanger. Pauline, la bonne, se méprend sur les réelles intentions de son patron, Don Carlos, en prenant pour des avances licencieuses ce qui ne constitue, en fait, qu'un simple épanchement de sentiments, une confession libérée sous le poids de l'accablement :

« -C'est tout ?demanda-t-elle d'une voix simple.

-Mon cœur débordait, dit Don Carlos. Mme Vert est une angoisse de toujours. Que voulez-vous d'autre ?

-Je croyais que vous alliez me demander autre chose, reprit Pauline.

-Et quoi donc ?

-Je ne suis qu'à votre service dit Pauline. Vous m'avez recueillie. Je vous dois tout. J'attendais l'occasion »¹⁶⁵.

Don Carlos réagit à cette interprétation erronée, quant à ses desseins, et s'empresse, par conséquent, d'invalider l'inférence de la gouvernante, en lui dévoilant la véritable intention de son discours :

« Par la vierge ! s'écria Don Carlos, je crois comprendre, mais vous êtes dans l'erreur Pauline. Sachez que même au Pérou, dans ma force et à la tête d'un bataillon de femmes, je suis toujours resté fidèle à mon épouse. Il faut que le plaisir de s'attacher à son tourment l'emporte sur tout autre. Vous

¹⁶⁴ Nathalie Garric et Frédéric Calas, op. cit., p. 95.

¹⁶⁵ Daniel Boulanger, op. cit., pp. 258-259.

êtes honnête et bonne enfant. Et remarquez ceci qui confirme mes aveux : je doublerais à l'instant vos gages s'il ne tenait qu'à moi, après avoir vu de mes yeux et touché votre gentillesse, mais ne comptez pas que Mme Vert souscrive à mon geste ! »¹⁶⁶.

VI.4. Passion et programme narratif

La passion est un puissant ressort, qui intervient, souvent, pour infléchir le récit et modifier, de manière décisive, le cours d'un programme narratif. Le processus passionnel est à la base de transformations narratives, de type conjonctif ou disjonctif, et ce, en présence de PN concurrents. C'est le cas, à titre d'illustration de la jalousie, qui s'organise souvent selon un schéma triadique, qui n'est pas sans rappeler la théorie du désir triangulaire de René Girard, à laquelle nous avons fait référence au cours de l'analyse précédente :

« Le premier objectif d'une étude consacrée à la jalousie était de disposer, à côté d'une passion qui pouvait passer au premier abord pour une "passion d'objet" – l'avarice -, d'une passion intersubjective, comportant au moins potentiellement trois acteurs : le jaloux, l'objet, le rival. [...] Mais la jalousie offre l'avantage d'explicitier, dès la manifestation lexicale de la configuration, et a fortiori dans les discours, une scène passionnelle à plusieurs rôles, un entrelacs de stratégies, une véritable histoire dotée d'une histoire et d'un devenir »¹⁶⁷.

Ainsi, Mme Vert, surprenant son mari et sa bonne enfermés dans le salon à orgue, conclut à une infidélité de celui-ci. Ce qui constitue une seconde méprise (résultat d'un calcul inférentiel) favorisée par des apparences accusatrices, alors que les acteurs de la scène étaient simplement en train de converser. Le calcul interprétatif est entrepris, une fois encore, fondé sur certains indices contextuels :

¹⁶⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 259.

¹⁶⁷ Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 189.

« On frappait à la porte, et la voix de Mme Vert s'éleva.

-Charles, ouvrez ! Que faites-vous ?

-Qu'est-ce qu'elle va croire ? murmura Pauline.

-Elle n'a jamais voulu m'appeler Carlos, dit Charles. Tout ce qui me flatte, elle le coupe.

-Charles, êtes-vous là ? cria la patronne.

-Vous n'êtes pas là ! murmura Pauline en suppliant son patron.

Mais Don Carlos qui avait l'aplomb des bonnes consciences lança d'une voix de tonnerre qu'il allait ouvrir et le fit. Mme Vert aperçut Pauline dans sa stalle et pâlit. Le bouillonnement des images dans sa tête lui fit fermer les yeux et comme un anti-monte-lait dans la casserole où lève déjà un dôme menaçant, elle laissa tomber cette phrase sans appel :

-Ma fille, vous pouvez faire votre valise »¹⁶⁸.

La réaction émotionnelle, empreinte de surprise et de colère, de Mme Vert, doublée de sa réaction physique (la pâleur de son visage) sont autant d'indices qui réfèrent assurément à la configuration de la jalousie. A croire qu'à l'indignation consécutive à la découverte d'une prétendue infidélité succède la crainte d'aliéner l'objet de valeur (ou de désir), ici Don Carlos :

« En revanche, la jalousie apparaît d'emblée sur le fond d'une relation intersubjective complexe et variable, présente par définition tout au long du parcours passionnel : la crainte de perdre l'objet ne se comprend ici qu'en présence d'un rival au moins potentiel ou imaginaire, et la crainte du rival naît de la présence de l'objet de valeur qui fait fonction d'objet »¹⁶⁹.

Le soupçon d'infidélité est ici consolidé par l'absence de réaction de Don Carlos, qui n'essaye même pas de se justifier, en excipant de sa bonne foi. Toutes

¹⁶⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 259.

¹⁶⁹ Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 189.

les apparences l'accusent et l'accablent, mais il ne réagit même pas à l'événement, notamment en raison de la soudaineté de celui-ci, ainsi que du ton catégorique et sans appel de son épouse :

« Don Carlos restait muet. Il ne détourna même pas les yeux quand la petite passa devant lui. Quand elle fut prête, bagages aux pieds, dans le salon où Mme Vert lui remettait l'argent qu'elle lui devait, sans qu'aucun mot s'élevât de part ou d'autre, don Carlos alla retirer d'une babouche près du miroir le bouquet d'immortelles et le remit à Pauline qui le prit naturellement, sans humeur »¹⁷⁰.

La surprise des protagonistes de la scène succède à l'absence de réaction, occasionnée par ce renvoi inopiné, comme si la solennité de la situation leur soustrayait toute réaction immédiate :

« L'étonnement cependant était grand chez tous, et plus encore en don Carlos qui commençait à s'étonner, comme s'il venait de s'éveiller d'une chute, impensable, dans cette longue descente heureuse en roue libre. Il lui semblait que sa vie touchait à son instant le plus fort. Cela tenait de la menace et de la curiosité »¹⁷¹.

Loin de faire un trait sur l'incident, une fois Pauline partie, Mme Vert laisse éclater sa désapprobation et son mouvement d'humeur :

« -Je n'engagerai plus de servante, dit Mme Vert. Ma maison n'est pas un lupanar.

-Rachel, reprit don Carlos, tu me fais entrevoir des diableries que je ne soupçonnais pas. Je t'ai toujours été fidèle même en rêve.

¹⁷⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 259.

¹⁷¹ Ibid., p. 259.

-Allons, donc ! oublies-tu cette période où tu te réveillais chaque nuit en sursaut, criant Carmen ou Pilar ! Le nom de toutes nos domestiques y est passé.

-Je leur donnais des ordres ! dit don Carlos.

-Tu m'en donnais aussi ! N'aggrave pas les souvenirs, reprit Rachel. Si nous avons quitté le Pérou, c'est en partie à cause de cela. Toutes ces femmes en huile et en dentelle ! »¹⁷².

Dans le processus de la jalousie, la présence du rival – on l'observe clairement dans les répliques de Rachel – aiguise la crainte de se disjoindre d'avec l'objet désiré, rendant ainsi cette perspective intolérable, et justifie, par ailleurs, la modification du comportement, mais également les revirements de situations. C'est que le sujet désirant revêt le rival d'une certaine aura et lui prête une compétence susceptible de l'habiliter à prétendre à l'objet (dans la nouvelles, les domestiques constituent autant de rivales potentielles pour Mme Vert), ou du moins mettre en péril sa sérénité. Les modalités actualisantes de la compétence (/savoir-faire/ et /pouvoir-faire/), incarnées éventuellement dans les atouts physiques ou moraux, placent le rival dans une position de menace :

« Aussi le jaloux est-il un sujet tiraillé entre deux relations qui le sollicitent chacune tout entier, mais auxquelles il ne peut jamais se consacrer exclusivement : préoccupé de son attachement quand il lutte, il est à l'inverse obsédé par la rivalité quand il aime »¹⁷³.

Le narrateur recourt au procédé stylistique du discours indirect libre afin de livrer le fond de la pensée de Don Carlos et faire référence, chemin faisant, sur le mode de l'implicite, à l'attirance qu'il ressent à l'endroit de Pauline, encore que cette attirance soit de nature affective :

¹⁷² Daniel Boulanger, op. cit., p. 260.

¹⁷³ Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 192.

« Rachel pouvait penser n'importe quoi, il n'avait jamais fréquenté que son épouse ! Et pourtant il se demandait pourquoi il avait pris Pauline par la taille et pourquoi il avait soudain l'envie de lui ouvrir son cœur ? Voilà une fille qui allait et venait depuis trois semaines du haut en bas de la maison, sans peser, si différente de celles qui l'ont précédée ! »¹⁷⁴.

Rachel n'en démord pas et poursuit son acharnement contre son mari, en alléguant qu'elle vient de trouver une confirmation à ses soupçons. Ce qui, selon elle, la renforce dans ses convictions :

« -D'ailleurs, dit Rachel en surgissant derrière lui, je me demandais pourquoi tu ne la mettais pas à la porte, celle-là ! Aucune n'a duré plus de six mois. Je comprends maintenant »¹⁷⁵.

La réaction émotionnelle de Mme Vert, en l'occurrence son exaspération, manifeste ou est le support d'une certaine crise passionnelle, qui présuppose un certain attachement à l'objet désiré, même si cet attachement ne se cristallise pas dans un comportement positif observable. Le constat qui s'impose est que ladite crise ne se manifeste (se concrétise) pas par des indices linguistiques probants ; il n'en demeure pas moins que l'attitude révoltée de l'épouse est révélatrice de sa possession exclusive et de son inquiétude :

« La crise passionnelle proprement dite comprendrait le soupçon qui est une forme de savoir dont l'objet reste secret – un métasavoir – l'administration de la preuve et la mise en scène décisive, qui induisent l'acquisition d'une certitude, d'où naîtra la méfiance, puis la souffrance, qui pourra être, selon le cas soit une détresse (rétrospective), soit une crainte (prospective) »¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p. 261.

¹⁷⁵ Ibid., p. 261.

¹⁷⁶ Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 221.

Il ressort de la citation précédente que le dispositif passionnel, notamment en raison de la complexité inhérente à ses composantes, influe sensiblement sur le cours des PN, voire les surdétermine, quant aux transformations conjonctives ou disjonctives qui adviennent au sein de la diégèse. Aussi, dans la nouvelle qui fait l'objet de la présente lecture, après l'incident déplorable, Pauline est aussitôt renvoyée par Mme Vert, introduisant, de ce fait, dans le récit, une transformation disjonctive, qui se produit au détriment de la gouvernante, et la prive de son objet de désir, autrement dit la maison des Carlos, espace euphorique, s'il en est :

$$F(S) \iff (S1 \cap O1) \longrightarrow (S1 \cup O1)$$

Le sujet opérateur responsable de cette transformation est bien entendu Mme Vert ; S1 représente Pauline, et O1 la demeure des Carlos.

Par ailleurs, Pauline confie à l'homme qu'elle a sauvé de sa tentative de noyade que son PN principal, consistant à trouver une maison et y demeurer le plus longtemps possible, a toujours été subordonné à un PN d'usage, où l'objet modal qui lui permet la conjonction avec l'objet de valeur, se trouve être la relation sexuelle avec le propriétaire. Moyen de parvenir à ses fins, et de le bien disposer en sa faveur. Ce qui lui permet, en tout état de cause, de tirer avantage de la situation :

« Oh, j'avoue que j'ai cherché dès la première semaine à entrer dans ses grâces. A chaque place, j'agis de la sorte. C'est risqué, mais il y a de tels avantages immédiats ! Mieux vaut trois mois réjouis que douze où l'on se traîne »¹⁷⁷.

Sur le plan sémiotique, le parcours narratif de Pauline se particularise par deux transformations consécutives l'une à l'autre. La première transformation, qui affecte son PN, est de nature disjonctive, et ce, lorsqu'elle est congédiée de la demeure par

¹⁷⁷ Daniel Boulanger, op. cit., 262.

Mme Vert, la seconde se révèle de type conjonctif, parce qu'elle est recueillie par Gilles et Louis dans leur habitation. Ce double PN donne lieu à la représentation schématique suivante :

$$\begin{aligned} F(S) &\implies (S1 \cap O1) \longrightarrow (S1U O1) \\ F(S) &\implies (S1 U O1) \longrightarrow (S1 \cap O2) \end{aligned}$$

S représente le premier sujet opérateur, dans PN1 (Mme vert), et le second sujet opérateur dans PN2, autrement dit, les deux amis qui acceptent de l'héberger provisoirement ; S1 Pauline, O1 la demeure des Carlos, O2 sa maison d'accueil.

Dans une perspective figurative, les espaces que traverse cet acteur féminin sont investis d'une valeur euphorique, essentiellement du fait qu'ils incarnent la sécurité et le bien-être. Sur le plan thymique, Pauline s'y plaît dans les deux maisons, jugeant son séjour agréable, successivement dans la maison des Carlos et celle de Gilles et Louis. En fait, c'est la rue qui représente pour elle un espace dysphorique et menaçant. Néanmoins, même au sein de ce second espace euphorique, la maison de ce couple homosexuel, Pauline ne manque pas d'éprouver assurément de la gêne, notamment en raison de son statut actantiel indéfini, indéterminé :

« Il lui fallait en effet une cage, mais où elle pût être utile, et il ne lui restait pour se distraire que de changer l'eau des bouquets, se coudre une robe avec des tissus que ces messieurs lui avaient rapportés, ainsi qu'une pile de patrons en papier de soie »¹⁷⁸.

C'est ainsi que, dans la demeure de ses hôtes, ce personnage féminin éprouve de la satisfaction et du contentement. Son séjour y acquiert une valeur agréable, en raison de la sollicitude dont elle est l'objet. Gilles et Louis ne ménagent nul effort pour exaucer ses moindres désirs :

¹⁷⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 265.

« Pourquoi la vie n'est-elle pas cette entrée dans la pleine et suave nuit ? Pauline ressentait malgré tout que l'ensemble des jours finalement, n'était que cela. La tristesse l'enveloppait de sa douceur, la portait dans la berline du songe. Alors les routes, si elles ne tombaient pas au gouffre subitement, commençaient à courir un monde en couleurs, charme, beaucoup plus beau que celui des romans-ciné qui montrent leur squelette »¹⁷⁹.

On observe, dans ce cas précis, un changement de rôle actantiel consécutif à un changement de situation spatiale : le passage d'un espace à un autre conduit le personnage à changer de rôle actantiel. De gouvernante, Pauline est devenue l'objet de soins attentifs ; du statut de domestique, de bonne à tout faire, elle passe à celui privilégié de personne choyée, objet de tant de prévenance. Aussi, l'espace n'est-il point exclusivement conçu comme le lieu où advient l'événement (ou les événements), il intervient également, de manière déterminante, dans la définition des statuts actantiels des personnages, mais aussi dans la modification substantielle de ceux-ci :

« Quand elle s'éveilla le huitième jour, c'était le milieu de la matinée. Pauline qui se levait d'ordinaire à l'aube en fut étonnée dans le même instant qu'elle eut l'impression de goûter depuis toujours le monde interdit des maîtres, celui qui décide de ses heures. Elle ne doutait pas qu'on allait lui monter son café au lait, de la marmelade, le journal et lui demander ce qu'elle désirait qu'on lui rapportât du marché pour le repas de midi. [...] Dans un coin de l'âme il ne restait de la tristesse accoutumée, de l'angoisse aux flammes vives, qu'un feu de veuve »¹⁸⁰.

Une fois de plus, le processus passionnel est à l'œuvre, et son action s'illustre dans la modification qu'il impose au parcours narratif, et par voie de conséquence, au PN du personnage. Cependant, il convient de signaler que, si les ressorts de cette

¹⁷⁹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 265.

¹⁸⁰ Ibid., p. 265.

passion dévastatrice qu'est la jalousie sont identiques, ses actants sont ici différents. Pauline a regagné un nouvel espace, qui lui a semblé d'abord sécurisant et euphorique. La perspective de perdre son objet de valeur (objet désiré) accroît la crainte du jaloux, et le contraint à souhaiter ardemment la disparition du rival de son espace intime. La menace provoque l'hostilité et l'aiguise, dès lors que l'enjeu est mis en péril. Qu'importe au jaloux, dont le jugement est obnubilé par la passion, que la menace soit réelle ou fictive :

« -Pauline, dit Louis en s'asseyant au bout du lit et en se retournant un instant vers la porte, il faut que vous sachiez la vérité. Gilles est d'une jalousie dont vous n'avez pas idée. De toute façon nous n'avons besoin de personne à notre service, vous l'avez bien vu, et pourtant votre présence nous a distraits »¹⁸¹.

Ainsi, le processus passionnel de la jalousie se met en branle au moindre soupçon, à la moindre tarasque qui se profile, mettant en péril et l'objet possédé et le désir de possession. La perspective de l'émergence d'un rival remet en cause la prétention à la possession de l'objet désiré. L'analyse de cette passion nous démontre que la crainte, somme toute légitime, puise sa source dans la volonté, fût-elle inconsciente, de pourvoir l'éventuel rival de la compétence requise, telle qu'elle l'érige en prétendant légitime. Le jaloux, en agissant ainsi, prête à son concurrent des attributs qui légitiment sa crainte et confèrent à la menace une présence figurative :

« La "rivalité" serait, selon le Petit Robert, la "situation de deux ou plusieurs personnes qui se disputent quelque chose" (notamment la première place, le premier rang). "Situation" renvoie à un dispositif actantiel et narratif, indépendamment de toute manifestation passionnelle ; ce serait le noyau syntaxique de toute la configuration. On notera l'existence d'une relation polémique archétypale, éventuellement organisée autour d'un objet

¹⁸¹ Daniel Boulanger, op. cit., pp. 266-267.

(le "quelque chose"), mais le plus souvent autour d'une qualification des sujets (la supériorité), qui pourrait être interprétée comme résultant d'une comparaison entre des compétences modales »¹⁸².

L'analyse de ces deux sémioticiens corrobore, à notre sens, notre lecture-interprétation de la relation triangulaire qui caractérise la disposition pathémique des protagonistes, tout en surdéterminant leurs comportements. Notons-le, il s'agit de la seconde occurrence de la manifestation textuelle de la jalousie, et qui a pour corollaire l'inversion sémantique des valeurs qui investissent l'espace : d'euphorique, il se mue en dysphorique :

« -Mais non, ma belle. Gilles passe du rire aux larmes avec une telle facilité et quand ce n'est pas lui, c'est moi ! Il m'a tout simplement dit que je ne cessais de vous regarder. Cela vaut toutes les menaces dans sa bouche. Il est en bas, je me sauve. S'il me voyait ici, ce serait encore un drame. Pensez à don Carlos. Ou voulez-vous le médecin du quatorzième ? »¹⁸³.

Toutefois, le programme narratif de Pauline de revenir à la maison du canal se solde par un échec. Elle oppose une fin de non-recevoir à l'offre que lui propose son ancien patron, et qui consiste à lui faire miroiter la perspective alléchante d'une nouvelle aventure, en sa compagnie, loin des sentiers battus. C'est qu'elle ne voulait pas déroger à ses habitudes rassurantes et sécurisantes, en prenant des risques :

« -Où allez-vous ? dit le conducteur.

-Au Pérou, répondit Pauline en fermant les yeux, mais faites attention »¹⁸⁴

La clause de la nouvelle se distingue par son effet décevant, puisque le lecteur ne s'y attend point ; rien ne le prépare à pareille fin, ni ne l'annonce. Ainsi, l'excipit

¹⁸² Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 192.

¹⁸³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 267.

¹⁸⁴ Ibid., p. 271.

nous apprend que Pauline a narré son histoire au narrateur de la nouvelle, qui nous la rapporte à la 3^{ème} personne (narration hétérodiégétique). La narration prend alors l'allure d'une confession verbale, destinée à confirmer la fonction testimoniale (fonction d'accréditation) du récit, et la nouvelle semble renouer avec ses origines orales :

« Parlait-elle de la route ? En tout cas, elle n'eut d'enfants qu'une longue suite d'hommes qu'elle me raconte par bribes, selon l'humeur, en venant chez moi faire le ménage, des hommes qui me ressemblent tous par certain côté, mais elle revient toujours au temps de don Carlos. A chacun son paradis »¹⁸⁵.

Chapitre VII : Analyse sémiotique de la nouvelle *Le Réveil*¹⁸⁶ (in *Un arbre dans Babylone*)

La nouvelle débute par l'introduction d'un nouveau personnage, et au cours de laquelle le narrateur esquisse son portrait, le caractérisant à grands traits, et l'assimilant de ce fait à un être de fiction. L'occasion est fournie, à l'agent de la narration, d'exercer son humour, notamment pour disqualifier le personnage :

« Grand, borgne, le nez diable et sorti d'un jet, Marc-Antoine Pélonque ressemble à ces personnages de roman qui font des prouesses au premier chapitre du livre, s'estompent au deuxième et n'apparaissent dans les deux cents dernières pages que pour les travaux de ménage, comme de porter les lettres ou d'écouter les invités »¹⁸⁷.

Nous le constatons, ce portrait sommaire se réduit à quelques caractéristiques physiques saillantes, qui tiennent de la caricature, et sont empreints d'humour et

¹⁸⁵ Daniel Boulanger, op. cit., p. 271.

¹⁸⁶ Daniel Boulanger, *Nouvelles III*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, 2002, p. 305

¹⁸⁷ Ibid., p. 305.

d'ironie. Il est placé sous le sceau des figures d'analogie (comparaison et métaphore), lesquelles figures s'avèrent récurrentes sous la plume de Daniel Boulanger.

VII.1. L'itinéraire narratif du personnage

Marc-Antoine Pélonque, le protagoniste du récit, est un général ayant pris part, en sa qualité de pilote, à la Deuxième Guerre mondiale, durant laquelle son avion a été bombardé. Il a convolé en justes noces avec Pauline :

« Pélonque contrôlait les rapports et dessinait en sous-main les affiches. Sa haute taille et son air de gloire en imposaient encore dans les cérémonies d'anniversaire qui ponctuent la monotonie des jours de paix. Il s'était marié récemment, un vendredi. La belle-famille avait ses raisons, mais Pélonque ne pouvait oublier que la viande avait manqué au repas de noces. Il revoyait la table, pouvait redire mot à mot les compliments, mais exactement pourrait-il donner la couleur des yeux de sa femme, la silencieuse Pauline ? Exactement ? Non qu'il fût mal tombé, mais cela s'était fait comme son combat aérien : l'autre avait eu le dessus »¹⁸⁸.

Doté d'un tempérament enclin à un certain fatalisme, Pélonque regardait s'écouler son existence monocorde, sans réagir, jusqu'à la rencontre inopinée de sa future maîtresse, au cours d'un meeting aérien. L'irruption de ce nouveau personnage féminin, sur la scène narrative, représente un élément perturbateur, qui a pour effet de rompre l'équilibre initial et d'introduire, de ce fait, de la diversité dans la monotonie. Henriette, qui est une amie d'enfance de Pauline, est l'exacte antinomie de celle-ci. Si la deuxième se révèle taciturne, la première s'impose, de toute évidence, par sa volubilité, laquelle volubilité fait prendre conscience, paradoxalement, à Pélonque des qualités insoupçonnées de son épouse :

¹⁸⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 305.

« Il rencontra sa future maîtresse un dimanche, , dans la tribune d'un meeting aérien. Elle avait les cheveux fous et l'œil bleu. Pauline en avait quelquefois parlé. Cette Henriette qui tenait une agence littéraire était une amie d'enfance de sa femme. Pélonque l'écouta de la bonne oreille et découvrit dans la voix étrangère la jeunesse de son épouse qui ne l'en avait jamais entretenu. Henriette avait mille histoires dans son sac. Pélonque ne découvrit jamais tant sa femme que pendant les semaines qu'il écouta Henriette. Elle venait le chercher à la sortie de l'Organisation de la Paix, en bordure du Bois, et le reconduisait jusqu'à sa porte. Pélonque retrouvait son épouse muette et il lui paraissait qu'il venait la trahir en quittant la volubile Henriette. Où était donc la jeune fille farceuse d'autrefois ? Pas ici, dans cet intérieur Louis XVI aux pendules toujours arrêtées, mais dehors, dans les allées et venues, dans la voix de l'échevelée »¹⁸⁹.

Sur le plan sémiotique, la coexistence de deux programmes narratifs (PN) retient l'attention de l'analyste : un PN principal, qui régit l'ensemble de la nouvelle, et un PN d'usage, le précédant et constituant une condition préalable à sa réalisation. Nous tenterons de le démontrer dans la suite de notre lecture du texte.

Ainsi, la première transformation, survenant au cours des événements, est de type disjonctif et se solde par la séparation (à tout le moins affective) de l'acteur avec son objet de valeur. D'où découle le PN suivant :

$$F(S) \rightrightarrows (S1 \cap O1) \longrightarrow (S1 \cup O1),$$

où S1 s'incarne en la personne de Pélonque et O1 représente son épouse, Pauline. Il s'agit, comme nous l'avons susmentionné, d'une transformation disjonctive consécutive à la perte de l'affection de Pélonque à l'endroit de sa femme ; il n'éprouve plus d'attirance pour elle. Quant au PN d'usage, il s'écrit :

$$F(S) \rightrightarrows (S1 \cup O2) \longrightarrow (S1 \cap O2).$$

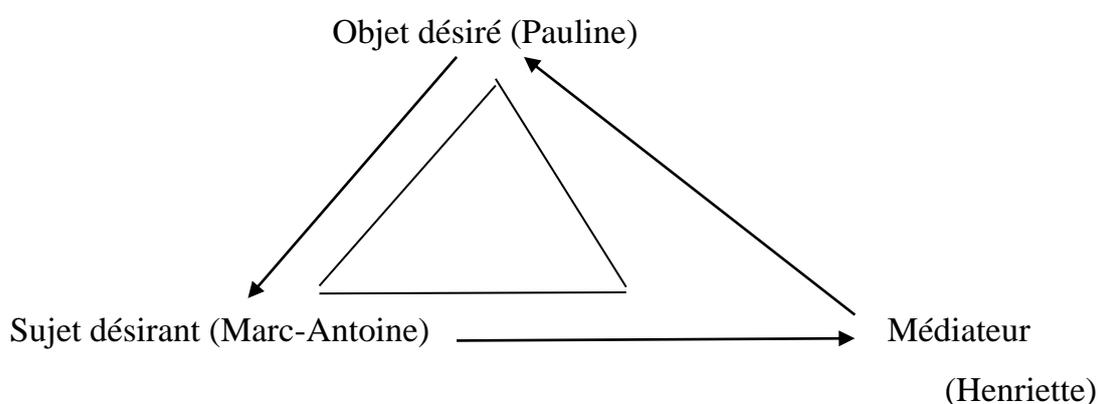
¹⁸⁹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 306.

Dans cette nouvelle schématisation, S1 est toujours Pélonque, alors que O2 figure, cette fois, Henriette, sa maîtresse. Après leur rencontre, il entame une liaison avec elle, sans en deviner les réelles motivations.

Au terme du récit, se produit une nouvelle transformation conjonctive, instaurant par là une situation narrative inédite, qui permet à Marc-Antoine de se conjointre, une fois encore, à sa femme :

$$F(S) \implies (S1 \cup O1) \longrightarrow (S1 \cap O1).$$

Ce qui nous amène, par voie de conséquence, à établir une étroite corrélation entre le désir triangulaire et le PN d'usage, l'un présupposant l'autre. Ce dernier est convoqué pour servir le fonctionnement efficace et la réussite du désir triangulaire. Nous essayerons, dans le schéma ci-après, de rendre compte de cette relation :



La médiation d'Henriette, grâce, notamment, à ses propos élogieux sur Pauline, ravive le désir dans le cœur de Marc-Antoine pour sa femme, et ranime la flamme naguère éteinte.

Néanmoins, Marc-Antoine ne manque pas d'éprouver un sentiment de culpabilité, lorsqu'il étreint sa maîtresse au moment de prendre congé d'elle, afin d'aller rejoindre son épouse. Les deux femmes possèdent des tempéraments antinomiques, comme le souligne la citation suivante :

« Pélouque retrouvait sa femme muette et il lui paraissait qu'il venait la trahir en quittant la volubile Henriette. Où était donc la jeune fille farceuse d'autrefois ? »¹⁹⁰.

Un peu plus loin, dans le même texte, cette hypothèse de lecture se confirme davantage, lorsque le narrateur cède la parole, par délégation, à l'amie de Pélouque qui commente ainsi le nouveau comportement qu'elle affiche :

« -Elle s'est refroidie, laissa tomber Henriette, et Marc-Antoine lui découvrit un sourire méchant. Cette lèvre supérieure que deux rides relèvent à peine et font un peu trembler »¹⁹¹.

L'importance de l'espace se révèle cruciale quant à la détermination du caractère des acteurs de la diégèse, et la relation métonymique entre le lieu et le personnage s'impose à l'attention d'un lecteur vigilant, dans la mesure où l'un surdétermine l'autre :

« Où était donc la jeune fille farceuse d'autrefois ? Pas ici, dans cet intérieur Louis XVI aux pendules toujours arrêtées, mais dehors, dans les allées et les avenues, dans la voix de l'échevelée »¹⁹².

Conséquemment à son union conjugale avec Marc-Antoine, Pauline adopte une nouvelle attitude empreinte de taciturnité. Cette rupture de la communication entre les personnages, ou à tout le moins sa diminution, est probablement à l'origine de la transformation disjonctive affectant la relation actantielle :

¹⁹⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 306.

¹⁹¹ Ibid., p. 310.

¹⁹² Ibid., p. 306.

« *Pauline si close aujourd'hui était la plus folle du pensionnat, la compagne des diableries* »¹⁹³.

VII.2. L'émergence du désir triangulaire

L'entrée sur la scène narrative du personnage de Henriette n'est point fortuite, la clause de la nouvelle nous l'apprendra. La fonction dévolue à cette maîtresse de Marc-Antoine est assurément de servir de médiateur afin de le rapprocher de son épouse et lui permettre de revenir à elle. Sémiotiquement, le rôle du médiateur rejoint celui de l'adjuvant ; sur le plan pathémique, il préside à la naissance du désir, ou à sa renaissance, plus précisément :

« *Pélonque, pour retrouver sa femme, n'avait plus que le souvenir de la voix de Henriette, espiègle intarissable* »¹⁹⁴.

Par ailleurs, dans une perspective thymique, deux espaces, investis de valeurs symboliques antithétiques, contrastent l'un avec l'autre, tout en influant considérablement sur la disposition affective des actants : un espace dysphorique, celui de la demeure de Marc-Antoine, au sein duquel le personnage éprouve de la gêne, principalement en raison de sa désaffection à l'égard de son épouse, et celui de sa maîtresse, lieu agréable, propice à l'épanouissement personnel :

« *Demain la vie reprendrait, à la sortie de l'Organisation, pendant une heure. Demain qui écrase le présent. Oui, fatigant. Pélonque venait prendre un porto chez Henriette qui lui baisait la main en l'appelant "mon général"* »¹⁹⁵.

¹⁹³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 309.

¹⁹⁴ Ibid., p. 306.

¹⁹⁵ Ibid., p. 306.

Le désir triangulaire, qui motive le comportement des personnages, ne se manifeste pas exclusivement sur le plan pathémique, mais il est également fait mention, dans le texte, de ce désir, mais transposé cette fois-ci dans une optique spatiale ou architecturale, comme en témoigne le passage suivant :

« Le jour sentait la poussière et la tristesse emplissait le jardin triangulaire »¹⁹⁶.

En outre, Le rôle actantiel que souhaite jouer Henriette, dans la publication des mémoires de Marc-Antoine est, en fait, double : celui d'un adjuvant qui vient en aide au sujet, mais aussi celui d'un sujet opérateur d'une transformation conjonctive qui s'écrit :

$F(S) \implies (S1 \cup O3) \longrightarrow (S1 \cap O3)$, où :

F = le faire transformateur.

S = le sujet opérateur.

S1 = Marc-Antoine.

O3 = la gloire, la célébrité.

« Je prends votre part obscure, dit-elle. Je laisse la gloire à votre femme. Non, non, je n'en pense rien. Je vous veux de nouveau célèbre, et par mes soins. Comment ? Comment cela, je me déclare soudainement ? En sait-on jamais l'heure ? »¹⁹⁷.

En outre, afin de réaliser son PN d'usage, préalable nécessaire à l'aboutissement du PN principal (faire de Pélonque un homme célèbre), Henriette incite son amant à s'épancher en racontant ses mémoires, et commence à l'enregistrer sur le magnétophone :

¹⁹⁶ Daniel Boulanger, op. cit., , p. 310. (C'est nous qui soulignons).

¹⁹⁷ Ibid., p. 306.

« -Votre œuvre, vos souvenirs. Je branche le magnétophone. Je ferai retranscrire et corrigerai ce qui ne va pas. Le plus simple est de répondre à mes questions. Vous allez être le cheval danseur et moi la chambrière. Un régal. Vous allez m'oublier, Marc-Antoine. Je suis la foule désormais, qui vous lira, vous ne savez rien, qui vous enverra un jour quelques messages, de merci ou d'inquiétude »¹⁹⁸.

L'arrivée inopinée de Pauline chez Henriette, au moment où son mari était avec sa maîtresse, intervient, dans une perspective narrative, comme un élément perturbateur dans la syntagmatique du récit. L'espace, qui, antérieurement, représentait pour les deux amants un lieu euphorique, valorisé et positivement caractérisé, se mue brusquement en espace anxigène (dysphorique donc) et menaçant :

« Maintenant la sonnette n'arrêtait plus et les deux sons se recouvraient. Henriette indiqua d'un coup de tête la cuisine et la porte de service. L'appartement avec les timbres ronds et graves à la tierce tournait à la machine infernale dont les gaz s'accumulent guettés par l'étincelle »¹⁹⁹.

Par ailleurs, à côté de l'actorialisation et de la temporalisation, la spatialisation apparaît comme une procédure sémiotique, d'une importance primordiale, pour la localisation des acteurs du récit, ainsi que pour l'advenue des événements. Il s'agit, en somme, de la construction textuelle (sémiotique, discursive) de l'espace ; construction généralement attribuée au pont de vue de l'énonciateur :

*« De même que nous avons opposé la temporalisation énoncive à la temporalisation énonciative, de même nous distinguerons les **spatialisations** énoncive et énonciative. Une chose est d'articuler les espaces, dans un récit*

¹⁹⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 307.

¹⁹⁹ Ibid., p. 311.

*donné, pour y inscrire les faits et gestes des acteurs de l'énoncé, autre chose de les présenter à l'énonciataire, de le lui faire voir d'un **point de vue** déterminé »²⁰⁰.*

La citation précédente fait le départ entre la spatialisation énonciative, embrayée sur la situation d'énonciation et prenant appui, de ce fait, sur le point de vue du producteur de l'énoncé, et la spatialisation énoncive, que particularise la procédure de débrayage et qui tire sa signification du point de vue installé dans la diégèse, celui des acteurs du récit, et qui correspondrait, sur le plan linguistique, au procédé de l'anaphore. L'espace, ainsi conçu, peut être évidemment investi, sur le plan thymique, de valeurs positives (l'euphorie), aussi bien que de valeurs négatives (la dysphorie). Bien entendu, ces valeurs ne sont point définitives ni statiques, tant s'en faut, elles sont plutôt dynamiques, dans la mesure où elles évoluent au cours du récit. Ainsi, dans la nouvelle qui fait l'objet de la présente analyse, la demeure d'Henriette, initialement lieu de passion, de sécurité et d'épanouissement, se mue, dans la suite des événements, en espace anxigène, mettant en péril la sécurité de ses occupants (Henriette et Marc-Antoine), à l'arrivée inopinée de Pauline :

« -Je sais que vous êtes là, dit la voix de Pauline derrière la porte. Ouvrez-moi.

Marc-Antoine fit un pas, mais Henriette le retint et le serra contre elle.

-Ne bouge pas, murmura-t-elle. Elle est capable de tout.

Maintenant la sonnette n'arrêtait plus et les deux sons se recouvraient.

Henriette indiqua d'un coup de tête la cuisine et la porte de service.

L'appartement avec les timbres ronds et graves à la tierce tournait à la machine infernale dont les gaz s'accumulent guettés par l'étincelle »²⁰¹.

²⁰⁰ Joseph Courtés, op. cit., p. 266.

²⁰¹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 311.

De plus, il convient de noter le jeu de l'être et du paraître, et leur antinomie qui permet de structurer les attitudes des personnages. Le passage qui suit permet d'en rendre compte :

*« -Cessez de boire, vous allez vous rendre malade, dit-il.
-Je le suis déjà. Pauline m'a toujours fait peur. Avec son air d'eau dormante ! Elle est capable de rester sur mon paillason jusqu'à demain.-
Vous voyez bien que non, dit soudain Marc-Antoine d'une voix morte.
La silhouette de Pauline paraissait en effet derrière le verre cathédrale. Elle sortit, le visage défait, vêtue d'une robe ample et sombre qui lui donnait l'air d'un avocat. Un instant les amants cessèrent de respirer. Pauline regardait de leur côté, mais c'était pour traverser la rue en diagonale et disparaître »²⁰².*

Henriette était, bien entendu, au courant du pacte (contrat) passé avec son amie Pauline, et en vertu duquel celle-ci entreprend de reconquérir son époux, avec l'entremise de sa maîtresse. Dès lors, la médiation du désir apparaît comme un passage obligé, un PN d'usage devant conduire à la réalisation du PN principal. Cependant, Henriette prend soin de dissimuler cette vérité à Marc-Antoine, qui est, de ce fait abusé. Il est possible de rendre compte de ces valeurs thématiques au moyen du carré sémiotique.

N'étant pas au courant des choses, Marc-Antoine est fortement décontenancé par le changement subit de sa femme et la soupçonne d'entretenir une liaison extraconjugale. Son nouveau comportement éveille en lui de la suspicion.

Si le récit de cette nouvelle peut paraître, du moins au début, quelque peu énigmatique, la clausule permet de lever cette ambiguïté en apprenant au lecteur le sens du désir triangulaire et la signification de la médiation amoureuse de Henriette. Cette dernière, à l'instigation de Pauline, s'emploie à séduire Marc-Antoine, afin de permettre son retour vers sa femme. Il s'agit, en fait, du PN principal ou de base :

²⁰² Daniel Boulanger, op. cit., p. 312.

réaliser la transformation conjonctive entre Marc-Antoine et son épouse. Quant à Henriette, elle est intervenue, tout au long du récit, en qualité de sujet opérateur, et son entremise (son action) s'apparente à un faire transformateur :

$$F(S) \implies (S1 \cup O1) \longrightarrow (S1 \cap O1)$$

- F = faire transformateur = entreprise de séduction.
- S = sujet opérateur (Henriette).
- S1 = sujet d'état (Marc-Antoine).
- O1 = objet de valeur (Pauline).

Les passages suivants témoignent de cette entreprise de reconquête passionnelle et de l'aboutissement de son programme narratif. Ils fournissent également, au personnage, l'opportunité d'exercer son évaluation (étape de la sanction) à l'endroit des événements :

« -Je crois qu'i m'est revenu, dit Pauline. Tu nous a réveillés.

-J'ai fait de mon mieux, comme tu me l'as demandé, répondit Henriette »²⁰³.

Et un peu plus loin, dans le même texte, cet autre passage :

« Marc-Antoine, ses chaussures à la main, paraissait vouloir rentrer dans le mur et ferma l'œil pour mieux surprendre leur manège. Il n'y avait donc plus rien de vrai que leur amitié complice du temps du pensionnat, et de plus vivace »²⁰⁴.

La constance dans l'amour de Pauline lui fait prendre des risques, quant à la reconquête de son mari. Ce qui l'incite à solliciter la médiation risquée, voire périlleuse, d'Henriette, laquelle médiation se concrétise dans son entreprise de

²⁰³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 320.

²⁰⁴ Ibid., p. 321.

séduction motivée par leur amitié de longue date. Aussi, l'agent médiateur intervient-il pour réveiller le désir, un moment émoussé, et l'aiguiser. Son faire transformateur (son action) a consisté à opérer, ou à permettre une transformation conjonctive, au terme de laquelle Pauline retrouve son mari, tout en renaissant à l'amour et au désir :

« -Je crois qu'il n'écrira jamais ses Mémoires, reprit Henriette, mais c'est heureux pour toi que nous nous soyons retrouvés au meeting aérien. Avant j'aurais peut-être tout fait pour garder Marc-Antoine, mais depuis quelques années il ne peut plus y avoir un homme pour moi, mais dix, cent peut-être, au hasard des lunes. Je n'envie même plus la fidélité que tu représentes à merveille, le désir de l'unique qui pousse à tous les risques »²⁰⁵.

Même Marc-Antoine ne manque pas de jubiler et éprouve une joie intense, de l'euphorie, à la perspective de retrouver enfin sa femme, au terme de son PN de base. Henriette, tout bien considéré, n'a constitué pour lui qu'un objet modal, ayant servi au recouvrement de son objet-valeur : la reconquête de son épouse :

« -Pauline, évidemment ! Infiniment plus belle ! Ah la la ! Sans compter que la vie sera quand même plus simple dans huit jours, avec elle seule. Au-dessus des feux de proche en proche, Marc-Antoine regardait monter les fumées, l'insondable gris tendre de l'avenir, sa teinte d'élection »²⁰⁶.

En conclusion, nous remarquons que la nouvelle se présente comme un enchaînement complexe de PN, une suite de transformations conjonctives et disjonctives affectant les relations entre les acteurs du récit et surdéterminant leurs parcours narratifs. Ainsi, au départ du récit, Marc-Antoine se trouve en situation de conjonction avec Pauline, son épouse, mais en disjonction avec sa future maîtresse, Henriette. La conjoncture s'inverse lors de sa rencontre avec celle-ci, à l'occasion

²⁰⁵ Ibid., p. 321.

²⁰⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 321.

du meeting aérien. A l'excipit de la nouvelle, l'équilibre se rétablit au profit de Marc-Antoine et de Pauline, qui se retrouvent encore une fois réunis. Par ailleurs, il convient de noter le rôle cardinal des pathèmes dans l'évolution thymique du personnage Marc-Antoine.

Dans le cadre de cette première partie de notre recherche, la sémiotique a constitué, pour nous, un instrument d'exploration, un outil heuristique précieux. Nous y avons recouru, notamment, afin d'examiner l'être et le faire des acteurs engagés dans la diégèse. L'observation attentive des textes a cherché à mettre l'accent sur l'étroite corrélation entre les relations actanciennes et les programmes narratifs (PN) des personnages, lesquels programmes s'avèrent, parfois, concurrents. Par ailleurs, la prise en considération de la dimension pathémique, à travers la disposition thymique des acteurs, nous révèle le rôle prépondérant des passions dans la construction sémiotique des personnages et des statuts qui leur sont assignés. L'étude du dispositif passionnel légitime l'affirmation selon laquelle la passion constitue le véritable enjeu de la nouvelle. C'est le cas, par exemple, de *L'ami*. Enfin, l'introduction dans l'analyse du modèle théorique de René Girard, intitulé le désir triangulaire ou mimétique nous montre, si besoin est, comment s'organisent les relations entre les personnages. Ainsi, il nous est apparu impératif de tenir compte de la présence du modèle et de sa puissance suggestive, dans la naissance ou l'entretien du désir, lequel modèle peut se muer, parfois, en véritable menace pour le sujet désirant. Les nouvelles *Une place de rêve* et *Le Réveil* constituent, à cet égard, des illustrations intéressantes pour éprouver la validité de cette théorie.

En complément à nos analyses précédentes, nous nous emploierons, dans cette deuxième partie, à étudier l'intervention de la problématique du Double dans la composition des figures actanciennes.

**DEUXIEME PARTIE : ETUDE DE LA
DUALITÉ DU PERSONNAGE**

DEUXIEME PARTIE :

Étude de la dualité du personnage

Chapitre 1 : La problématique du Double

La thématique de la dualité, du double, dans la littérature, est si diverse, si riche, qu'elle pourrait aisément défier toute tentative de synthèse qui, en tout état de cause, ne peut être que partielle, et partant, n'échappant pas à l'arbitraire. Le thème du Double hante les croyances et les arts, et ce, depuis les temps immémoriaux, et trouve une incarnation magistrale dans un domaine de prédilection : les œuvres littéraires. Que l'on cite, à titre d'illustration, *La Merveilleuse Histoire de Peter Schemihl* de Chamisso, *L'homme au sable* de Hoffmann, ou encore *Le Chevalier double* de Gautier.

Les conceptions, les représentations, tant sacrées que profanes, des différentes cultures s'accordent à affirmer la dualité fondamentale comme le principe binaire, de toute forme d'existence, des êtres et des choses, au sein de l'univers : l'âme et le corps, l'homme et la femme, l'esprit et la matière, le paradis et l'enfer... Plus encore, la dualité serait le principe constitutif, organique, de toute existence, de toute pensée, en particulier, dans le système occidental, voire même oriental :

« Le dualisme philosophique travaille la pensée occidentale depuis Platon. Il ne s'agit pas seulement des oppositions classiques matière/esprit, bien/mal, mais plus profondément encore de la conception métaphysique selon laquelle toute chose connaissable n'est que le double d'un modèle inconnaissable : l'apparence de l'être, le phénomène du noumène. Ainsi, nos représentations métaphysiques paraissent ne pouvoir fonctionner que selon un système d'oppositions et de dualités, qui triomphe dans la dialectique

hégélienne. Le double se tient à l'origine de tout. Dieu, conscience absolue, crée l'univers pour s'y refléter : on peut voir dans cette conscience cosmogonique, qui appartient à la tradition juive, la racine de tout dédoublement, le problème du rapport entre l'incrédé et le créé, l'absolu et le relatif. Il faudra revenir sur la manière dont le Doppelgänger romantique peut s'inscrire dans cette tradition dualiste »²⁰⁷.

Par ailleurs, il semble qu'au lieu d'annihiler, ainsi que la logique le requiert, le double afin de s'affirmer, l'identité ne peut s'épanouir pleinement que dans la rencontre vitale, voire inéluctable, de l'altérité. Le soi ne connaît son plein accomplissement que dans son face à face avec l'autre. Ce qui légitime l'intérêt porté à la thématique du double, l'étude de l'émergence de la dualité.

Cependant, force est de constater que le thème du double ne saurait se conformer à une conception figée, statique, qui l'apparenterait à une mode passagère, éphémère. Au contraire, ce thème a connu divers avatars, au cours de son cheminement diachronique qui témoigne de son exceptionnelle vitalité, comme de son actualité. Ainsi, Otto Rank n'hésite pas à soutenir que :

« L'idée du diable est devenue la dernière émanation religieuse de la crainte de la mort. En prenant la forme d'une angoisse, la croyance à l'âme ne subit pas seulement une transformation quant à sa signification, mais aussi un déplacement dans le temps. Au début le Double est un moi identique (ombre, reflet), comme cela convient à une croyance naïve en une survie personnelle dans le futur. Plus tard, il représente aussi un moi antérieur contenant avec le passé aussi la jeunesse de l'individu qu'il ne veut plus abandonner, mais au contraire conserver ou regagner. Enfin, le Double devient un moi opposé qui, tel qu'il apparaît sous la forme du diable,

²⁰⁷ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du Double, Un thème littéraire*, Paris, Nathan/Université, 1996, p. 4.

représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente actuelle qui la répudie »²⁰⁸.

La conception de Rank – le passage précité le montre de manière patente -, participe à la fois d'une approche méthodologique, anthropologique et psychanalytique. Anthropologique, d'abord, dans la mesure où Rank s'emploie à déceler la symbolique culturelle et religieuse du thème du double ; psychanalytique, ensuite, parce que l'analyste autrichien construit une interprétation psychologique de cette thématique.

Le thème du double remonte, en fait, aux temps les plus reculés du fait qu'il procède d'une vision dualiste de l'existence des êtres et des choses, elle-même concomitante de l'évolution chronologique de l'humanité. Néanmoins, l'acception moderne du double, nous la devons aux romantiques allemands pour qui, cette figure participe, de toute évidence, de l'anormal, voire de l'étrange et du surnaturel. Cette anormalité dérangement, du fait qu'elle remet en cause l'ordre initial et normatif du monde, trouve son expression la plus consommée dans la littérature fantastique, comme en font foi des titres aussi évocateurs que *L'âme double* de Jean Richepin, *Le cas étrange du Dr Jekyll et M. Hyde* de Robert Louis Stevenson, ou encore *Le chevalier double* de Théophile Gautier et *Les Jumeaux du diable* de Marcel Aymé :

« Lorsque l'on parle de "double", il est difficile de s'entendre, et de savoir exactement de quoi l'on parle. Certains voudront donner à ce terme une acception restreinte, le sujet qui se voit lui-même (autoscopie), en face de lui, comme une entité autonome mais identique, ou qui rencontre un individu pareil à lui en tout point. Cette rencontre engendre malaise ou angoisse. Ce double-là est surtout moderne, c'est le romantisme allemand qui le met à l'honneur, et Jean-Paul Richter invente pour lui, en 1776, le terme de Doppelgänger. On pourrait parler de "double psychologique", puisqu'il

²⁰⁸ Otto Rank, *Don Juan et le Double*, Paris, éditions Payot et Rivages, 2001, p. 89.

concerne le moi, ou de “double fantastique“, puisque sa manifestation est perçue comme une anomalie dans l’ordre des choses.

Mais le double est bien plus vieux, et susceptible de prendre bien d’autres formes. Dès que l’on parle de double, on se met vite à en voir partout. Les doubles prolifèrent sous le regard, et cette génération spontanée semble illustrer une propension de l’esprit à penser selon un système binaire»²⁰⁹.

Une distinction fondamentale s’impose ici : le dédoublement des choses ne participe pas de la même nature que celui des êtres (des sujets) et, partant, suscite moins de scandale, génère moins de controverse. Dans ce cas précis, ce qui fonde la différence essentielle, le départ entre les deux notions, réside moins dans la nature des entités précitées que dans la prise de conscience qui accompagne l’émergence du phénomène. La prise de conscience, apanage exclusif des êtres, dans la simultanéité (voire dans l’instantanéité) de l’identité (l’ipséité, diront les philosophes) et de l’altérité (la différence, donc) a de quoi engendrer interrogation et inquiétude :

« L’objet obéit à des lois qui l’inscrivent dans des ordres et des séries, son individualité n’est qu’apparence, et masque son obéissance aux déterminations auxquelles il se conforme aveuglément.

La notion de conscience implique tout autre chose en ce qui concerne l’unité. En quoi un sujet double suscite-t-il un plus grand scandale qu’un objet double ? Ou encore, pourquoi la différence nous paraît-elle à ce point constitutive de la notion même de sujet ? Il n’est pas de sujet, pour nous, qui ne se constitue comme absolument différent de tous les autres. [...] La notion de conscience suppose l’unité indéterminée de cette conscience, face au monde des choses déterminées, soumises aux lois de la nature »²¹⁰.

²⁰⁹ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 3.

²¹⁰ Ibid., p. 5.

Identité et différence, tels sont les deux critères qui permettent d'évaluer le thème du double, les deux dimensions fondamentales qui fondent la nature paradoxale de la dualité :

« *Le double pose donc les deux questions fondamentales de l'identité et de la différence, qui résonnent l'une sur l'autre. D'une part : comment peut-il y avoir un "un" ? que signifie être unique ? Et d'autre part : comment deux objets identiques sont-ils possibles ? Mais pour qu'il y ait véritablement double, il faut que l'accent soit mis sur l'identité entre les deux éléments en présence, que l'on sente avant tout une perturbation de la loi de la différence. Du moins, telle est la discrimination qu'il semble a priori nécessaire d'adopter pour parler du double* »²¹¹.

En réalité, le sentiment d'étrangeté et l'angoisse qui l'accompagne naissent lorsque le double, surgissant inopinément et quelque forme qu'il affecte, menace l'intégrité physique et psychologique de l'être, générant *ipso facto* un scandale par l'autonomie qu'il peut prendre vis-à-vis de l'original, du prototype. Censé être en conformité avec son modèle, il ne manque pas de se singulariser, par certaines différences perturbatrices, qui le rendent suspect à la conscience, voire dérangeant. Ainsi, c'est après s'être séparé de son ombre, qui a acquis de ce fait une indépendance scandaleuse, que Peter Schlemihl perd son crédit, et devient conséquemment *persona non grata* au sein de la société. Avant, l'ombre du personnage n'était l'objet d'aucune attention particulière, passait inaperçue à l'instar des autres attributs humains. Il aura fallu qu'elle quitte le protagoniste pour que la "monstruosité" se dévoile au grand jour.

Dans la nouvelle de Gogol, intitulée *Le Nez*, l'assesseur du collègue Kovaliov ne prend véritablement conscience de l'importance vitale de son appendice nasal qu'une fois sa perte consommée. Dès lors, le nez accède à la reconnaissance sociale à laquelle aspirait, sans y parvenir, son possesseur. La perte revêt, subitement, un

²¹¹ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 5.

aspect affolant et une dimension dramatique pour le personnage, remettant en cause son existence sociale même. C'est au moment où la scission entre l'être et son double (ombre, nez) advient que les choses basculent. Auparavant, le problème n'avait pas lieu d'être :

« La règle de l'identité perturbant la différence va de soi dans tous les cas d'excessive ressemblance entre un personnage et son jumeau, sosie ou Doppelgänger. Mais c'est l'inverse qui, à première vue, est vrai, avec les histoires d'ombre ou de reflet. Dans la plupart des cas,, l'ombre ou le reflet, doubles fidèles, normalement asservis à leur ressemblance avec le sujet, prennent une certaine autonomie, manifestent des différences, ou sont subtilisés à leurs propriétaires comme dans Peter Schlemihl ou "Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre". On dira donc qu'ici, la différence vient perturber l'identité. Même chose dans le cas du "Horla" : le Horla est présenté comme un étranger, une sorte de monstre inimaginable, bref quelque chose comme l'altérité absolue (il vient des tropiques ou des étoiles) qui se substitue à l'identité du reflet du narrateur dans son miroir. En ce sens, on pourrait contester l'appartenance de ce récit aux histoires de doubles »²¹².

Par ailleurs, la présence ou la matérialisation du double devient anxiogène au moment où la ressemblance, la similitude avec l'original excède les limites rationnelles. C'est dire qu'être subitement confronté à son sosie à de quoi dérouter le sujet et le jeter dans un complet désarroi. Réaction parfaitement prévisible, d'autant plus qu'elle est conséquente à la croyance profondément ancrée en nous, selon laquelle chacun constitue une individualité unique :

« L'inquiétude suscitée par le double repose en grande partie sur ce constat d'un excès d'identité. Le mot même d'"identité" présente une ambiguïté instructive, puisqu'il peut désigner à la fois le fait d'être soi, l'individualité

²¹² Pierre Jourde et Paolo Tortonese, op. cit., p. 6.

*et la ressemblance avec l'autre. On pourrait dire que l'excès d'identité dissout l'identité, qu'on ne peut sans risque être soi et s'apparaître tel »*²¹³.

Le mérite de l'étude susmentionnée d'Otto Rank est d'avoir mis l'accent sur la conception mythique, archaïque de l'âme humaine, de sa destinée eschatologique, et le thème moderne du double. Aussi, s'inscrit-elle dans la continuité :

*« L'un des mérites du Double d'Otto Rank est d'avoir montré les liens qui unissaient les conceptions les plus archaïques de l'âme et du moi aux mythes et aux figures de la littérature moderne. Il prend donc le parti de la continuité : pour lui, le double littéraire demeure un double mythique. Ce lien apparaît nettement dans Peter Schlemihl, conte placé à l'articulation du merveilleux et du fantastique, de la tradition populaire des Märchen germaniques et du questionnement sur le sujet inauguré par le romantisme »*²¹⁴.

Chapitre II : La représentation mythique et littéraire de la dualité

Anciennement, le mythe a constitué un terrain de prédilection pour l'expression de la dualité. Il en est ainsi des célèbres couples divins, dont l'existence gémellaire, remarquable par ailleurs, est à l'origine du monde des êtres et des choses. Ils tiraient, pour ainsi dire, leur pouvoir démiurgique de leur complémentarité :

« Dans certaines mythologies, c'est le créateur qui est double d'emblée : un couple de démiurges, Izanagi et Izanami, crée la première terre dans la mythologie shintoïste. Les dieux de l'ancien Mexique sont doubles. Il existe

²¹³ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 6.

²¹⁴ Ibid., pp. 6-7.

des dieux bicéphales, comme le Janus latin, ou qui se manifestent sous des aspects différents (Les avatars des divinités indiennes) »²¹⁵.

Néanmoins, cette unité primordiale n'est qu'illusoire, dans la mesure où les doubles ne sauraient s'accommoder d'un égal partage des pouvoirs, comme si l'inéluctable scission était inscrite dans leur destin commun ; et tôt ou tard, ils sont appelés à se séparer. Le destin du monde et de l'humanité est à ce prix : un tribut doit être payé, fût-il lourd :

« On se rapproche là plus nettement du double tel qu'il apparaît en littérature, comme si le scandale du sujet double représentait un rappel du scandale de la condition humaine, position médiane, selon Pascal, entre la bête et l'ange, entre l'unité avec le divin et l'exil. Otto Rank remarque que des deux frères fondateurs, l'un doit être sacrifié pour que la fondation ait lieu (Caïn l'agriculteur, père des hommes, tue Abel le pasteur) : il semble donc que toute culture humaine ne peut se bâtir que sur le souvenir d'une scission, et s'avancer vers une impossible réunification »²¹⁶.

Le thème de Narcisse offre, à cet égard, un cas de figure intéressant, dans la mesure où s'éprendre de son propre reflet semble être un motif universel. Il en est jusqu'à la littérature qui, se prenant à son jeu, tend un miroir à elle-même, où elle se mire. L'autarcie sexuelle, le repli sur soi constituent peut-être la forme essentielle, épurée de la dualité, en ce que le sujet se détourne du monde référentiel au sein duquel il vit et se meut pour se focaliser sur son univers intérieur, subjectif. Evidemment, cet égocentrisme ne va pas sans risque : à la fin, Narcisse périt pour s'être laissé prendre à son propre jeu. Ainsi, Narcisse figure peut-être une représentation excessive de son moi, de sa propre identité :

²¹⁵ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 7.

²¹⁶ Ibid., p. 8.

« Le narcissisme hante toute l'histoire de reflet, et toute histoire de double, dans la mesure où il pose le problème de l'autarcie sexuelle, puisque Narcisse se détourne des nymphes pour diriger son désir vers lui-même, et dans la mesure où il pose aussi le problème du piège que se tend à soi-même la conscience, et celui de la non-reconnaissance de soi dans sa propre image. Ce thème est surtout traité durant des périodes où la littérature se plaît à jouer avec le vertige des reflets et des métamorphoses : le baroque et la fin du XIXe siècle. Comme Narcisse, le texte se laisse fasciner par l'éclat de sa propre apparition, et tend à se détourner de la réalité environnante, pour se rapprocher d'une autonomie jamais totalement accomplie. Il reste que le mythe de Narcisse ajoute au thème du dédoublement une série d'éléments qui l'excèdent largement. En outre, l'histoire de Narcisse en demeure au stade de la simple illusion. Nulle part l'excès d'identité ne peut y être considéré comme un problème ontologique majeur. L'amour de soi constitue un élément du thème du double, mais il ne suffit pas à le définir »

217.

Pôle d'attraction, mais aussi de répulsion, le double ne cesse de cultiver son ambiguïté, démontrant par là-même son insaisissable essence, voire son impossible définition. Il perturbe et inquiète, élément anxigène qu'il est par cette autre part de nous-mêmes identique jusqu'au scandale, mais demeure, en dépit de tout, objet de désir et de fascination, objet de prédilection :

« D'où la difficulté, encore une fois, de délimiter le double : d'un côté excès d'identité perturbant la loi de la différence, il désigne la scission et le manque au cœur même de l'être ; mais, d'un autre côté, pris sous un angle différent, il incarne cet autre toujours visé par le désir du sujet. Ainsi, la multiplicité des formes littéraires du double correspond à toutes sortes de rêveries sur le devenir-autre, la métamorphose, les états frontaliers »²¹⁸.

²¹⁷ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, p. 10.

²¹⁸ Ibid., p. 13.

Ainsi, le chercheur, confronté à la diversité des aspects sous lesquels se présente la thématique du double et ses nombreux avatars, ne manque pas de rencontrer inexorablement les limites de sa définition, d'autant plus qu'il ne dispose pas, souvent, de normes qui le codifient à l'intérieur de la tradition littéraire. Il n'en demeure pas moins, toutefois, que le thème du double pose, en des termes ontologiques, voire philosophiques, la nécessaire confrontation de l'identité et de l'altérité, du Moi et de l'Autre :

« Un thème n'est-il pas le fruit d'une élaboration plus ou moins arbitraire, lorsque la tradition ne l'a pas doté d'attributs fixes, comme celui de Narcisse ? Et encore, ces attributs pouvant varier jusqu'à une défiguration à peu près complète, tout thème se trouve confronté à la question de ses limites. A-t-il d'autre existence que par les travaux qui le prennent pour prétexte à une déambulation entre un centre et des confins, qu'eux-mêmes s'amuse à esquisser pour mieux les effacer Il reste que le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité »²¹⁹.

Chapitre III : Le mythe comme source de la littérature

La mythologie grecque nous apprend qu'un héros argien, du nom d'Amphitryon, a épousé une femme nommée Alcmène. Malheureusement pour lui, divers obstacles vont se dresser sur son chemin, empêchant de la sorte la consommation du mariage. Alors, il part à la guerre racheter une faute qu'il avait commise. Lorsqu'il rentre chez lui, son épouse est au comble de sa surprise et lui apprend qu'il lui avait déjà rendu visite la nuit précédente. Le devin Tirésias intervient alors pour lever le voile sur ce mystère : le second Amphitryon n'est autre

²¹⁹ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, op. cit., p. 15.

que Zeus lui-même qui, ayant pris l'apparence du vrai mari a consommé le mariage avec Alcène. De cette union divine naquit un héros célèbre dans toute l'Antiquité, Hercule, en même que son demi-frère, Iphiclès, enfant d'Amphitryon.

Ce mythe trouvera son exploitation littéraire dans une comédie du dramaturge latin Plaute (254 av. J.-C.-184 av. J.-C.), intitulée *Amphitryon* (214 av. J.-C.). L'originalité de Plaute consiste à figurer sur scène la coprésence des doubles, qui n'appartenait pas initialement au mythe : à côté du couple Amphitryon-faux Amphitryon, un autre couple vrai Sosie (esclave d'Amphitryon)-faux Sosie (la représentation anthropomorphique du dieu Mercure). *Sosie*, passé dans la langue courante pour désigner deux personnes aux traits physiques similaires, se prête davantage à la représentation comique, puisqu'il réfère à un domestique, et partant, à un personnage de basse condition qui répond à la nature fondamentale de ce genre littéraire qu'est la comédie. L'épouvante de l'esclave parvient à son comble lorsqu'il s'aperçoit que le dieu transfiguré (Mercure) connaît tout de lui et profite de sa consternation et de son désarroi :

« *Qui suis-je donc alors, si je ne suis pas Sosie ? [...] Dieux immortels, je vous implore, où suis-je mort ? Ou me suis-je transformé ? Ou ai-je quitté mon apparence ? Me serais-je laissé là-bas en m'y oubliant ? Car cet individu possède toute l'image de moi-même, celle que j'avais avant* »²²⁰.

Le thème d'Amphitryon connaîtra, en littérature, une heureuse postérité, après Plaute, notamment avec Rotrou (*Les Sosies*, 1636) et Molière (*Amphitryon*, 1668). Le recours au registre comique permettra aux deux auteurs de traiter la complexe problématique de l'identité et de l'altérité, tout en ménageant des scènes cocasses où dominant quiproquos et malentendus :

« *Chez Rotrou, Sosie répond ainsi aux questions d'Amphitryon : "Qui t'a battu ? – Moi-même – Et pourquoi ? – Sans raison/ - Toi ? Moi, vous dis-je,*

²²⁰ Cité par Pierre Jourde et Paolo Tortonesi, op. cit., p. 18.

moi qui suis à la maison“ (acte II, scène 1). De manière presque identique, Chez Molière, Sosie appelle un “moi“ son double (acte II, scène 1), puis déclare que c’est le “moi“ qui l’a battu : “On t’a battu ? – Vraiment ! – Et qui ? – Moi. – Toi, te battre ? / - Oui, moi ; non pas le moi d’ici, / Mais le moi du logis, qui frappe comme quatre “ (acte II, scène 1). Lorsque Amphitryon insiste, et lui demande qui l’a empêché d’exécuter ses ordres, le Sosie de Rotrou s’exclame : “Moi que j’ai rencontré, moi qui suis sur la porte, / Moi, qui me suis moi-même ajusté de la sorte, / Moi qui me suis chargé d’une grêle de coups, / Ce moi, qui m’a parlé, ce moi qui suis chez vous“ (acte II, scène 1). Même chose chez le Sosie de Molière : “faut-il le répéter vingt fois de même sorte ? / Moi, vous dis-je, ce moi plus robuste que moi ; / Ce moi qui s’est de force emparé de la porte ; / Ce moi qui m’a fait filer doux ; / Ce moi qui le seul moi veut être ; / Ce moi de moi-même jaloux ; / Ce moi vaillant dont le courroux / Au moi poltron s’est fait connaître. / Enfin ce moi qui suis chez nous ; / Ce moi qui s’est montré mon maître ; / Ce moi qui m’a roué de coups“ (acte II, scène 1). Ainsi, à travers un jeu de langage (remarquez l’expression : “ce moi qui suis“), une amorce de dédoublement psychologique se fait jour : “moi vaillant“, “moi poltron“. Pareillement, chez Amphitryon, une dualité s’affirme à travers le discours ironique de Jupiter, jouant sur la distinction entre “l’époux“ et “l’amant“ (acte II, scène 6) »²²¹.

Chapitre IV : Le thème de la gémellité

Une autre comédie de Plaute, *Les Ménechmes* (vers 206 av. J.-C.) fournit le support littéraire du thème des jumeaux, deux personnages dont la ressemblance est confondante. Néanmoins, il s’agit cette fois-ci de personnes réelles et non de divinités. Il s’agit du récit de deux frères, identiques en tous points. L’un deux, prénommé Ménechme s’égare dans la foule durant un voyage, est élevé à Epidamne. Le second demeure à Syracuse, mais sa famille décide de lui donner le

²²¹ Cité par Pierre Jourde et Paolo Tortonese, op. cit., pp. 18-19.

nom de son frère. Des années plus tard, il arrive à Epidamne et est immédiatement confondu avec le vrai Ménechme, par des amis proches de son frère. Cette situation, génératrice de quiproquos s'achève par la reconnaissance des deux identités.

Dans la scène de la rencontre, le poète dramatique n'insiste pas sur les émotions que suscite pareille rencontre, mais se borne à indiquer la surprise. Ce qui fait que cette pièce présente moins d'intérêt que celle d'*Amphitryon* et celles qui s'en inspirent. Cependant, la longue tradition théâtrale exploitera la méprise résultant de cette thématique.

Ainsi, Shakespeare rédigea deux comédies qui reprennent ce thème. *La comédie des erreurs* (1592) qui s'inspire de la pièce de Plaute, mais en compliquant davantage l'intrigue par l'ajout de deux valets jumeaux, et *La Nuit des rois* (1602) qui met en scène deux jumeaux, frère et sœur, ce qui occasionne un véritable chassé-croisé amoureux.

En France, cette thématique sera reprise par Jean-François Regnard qui composera ses *Ménechmes* (1705). En Italie, Goldoni abondera dans ce sens, avec sa comédie *Les Deux jumeaux vénitiens* (1748). Le XX^{ème} siècle sera marqué, en particulier, par deux comédies, qui illustrent le sujet de la jumeauté : celle de Sacha Guitry, *Mon Double et ma moitié* (1931), et celle de Tristan Bernard, *Les Jumeaux de Brighton* (1939).

Une variation intéressante sur le thème des jumeaux apparaît dès le XVII^{ème} siècle, dans le théâtre espagnol. Il s'agit du récit du remplacement d'un monarque par un autre personnage, qui lui est physiquement semblable. La quête de l'identité (car il s'agit bien de cela) prendra, cette fois, la dimension d'une réflexion sur le pouvoir politique. Ainsi, Lope de Vega livrera, dans *Le Roi par ressemblance* (1600), l'histoire d'une reine qui fait éliminer son époux, un véritable tyran, pour lui substituer un paysan qui lui ressemble, et qui s'avèrera un bien meilleur souverain. En 1630, Tirso de Molina contera une aventure similaire, dans *L'Aventure par le*

nom : un berger se substitue à un roi. La suite des événements révélera qu'il est en réalité son demi-frère.

Cependant, la pièce qui constitue la meilleure illustration de ce thème est la comédie attribuée également à Lope de Vega, *Confusion au palais* (1630) : un mauvais roi est remplacé, pendant son sommeil, par un sosie. La reine obtient ainsi l'annulation de tous les ordres donnés par son époux. Celui-ci sombre progressivement dans la folie, et la reine le fait remplacer par son sosie, qui est son frère jumeau.

Dans les pièces évoquées, la résolution de la dissociation et du conflit d'identité se fait, généralement, dans l'unité retrouvée. Les œuvres, produites ultérieurement, donnent une nette impression d'éclatement, de schizophrénie :

« Selon Nicole Fernandez-Bravo, dans leur ensemble, les histoires que nous avons classées dans la “préhistoire du double” témoignent d'une tendance générale à l'unité, alors que par la suite, les histoires de double seraient dominées par la fracture et l'éclatement. En fait, le conflit produit par la présence de deux êtres identiques se résout dans un équilibre nouveau, dans une harmonie finale. Soit que la ressemblance s'explique par une intervention divine ou par une filiation humaine, soit que l'un des deux êtres remplace l'autre, pour nous ramener de la dualité à l'unité »²²² .

Chapitre V : L'origine philosophique du Double au XIXe siècle

L'émergence du double au XIXe siècle, chez les romantiques allemands est étroitement liée au développement de la philosophie idéaliste, conséquente aux travaux de Kant. En 1794, Fichte est nommé à la chaire de philosophie de l'Université d'Iéna et publie *Doctrine de la science*. Deux ans après, Jean-Paul, dont

²²² Pierre Jourde et Paolo Tortonese, op. cit., p. 22.

la philosophie de Fichte ne lui était pas étrangère, notamment pour l'avoir commentée, publiée *Siebenkäs*. Ce roman volumineux met en scène un personnage éponyme qui, lassé de sa vie et incompris de sa femme, prend l'identité de son sosie Leibgeber et erre de par le monde. Le roman de Jean-Paul empreint d'humour et de pathétique, pose l'épineuse thématique de l'unité du moi et de la quête d'identité, compliquées par la multiplicité des aspirations du protagoniste.

Cette période de l'épanouissement de l'idéalisme allemand coïncide avec celle comprise entre la Révolution française et le milieu des années 1820 et connaît la publication des romans et nouvelles d'écrivains tels Jean-Paul, Chamisso, Hoffmann et Arnim. Ces productions littéraires ont en commun de poser la figure prototypique du double. L'apparition pléthorique du double au sein de la fiction résulte d'une double caractéristique du romantisme. D'abord, la littérature narrative renoue avec l'ethnotexte allemand, autrement dit la littérature populaire traditionnelle et la tradition des *Märchen*, les contes de fées. Ensuite, la philosophie allemande place au centre de ses préoccupations la problématique du sujet que l'on peut, toutefois, faire remonter à la pensée cartésienne. Ainsi, Fichte élabore une conception dualiste du sujet, et partant, du moi : le Moi absolu, originaire est à l'origine du monde extérieur, lequel inclut le moi empirique. Pour Fichte, le Moi absolu est dénué de contenu, se réduisant, *ipso facto*, à une simple matrice génératrice d'objets ; mais il est également capable d'engendrer ce qui n'est pas lui pour se comprendre et conférer un contenu à sa liberté :

« Le Moi empirique, le moi tout court, le Moi intelligent et conscient, le Sujet. Le Moi infini (pur) en tant que tel n'est pas fini, donc pas déterminé, il n'est donc pas encore quelque chose, il n'est rien d'existant. Donc, pour devenir tout de même quelque chose, il ne peut rester lui-même. Mais puisque tout être jaillit du Moi pur, donc le "ne pas rester soi-même" aussi, il est obligé de s'opposer à lui-même en tant que tel pour obéir à sa causalité absolue »²²³.

²²³ Jean-Paul, cité par Pierre Jourde et Paolo Tortonese, op. cit., p. 28.

Jean-Paul continue la vulgarisation de la conception de Fichte en posant le Moi absolu comme un démiurge aveugle qui crée des mondes sans avoir conscience de sa puissance créatrice, de son énergie démiurgique. Ainsi surgit le double, en face de soi, à la fois fascinant et inquiétant :

« C'est ainsi qu'il devient déterminé (limité), qu'il apparaît comme Moi fini, réel et se présente quelque chose face à lui. [...] Me voilà donc assis là, depuis les temps éternels où je crée, aveugle, sans conscience, occupé à comprimer mon immensité invisible en quelque chose de dense, mon éther en un éclair pour obtenir le Moi empirique et assez raisonnable qui écrit ces lignes, mais à créer pourtant à jet continu dans son dos, ignorant de mon monde autant que l'âme de Stahl (anima Stahli) l'est de la bâtisse du corps. C'était aussi bien l'idée des Grecs quand ils faisaient de la nuit la mère universelle des dieux, que celle des Egyptiens quand, pour sa seule cécité, ils comptaient la taupe au nombre des dieux. Pareil au somnambule élaborant son sermon et autres textes de circonstance, je fabrique inconsciemment des mondes. Mon Moi (empirique) est horrifié par mon Moi (absolu), ce Démorgogon hideux qui m'habite »²²⁴.

La tentative de caricature qu'entreprend Jean-Paul tend, selon toute vraisemblance, à décrédibiliser, à disqualifier la conception de Fichte du dédoublement du Moi en différentes versions. Comment, en effet, concilier la présence et la suprématie d'un Moi absolu avec d'autres Moi qui lui coexisteraient ? Quel statut aurait ces autres Moi par rapport au Moi absolu ? La conception dualiste de Fichte imagine une forme vide, dénuée d'épaisseur, mais qui, cependant, génère une autre forme, bien palpable elle, l'univers des choses qui lui est opposé. Aussi, le reflet rend-il compte de l'étrangeté, de l'aliénation du moi, métamorphosé en chose.

²²⁴ Jean-Paul, cité par Pierre Jourde et Paolo Tortonese, op. cit., p. 28.

Chapitre VI : Caractéristiques du personnage romantique

Le moi romantique se caractérise par son hypertrophie, qu'exacerbe une sensibilité fébrile, ainsi que le conflit insoluble qui l'oppose à son entourage social, le reléguant souvent au rang irrémédiable de marginal, condamné à traîner sa solitude à la manière d'un boulet. A titre d'illustration, le Médard de Hoffmann, dans *Les Élixirs du diable*, figure l'individu romantique par ses attributs : sa condition d'orphelin et le mystère qui entoure sa naissance l'incitent à se considérer comme un être d'exception. Peter Schlemihl perd son ombre, et avec elle, l'estime sociale et connaît l'échec amoureux (sentimental) et finit son existence en solitaire. Aussi, est-on fondé, dans ce cas de figure précis, à évoquer l'hybris²²⁵ des Grecs, toutes proportions gardées, à propos du héros romantique. En effet, celui-ci s'épuise dans une confrontation, vouée par avance à l'échec parce que disproportionnée, entre sa propre démesure et le néant, qui lui révèle sa relativité, ses limites indépassables.

Chapitre VII : Le thème du Double et le récit fantastique

La thématique du double et le récit fantastique semblent partager des affinités et avoir partie liée l'une avec l'autre. En effet, si le premier est d'essence thématique, le second est fondamentalement générique. Le double a le mérite d'avoir fourni, au fantastique, l'un de ses thèmes de prédilection ; en revanche, cette forme narrative particulière lui fournit un cadre diégétique idéal pour son déploiement, et en l'accueillant en son sein, l'investit de significations inédites. Aussi, paraît-il nécessaire, afin de bien saisir l'évolution de ce thème, de déterminer les traits fondamentaux de ce genre littéraire qu'est le fantastique.

²²⁵ « Mot grec pour "fierté ou arrogance funeste". L'Hybris pousse le Héros à agir et à provoquer les dieux malgré leurs avertissements, ce qui aboutit à leur vengeance et sa perte. Ce sentiment est la marque de l'action du héros tragique, toujours prêt à assumer son destin. », in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2013, p. 163.

Chapitre VIII : La sémantique du terme

Le mot *fantastique* s'est d'abord employé comme adjectif, au sens de ce qui à trait à l'imagination. Il dérive du latin *fantasticum*. Le verbe grec *phantasein* signifie "faire voir", "donner l'illusion", ou bien "avoir une apparence", "se montrer". L'étymologie du mot est éloquente, quant aux caractéristiques fondamentales du fantastique :

« En fait, *phantasia* désigne une apparition, et *phantasma* un spectre, un fantôme. Voilà déjà réunis deux éléments fondamentaux pour le sens du mot : le surnaturel et la vision »²²⁶.

Si *phantasia* réfère à une apparition, *phantasma*, en revanche, renvoie à fantôme, spectre. De ce fait, il s'agit là de deux composantes sémiques entrant dans la définition du terme.

Dans la langue française, le mot *fantastique* subit le phénomène de dérivation impropre, qui le fait passer de la catégorie d'adjectif à celle de substantif. Les dictionnaires se font l'écho de cette évolution sémantique, témoignage de la vitalité du mot et du genre littéraire qu'il désigne :

« ...dans le dictionnaire d'Émile Littré (1863), on découvre l'existence de l'expression « contes fantastiques », ainsi expliquée : « Se dit en général des contes de fées, des contes de revenants, et en particulier d'un genre de conte mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue... »²²⁷.

En somme, deux tendances sémantiques se dessinent quant au terme *fantastique* et les réalités qu'il permet d'évoquer :

²²⁶ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, op. cit., p. 34.

²²⁷ Ibid., p. 34.

-Dans une première acception, *fantastique* renvoie à la fantaisie et à l'imagination, mais en particulier, à leurs manifestations, à leurs conséquences. Il est alors l'antonyme de logique et de rationnel, et sert de prédicat qualificatif à des comportements qui confinent à la folie.

-Dans la seconde acception, le mot s'applique à des faits extraordinaires, surnaturels qui se concrétisent en l'apparition d'êtres appartenant à un univers supraterrrestre, tels que les spectres ou d'autres entités dont la présence défie la raison. Dans cette perspective, l'accent est mis sur la spectacularisation de l'événement. Le regard acquiert droit de cité et devient la condition *sine qua non* de l'apparition fantastique.

Chapitre IX : Le fantastique et les genres voisins

Dans une perspective générique, il convient de faire le départ entre le fantastique et d'autres genres voisins, qui partagent avec lui des similitudes, tant thématiques que structurales, tels que le merveilleux, la féerie et la science-fiction, qui lui sont antérieurs ou postérieurs :

« Les deux premiers termes désignent des genres plutôt anciens, malgré l'existence d'un merveilleux romantique et d'un merveilleux épique anglo-saxon (heroic-fantasy) dans la seconde moitié du XXème siècle. La science-fiction, en revanche, n'existe pas avant la fin du XIXème siècle. Mais les séparations ne sont pas parfaitement étanches, et il y a circulation de certains thèmes et procédés narratifs entre genres différents »²²⁸.

IX.1. Le merveilleux

L'origine du merveilleux est presque immémoriale et remonte à des temps fort reculés. En témoignent la cohorte de monstres et la série de faits extraordinaires

²²⁸ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 35.

dont la littérature gréco-latine s'est fait l'écho. C'est que mythe et surnaturel avaient partie liée dans l'univers païen où l'intervention du divin, dans les affaires des humains et l'évolution événementielle du monde, n'était pas chose rare. Cette intervention cristallisait toutes les peurs et toutes les espérances des hommes. Le merveilleux chrétien, quant à lui, mettait au jour une conception manichéenne du monde, où les forces du Bien s'illustrent dans un affrontement perpétuel avec les puissances du Mal.

IX.2. Le féérique

La littérature féérique, d'abord orale, transcrite par la suite, abonde elle aussi en êtres surnaturels (magiciens, ogres, gnomes...) qui se mêlent, tout naturellement, à l'univers des humains. A ce propos, les contes de Perrault, comme ceux des frères Grimm, sont, à cet égard, emblématiques du genre. En vertu d'un certain consensus et de conventions génériques partagées, les apparitions extraordinaires ne suscitent guère, chez les personnages, une surprise outre mesure, le monde féérique étant le lieu de prédilection de pareils événements.

IX.3. La science-fiction

Comme l'étiquette générique semble l'indiquer, l'expression « science-fiction » fait référence à un univers de fiction que caractérisent les progrès scientifiques, ainsi que l'exploration de nouvelles planètes, éventuellement peuplées d'extra-terrestres. Si le fantastique renvoie au passé et se distingue par son caractère régressif, la science-fiction, par contre, est résolument tournée vers l'avenir et apparaît comme une interrogation du destin de l'homme et de la place qu'il occupe au sein de l'univers. Inaugurée au XIX^{ème} siècle, par Jules Verne, ce sont surtout J. H. Rosny, en France, et H.-J. Wells, en Angleterre, qui lui ont conféré ses lettres de noblesse.

Chapitre X : Le fantastique, un défi pour la raison

Envisagés du point de vue de la réception, les genres précédemment évoqués ne suscitent pas les mêmes réactions, de la part des lecteurs, ni ne donnent lieu aux mêmes interprétations évaluatives. Ainsi, si le lecteur consent aux hypothèses scientifiques, même les plus hardies, c'est qu'il s'agit, avant tout, de projections dans l'avenir, faites sur la base des données scientifiques et des essors technologiques. Le féérique, quant à lui, réussit, sans difficulté, à imposer sa propre logique à l'esprit du lecteur qui, entre temps, aura consenti, sans barguigner, aux normes internes qui président à la naissance d'un tel univers et le régissent : gnomes, ogres et autres sorcières peuvent s'adonner, à l'envi, à leurs occupations et expérimenter leurs multiples talents, à condition qu'ils n'excèdent pas les limites imposées par le genre.

Par contre, le fantastique perturbe profondément l'être et le jette dans un trouble inexplicable. Il scandalise dans la mesure où il met en échec l'apparente rationalité du monde et des êtres, par l'interprétation du phénomène qu'il propose. L'émergence du fantastique s'accompagne souvent d'une déchirure dans le tissu du réel, déchirure qui remet en cause la catégorisation définitive du monde et des choses, et par laquelle s'immiscent doute et incertitude.

La terreur qu'éprouve le Petit Poucet face à l'ogre n'est point de la même nature que l'épouvante ressentie par un personnage, en présence du surnaturel. C'est que, dans ce second cas de figure, il est question d'un équilibre rompu, d'une certitude ébranlée, qui provenait d'une croyance, solidement établie, en un univers qui a reçu, une fois pour toutes, une explication cartésienne. Alors que la peur du Petit Poucet n'est point d'ordre gnoséologique :

« ...cet équilibre, cette certitude ne sont rien d'autre que la confiance en la maîtrise rationnelle de la réalité par l'homme »²²⁹.

La perspective diachronique fait remonter l'émergence du fantastique à la fin du XIX^e siècle. D'où son assimilation à une réaction contre l'esprit des Lumières, comme si la rationalité qui a culminé à cette époque et la prétention démesurée de l'homme (cf. l'hybris des Grecs) à vouloir tout expliquer et tout régenter, grâce à un recours constant à la science et à la raison, devaient, nécessairement, céder le pas à l'incertitude et à l'irrationnel. Roger Caillois semble abonder dans cette direction, lorsqu'il écrit que le fantastique :

« ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes »²³⁰.

Ainsi, à l'optimisme triomphant des Lumières, d'autant plus qu'il est fondé sur la croyance en la toute-puissance de la science et de la raison, s'oppose l'incertitude romantique qui, sans prétendre renouer avec un passé à jamais révolu, insinue le doute, avec la ferme intention de lézarder l'édifice solidement bâti sur des certitudes établies :

« Cette situation conflictuelle et dynamique est bien représentée par le fantastique : loin de restaurer un monde harmonieusement irréaliste, il se borne à introduire dans un monde réaliste, une troublante déchirure. Il se limite à affirmer que quelque chose peut échapper aux explications rationnelles. C'est pourquoi le fantastique est une "intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle", comme l'a dit Pierre-Georges Castex. Le fantastique crée une rupture dans la trame de la réalité. Cela implique qu'un cadre réel, ou plutôt réaliste, doit d'abord être mis en place, pour qu'on fasse ensuite intervenir l'événement qui le brise. L'écrivain doit

²²⁹ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 36.

²³⁰ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

d'abord mettre en place un espace réaliste, vraisemblable, où l'événement surnaturel viendra ensuite s'inscrire »²³¹.

En réalité, le surnaturel naît lorsque l'événement présenté se caractérise par son indécidabilité. L'ambiguïté des situations est alors telle qu'elle proscrit toute interprétation univoque et définitive. Le personnage engagé dans la diégèse et confronté à un fait, pour le moins inhabituel, est pourtant mis en demeure, sommé d'opter pour l'une des explications (rationnelle ou surnaturelle) qui s'offrent à lui. L'hésitation qu'il éprouve, à ce moment-là, particularise le fantastique en tant que tel :

« Le personnage qui assiste à cette intrusion surprenante éprouve des sentiments contradictoires : d'un côté il doit reconnaître l'évidence d'un fait, d'un autre côté il proteste contre l'impossibilité de ce fait. D'où l'hésitation typique du personnage du conte fantastique (souvent personnage-narrateur), qui se communique au lecteur, entre deux explications différentes d'un même événement »²³².

Cette hésitation constitue, pour le théoricien structuraliste Todorov, le critérium permettant de définir l'essence du fantastique. Le poéticien français l'envisage dans sa dimension pragmatique : l'hésitation en question doit être donnée en partage au récepteur textuel (le personnage) et au récepteur réel (le lecteur), grâce au phénomène de contamination :

« Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous »²³³.

²³¹ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 37.

²³² Ibid., p. 37.

²³³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

Comme nous venons de le voir, dans l'extrait cité, la vision de Todorov est quelque peu réductrice, du fait qu'elle ne tient pas compte des interprétations poétique et allégorique. L'univers instauré par la poésie est totalement autotélique, alors que l'allégorie permet la dilution du fantastique.

Par ailleurs, il semble que l'on puisse substituer à la dichotomie rationnel/irrationnel, naturel/surnaturel une autre opposition : celle qui existe entre l'intériorité psychologique du sujet et l'extériorité du monde, fût-il diégétique. Il s'ensuit que l'apparition fantastique n'est qu'une projection de la subjectivité du sujet, de son univers intérieur. Cette conception ne va pas sans répercussion sur les choix narratifs entrepris par l'auteur. Aussi, c'est souvent un personnage-narrateur qui doit affronter l'événement surnaturel, et ce, en récit homodiégétique. Étant un phénomène qui participe de l'extraordinaire et de l'inaccoutumé, le fantastique est souvent lié à une expérience de l'extrême, rêve ou folie, et révèle, *ipso facto*, des dispositions pathologiques. Pierre-Georges Castex note que le fantastique est lié :

*« aux états d'âme morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de son angoisse ou de ses terreurs »*²³⁴.

Chapitre XI : Le double comme thème fantastique

Envisagé dans une pareille perspective, le thème du double entretient d'étroites affinités avec le fantastique : il incarne la thématique du fantastique, par excellence. Toute pensée rationaliste requiert une scission fondamentale entre l'identité et l'altérité, autrement dit, entre l'*ego* et le monde référentiel, objet d'étude et de méditation. Alors que la survenue inopinée du double dérange et jette le désarroi, et figure ce par quoi le scandale advient. Raison autrement grave, le fantastique remet en cause l'unicité du moi :

²³⁴ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

« Toute idée de connaissance rationnelle semble présupposer non seulement une séparation, mais une différence de nature entre le moi et le non-moi. Du coup, rien ne peut mieux signifier la rupture de l'équilibre rationaliste que l'irruption sur scène du double, ce moi qui se montre instantanément comme un non-moi. En fait, l'apparition du moi au beau milieu de la réalité représente un bouleversement profond »²³⁵.

Si l'émergence du double s'avère génératrice d'angoisse et de gêne, c'est surtout parce qu'elle met en défaut le moi et sa prétention à vouloir décrypter le monde et à lui attribuer une signification, qui se veut à l'abri de toute critique. La subjectivité du moi, du sujet, est ainsi mise à rude épreuve, du moment que le double lui tend un miroir dans lequel il ne se reconnaît point, voire contre lequel il s'insurge de toutes ses forces. Soudain, le moi n'est plus le centre de l'univers, l'entité capable de mettre en équation le monde :

« Ou, pour dire les choses autrement, si le fantastique est le genre qui par excellence instille le doute et le malaise au cœur des rapports entre le sujet et le monde, le face-à-face du sujet avec lui-même représente la forme la plus intense de ce malaise : ce n'est plus un secteur du sujet qui se trouve impliqué dans le doute et dans les perversions des rapports avec l'extérieur - qu'il s'agisse de la raison, de l'imagination ou de la perception -, mais le sujet tout entier, en bloc, entraînant avec lui le monde tout entier »²³⁶

Le Double, en sa qualité de thème fantastique par excellence, semble partager certaines affinités avec certaines thématiques, à l'exclusion d'autres. Ainsi, le dédoublement accompagne souvent le pacte diabolique, c'est le cas dans *Les Elixirs du diable*, *La Confession du pêcheur justifié*, *Le Cavalier suédois*, etc.

²³⁵ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 39.

²³⁶Ibid., p. 39.

En outre, la classification thématique du fantastique pose, au spécialiste du domaine, de sérieux problèmes, comme de se présenter comme un catalogue hétéroclite. L'avantage de *l'Introduction à la littérature fantastique*, de Todorov, est de proposer, de manière pédagogique une répartition en thèmes du *je*, relatifs à la relation entre le sujet et le monde qui l'entoure, et en thèmes du *tu*, qui touchent plus directement au désir, à l'inconscient. Néanmoins, il faut l'avouer, la taxinomie de Todorov n'est pas exempte de critique :

« Ce que l'on pourrait reprocher à cette classification, c'est de se fonder sur une interprétation préexistante à la nature fantastique des motifs qu'elle entend classer. C'est vrai pour l'interprétation du vampirisme ; ça l'est également pour celle du dédoublement, classé dans les thèmes du je, parce que, dit Todorov, l'impression ressentie par chacun de la multiplicité intérieure "s'incarnera", dans le fantastique, "au plan de la réalité physique", autrement dit parce que le dédoublement témoigne du passage dans la réalité physique d'une réalité mentale »²³⁷.

Cependant, cette scission entre le physique et le mental ne se produit pas toujours, dans le cadre du fantastique. Il n'en demeure pas moins qu'il y a surnaturel, et l'étrangeté naît lorsque l'esprit exerce une action remarquable sur la matière, sur le monde, comme dans le cas de la réalisation de souhaits ou de la révélation de pouvoirs magiques. De son côté, Jean-Luc Steinmetz reproche au théoricien français de recourir à des catégories extra-littéraires. Il propose, pour sa part de distinguer, dans le fantastique, les êtres (vampires, doubles, fantômes...) et les actes qui montrent que le sujet se tourne vers son intériorité psychologique. Il est possible de proposer une thèse conciliatrice des positions de Todorov et de celles de Steinmetz, qui considère le fantastique, ainsi que le phénomène de dualité, comme à la fois une perturbation qui affecte l'espace et le temps, et une manière inédite dont la conscience du sujet perçoit cette altération de l'équilibre et des lois du monde, et

²³⁷ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 40.

en est affectée. Les perturbations, qui forment des motifs fantastiques, souvent concomitants dans les mêmes récits, peuvent être de trois ordres :

- des perturbations touchant la nature des choses et la structure de l'univers (la matière, l'espace et la chronologie).

- des perturbations qui ont pour objet les êtres. Ceci est vrai dans le cas de la possession ou du double, par exemple.

- des perturbations qui témoignent de l'action exercée par un être sur le monde, comme dans la magie ou les pactes diaboliques.

« La deuxième série constitue le groupe de thèmes essentiels, et sans doute le plus répandu, alors que la première et la troisième apparaissent bien souvent à titre d'accessoires. Au sein de cette deuxième série, le double constitue bien un premier pôle, essentiel, qui remet en cause la logique même et insinue que un peut parfois égaler deux ; un autre pôle étant constitué par l'apparition d'un diable ou d'un démon, c'est-à-dire d'un être qui est à la fois humain et non humain. Le premier pôle ébranle l'unité de la personne, le second l'unité de l'humain, les deux se rencontrant dans certains cas de possession »²³⁸.

Chapitre XII : Incomplétude du personnage et nécessité du double

Le recours ou la convocation de la figure du double semble répondre à une exigence que nous n'hésiterons pas à qualifier d'intrinsèque et de vitale. Ainsi, dans le cadre de la nouvelle, cadre diégétiquement restreint, l'évocation du destin du

²³⁸ Pierre Jourde, Paolo Tortonese, op. cit., p. 41.

personnage et l'esquisse de son portrait pèchent par leur incomplétude, en raison de la sélection draconienne des éléments d'information fournis. Souvent, le portrait de l'acteur, ainsi brossé, se réduit à une particularité physique ou morale, voire à une anomalie. À telle enseigne que la figure centrale du récit semble tenir dans les quelques traits que la narration prodigue. Le parallèle établi entre le personnage romanesque et le personnage de la nouvelle révèle, si besoin est, la fulgurance du second, sa fugacité, dont l'intensité dramatique n'a d'égale que le caractère éphémère de l'apparition.

Dans cette perspective, notre hypothèse heuristique est que le double vient remédier à, compenser l'incomplétude textuelle du personnage, lui conférant ainsi davantage de richesse et d'épaisseur. La dualité apparaît alors comme une solution alternative, dont la fonction première consiste à insuffler plus de vie, dans ce « vivant sans entrailles », selon l'expression de Valéry.

Comme nous avons tenté de le mettre en exergue, dans la deuxième partie de notre travail, consacrée à la thématique du double, toute forme d'existence, organique ou minérale, repose fondamentalement sur le principe de la binarité et semble être sous-tendue par une opposition des contraires, garante du maintien d'un certain équilibre.

C'est pourquoi, nous nous attèlerons, dans la suite de notre recherche, à analyser les diverses formes que revêt la dualité ou son expression textuelle au sein de quelques nouvelles.

A ce propos, il convient de signaler les déficiences inévitables de toute représentation littéraire, de tout portrait (éthopée ou prosopographie), dues essentiellement à l'incontournable sélection des informations et à l'impossibilité d'épuiser le réel par le dire. Paradoxalement, cette sélection des informations, du fait des procédés stylistiques et rhétoriques mis en œuvre, contribue à donner, de l'acteur du récit, une représentation plus complète, parce que plus concentrée. C'est, en tout cas, l'opinion de Lukács lorsqu'il écrit :

« Aucun personnage littéraire ne peut contenir la richesse infinie et inépuisable de traits et de réactions que la vie elle-même comporte. Mais la nature de la création artistique consiste précisément dans le fait que cette image relative, incomplète, produise l'effet de la vie elle-même, sous une forme encore rehaussée, intensifiée, plus vivante que dans la réalité objective »²³⁹.

Plus encore que la représentation figurative et référentielle, la représentation fictionnelle se démarque par le nécessaire tri des éléments d'information. En revanche, la complétude du portrait, telle qu'elle trouve sa réalisation, son aboutissement notamment dans l'esthétique réaliste (le cahier de charges de Balzac le démontre amplement) et naturaliste (ici, le nom de Zola vient naturellement à l'esprit) repose sur l'association organique et complémentaire d'une prosopographie (notion rhétorique qui réfère à la caractérisation physique d'un personnage) et d'une éthopée (description morale). Comme le souligne Jean-Philippe Miraux, le portrait du personnage est mis en scène sous les yeux du lecteur, témoin de sa genèse, et son image se construit progressivement au fil du texte :

« La complétude du portrait se réalise à partir d'une prosopographie, puis d'une éthopée, toutes deux assorties d'informations diverses, de nombreuses expansions prédictives, fondées sur la rhétorique de la synecdoque et la méthode de l'introspection. Se campent dès lors devant nous une silhouette, une physionomie : enfin un homme dans sa totalité, dans son unicité et son humilité »²⁴⁰.

Si l'écriture du portrait procède assurément de la volonté de ramener l'inconnu au connu, de conférer une silhouette, une présence textuelle à un être de fiction, la caractérisation du personnage de la nouvelle, en revanche, se réduit souvent au strict

²³⁹ Georg Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p.

²⁴⁰ Jean-Philippe Miraux, *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, Coll. « Ancrages », 2003, p. 19.

minimum et progresse, en particulier, par touches synecdochiques. La paucité des caractéristiques du personnage est alors inéluctable. D'où le recours à la thématique du double, au sein des nouvelles de Boulanger, afin de remédier à cette carence textuelle. Comme si le recours à une existence, dût-elle être fictive, servait à combler les lacunes foncièrement inhérentes au genre bref. Il convient également de rappeler que le portrait esquissé du personnage est peint dans une durée limitée, dans une temporalité mouvante. Ainsi dépeindre le personnage dans la durée permet, notamment, de donner la mesure de son devenir, des changements qu'il subit. Montaigne apparaît, de ce point de vue, comme le précurseur dans ce domaine lui qui affirmait : « *Je ne peins pas l'être, je peins le passage* »²⁴¹. Erich Auerbach commente cette remarque du philosophe en ces termes :

*« De sorte que la manière de Montaigne, apparemment si capricieuse, que ne guide aucun plan, et qui suit élastiquement les changements de son être, est au fond une méthode rigoureusement expérimentale, la seule qui corresponde à son objet. Celui qui veut décrire avec exactitude et objectivité un objet qui se modifie sans cesse, doit se conformer lui-même aux changements de cet objet : il doit décrire l'objet tel qu'il l'a trouvé au cours d'un nombre d'expériences aussi élevé que possible ; ainsi il aura quelque chance de déterminer le champ des modifications possibles et d'arriver en fin de compte à une description exhaustive »*²⁴².

L'un des principaux points d'ancrage du récit consiste à pourvoir l'acteur d'un patronyme, d'un nom. Forme lexicale dépourvue, initialement, d'un contenu sémantique précis, voire asémantique, ce *désignateur rigide*²⁴³ se remplit

²⁴¹ Cité par Jean-Philippe Miraux, op. cit., p. 21.

²⁴² Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1968, p. 292.

²⁴³ « ...conduit à qualifier le nom propre de désignateur rigide, c'est-à-dire comme un signe linguistique qui n'a d'autre fonction que de référer directement et toujours à cette entité singulière dont il a été décidé conventionnellement qu'elle serait désignée ainsi », Jean-Michel Gouvard, *La pragmatique*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 63.

progressivement, au gré du cheminement de la narration, de toutes les propriétés, de tous les attributs qui la définissent :

« Portraiturer, c'est avant tout poser le nom de la personne quasi absente et la rendre présente par l'accumulation des traits dans le déroulement de la phrase. C'est façonner le caractère par des mots »²⁴⁴.

En somme, l'importance des outils lexicaux et syntaxiques se révèle considérable, quand il s'agit de conspirer à la cristallisation de la figure du personnage. Dès lors, interviennent la disposition rhétorique ainsi que la caractérisation stylistique, qui se chargent d'organiser efficacement la présence d'un acteur, dont le modèle peut être puisé dans la réalité. Et, comme le note Roland Barthes : *« Le caractère est le développement d'un adjectif »²⁴⁵.*

De ce qui précède, il ressort nettement que la dualité constitue, essentiellement, un principe fondateur et organisateur, qui structure mythes et croyances. En effet, tout semble accréditer l'hypothèse d'une organisation binaire de l'univers (le mal/le bien, la lumière/l'obscurité, le ciel/la terre...). Il est cependant acquis que la dualité affecte diverses variantes qui, nonobstant les divergences qui les séparent, se ramènent toujours au même principe d'opposition et de complémentarité. Ainsi, le thème du Double s'est illustré d'abord au sein du texte mythique, en particulier par l'expérience gémellaire : le thème des frères jumeaux a constitué un archétype de cette relation privilégiée. La littérature, comme lieu de prédilection et à travers le genre dramatique en particulier, accueillira cette thématique de la dualité des personnages. Au cours des siècles, la philosophie, notamment allemande, lui donnera une caution rationnelle, comme principe de structuration et d'intelligibilité de la pensée et des attitudes humaines. Mais ce n'est qu'avec le romantisme que culminera l'expression de la dualité. L'âme romantique, éprise de liberté et victime d'une profonde frustration, cherchera, dans la représentation du Double, un

²⁴⁴ Jean-Philippe Miraux, op. cit., p. 28.

²⁴⁵ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1963, p. 228.

compagnon au statut ambivalent : complément à la fois rassurant et inquiétant. L'inquiétude trouvera sa meilleure manifestation au sein du fantastique, genre romantique par excellence.

Il sera question, dans les chapitres qui suivent, de l'examen des lieux d'inscription de la dualité, et ce, dans quelques nouvelles de Boulanger, et des diverses formes sous lesquelles elle se présente à la lecture.

Chapitre XIII : L'expression de la dualité dans *Les dieux*²⁴⁶ (*Vessies et lanternes*)

La nouvelle s'ouvre sur le portrait, sommairement brossé, des deux protagonistes de la diégèse. Le narrateur hétérodiégétique livre au lecteur, à propos des personnages, des informations ponctuelles et affectées d'un haut degré de fonctionnalité, destinées prioritairement à camper les acteurs et à construire d'eux les traits essentiels caractéristiques :

« Georges Domus commença de boire vers la trentaine et son visage d'abord gonflé se feutra autour des yeux en pépin. Dans sa bijouterie de la place des Dix-sept Provinces, il allait en écureuil, emporté par l'ivresse, et sa sœur Cornélie, à peine sa cadette, le regardait virer derrière les comptoirs, entre les armoires de réveils et de timbales, assise aux écritures dans l'arrière-boutique »²⁴⁷.

La description succincte de la boutique, que tenaient les Domus, en fait ressortir la vétusté qu'accentue la paucité des marchandises qu'elle recèle. Pareil procédé peut symboliser métonymiquement, à la manière d'un second signifié, la vacuité de l'existence des personnages :

²⁴⁶ Daniel Boulanger, « Les dieux », in *Nouvelles*, Paris, Gallimard, NRF, 1999, p. 184.

²⁴⁷ Ibid., p. 184.

« Sur la place où les devantures avaient fait peau neuve, seule la bijouterie gardait de l'allure mais n'était pas au goût du jour tapageur et froid. Quand on ne la trouvait pas sale ou vieux jeu, c'était pour en plaindre la pauvreté : les trois montres anciennes de la collection de famille qui n'étaient pas à vendre, des broches de l'âge d'argent, quelques bagues sur un écrin dont la soie déchirée ressemblait au vieux peigne d'ivoire, trapu dans sa double denture, qui faisait basculer l'étalage au niveau de la brocante »²⁴⁸.

L'adéquation métonymique entre les acteurs de l'histoire et le lieu d'exercice de leur profession, empreinte de la nostalgie pour un passé révolu, n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, la célèbre description de la pension Vauquer, entreprise par le narrateur balzacien, dans *Le Père Goriot*, et au cours de laquelle il souligne la relation de la complémentarité « organique », textuellement justifiée, entre la propriétaire et la pension :

« ... enfin, toute sa personne explique la pension, comme la pension explique sa personne »²⁴⁹.

La coopération du lecteur est mise à contribution, et il comprend dès l'incipit que l'expression de la dualité se définit, au sein de la nouvelle, comme une relation quasi-gémellaire : Georges Domus et sa sœur Cornélie forment un couple, à la fois complémentaire et antithétique. La dualité de Georges est, d'ailleurs, textuellement soulignée et décrite par la voix de ses concitoyens, qui suspectent chez lui cette double existence :

« ...M. Domus allait sans mystère par les rues et restait l'unique citoyen tout en façade, menant sa double vie aux yeux de tous, faisant tituber en un seul pantin son âme et son plaisir, sa douleur et ses secrets »²⁵⁰.

²⁴⁸ Daniel Boulanger, op. cit., pp. 184-185.

²⁴⁹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Presses Pocket, 1978, p. 39.

Dans le passage précité, le commentaire du narrateur intervient afin de mettre l'accent sur cette dualité existentielle du personnage, rendue stylistiquement par l'adoption d'un rythme binaire, de constructions binaires (*son âme/son plaisir ; sa douleur/ses secrets*).

Cependant, cet antagonisme des tempéraments n'aura pas trop duré, et les personnages finissent par se réconcilier, sous l'égide de Dionysos, dans l'ivresse des sens et de l'esprit. Cette forme de communion, que vient renforcer, rhétoriquement, l'heureux oxymore (cf. *ce double unique*) a pour conséquence de les rapprocher davantage, l'un de l'autre :

« Les Domus ne voient plus le monde et roulent sur eux-mêmes. Ils ne font plus q'un. Cornélie offrant l'image de l'être idéal, ce double unique après qui s'élancent et s'épuisent les désirs. Est-ce que tout serait permis ? Déjà leur bonheur offusque les incapables, aiguise les jaloux, mais peut-on faire quitter leur route aux étoiles ? »²⁵¹.

Comme tout bonheur accompli, que l'on souhaite consommer intégralement, ce bonheur-là transgresse aisément les interdits et fait fi des garde-fous, le narrateur ira même jusqu'à faire allusion, sur le mode de l'implicite, à une possible relation incestueuse entre le frère et la sœur :

« Des bruits couraient sur leur couple. Leur passé bien sage, engourdi et boiteux, n'était plus qu'une comédie. La devanture noire ouvrait sur l'enfer »²⁵².

²⁵⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 188.

²⁵¹ Ibid., p. 193.

²⁵² Ibid., p. 193.

Comment, dès lors, ne pas évoquer la figure mythique de l'Hermaphrodite, cet être qui réunit les deux principes antagoniques, le masculin et le féminin ? À notre sens, l'image s'impose d'elle-même. Après la scission accidentelle, les deux parties recouvrent l'unité originelle, et ne forment plus qu'un tout, l'identité se fondant dans l'altérité. Une nette évolution se dessine alors, de manière perceptible, au sein de la nouvelle, sur les plans de l'*être* et du *faire*, comme catégories conceptuelles sémiotiques. Il en est ainsi, à titre d'illustration, du passage de la vie à la mort ou la relation de disjonction pour Georges. Le narrateur nous le présente, au début du récit, bien vivant, comme l'atteste le passage qui suit :

« Georges Domus commença de boire vers la trentaine et son visage d'abord gonflé se feutra autour des yeux en pépin »²⁵³.

La relation disjonctive s'accomplissant, au terme du parcours narratif, Georges décède, laissant sa sœur Cornélie toute seule. Celle-ci se résout alors à regagner le béguinage et à observer un mutisme permanent. Elle emmène, avec elle, le siège où son défunt frère avait coutume de venir s'asseoir, unique objet qui la relie à son passé et à ses souvenirs :

« D'un doigt elle lui caressa le cou, comme il aimait. Elle poussa un cri. Georges était déjà froid. [...] Elle ne buvait plus, ne parlait plus avec les autres femmes, ne faisait d'autres dévotions que la contemplation du siège vide qu'elle attirait le soir près de son lit. Elle en serrait le bras pour s'endormir et tandis que le monde roulait une fois de plus vers l'abîme Cornélie devenait belle en vieillissant »²⁵⁴.

La clause du récit nous offre un exemple d'une relation, analogue au fétichisme, où la sœur reporte son affection sur le siège de son frère (déplacement

²⁵³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 184.

²⁵⁴ Ibid., p. 196.

de l'affect, dirait un psychanalyste), demeuré vacant. Relation métonymique, s'il en est, avec un objet bien présent, qui figure une absence que l'on déplore.

L'évolution des personnages se concrétise également dans le changement qui affecte Cornélie. Au début, elle rejoint son frère et communit avec lui, dans une parfaite harmonie, partageant son bonheur et ses joies, devenant, partant, plus expansive :

« Pour Cornélie rien d'autre au monde désormais n'a la saveur du crépuscule. Elle le guette en époussetant les salières, les vases, en servant les clients, qu'elle ne voit pas se faire de plus en plus rares, en écoutant distraitement des propos qui sont des demandes de cession de commerce à peine voilées quand le visiteur amical et curieux ne s'apitoie pas sur la santé de Melle Cornélie qui change de jour en jour.

-Vous avez fondu !

-Je vis ! s'écrie Cornélie. J'entendais toujours parler dans les romans du démon de midi, d'un second souffle, d'éclosions tardives, de trombes qui saisissent l'eau dormante, la parole aux sourdes, c'est moi, c'est moi ! »²⁵⁵.

Sur le plan de la narrativité, la progression du récit est marquée par une inversion des contenus narratifs. Ainsi, à la transformation conjonctive, caractéristique du début de l'histoire, succède une opération de type disjonctif, à l'excipit. Les deux opérations s'écrivent comme suit :

$F(S) \implies (S \cup O) \longrightarrow (S \cap O) = \text{transformation conjonctive}$

$F(S) \implies (S \cap O) \longrightarrow (S \cup O) = \text{transformation disjonctive}$

Chapitre XIV : Figure du double dans *Vieillesse d'Abel et Caïn* (*Vessies et lanternes*)

²⁵⁵ Daniel Boulanger, op. cit., p. 193.

XIV.1. La surdétermination onomastique

Dès l'incipit de la nouvelle, le narrateur prend soin de souligner l'antinomie, l'opposition des tempéraments qui caractérisent les deux principaux personnages du récit. Cette disharmonie se manifeste déjà dès le premier élément péritextuel, à savoir le titre, pour lequel l'auteur a opté. Il s'agit des deux figures mythiques et emblématiques du premier fratricide commis sur terre : les deux fils d'Adam, Abel et Caïn. L'emprunt intertextuel adopte, dans le cas présent, la forme de l'allusion. C'est dire que le nom propre, ce désignateur rigide, est surdéterminé par le code qui lui préexiste et dont il se charge d'actualiser au moins une partie des virtualités sémantiques et des valeurs symboliques :

« Le nom est "parlant" : il énonce la personne qui le porte en lui assignant un rang, des qualités, en déclarant d'un point de vue ou d'un autre ses qualités (supposées ou non) ; il procède d'un choix, qui marque déjà les modes et les désaffections successives dont il est l'objet. [...] La nomination, à quoi qu'elle s'applique, rentre dans un usage et s'y plie ceux-là qui l'adoptent. C'est par conséquent le système qui dispense le nom et c'est sur ses valeurs que ce dernier fonctionne »²⁵⁶

La convocation de l'intertexte biblique obéit ici à une intention parodique, comme nous le verrons dans la suite de l'étude.

XIV.2. Narration et dualité

La narration offre un cas de figure atypique, et peut de surcroît surprendre, en cela qu'elle mêle les deux situations narratives décrites et théorisées par Genette, dans *Figures III*, une narration hétérodiégétique, menée à la troisième personne et caractérisée par l'extériorité du narrateur par rapport au récit, présentant les acteurs ;

²⁵⁶ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 129.

et une narration homodiégétique, au sein de laquelle se réalise le syncrétisme entre le narrateur et le personnage, et qui se fait à la première personne. A ce propos, deux passages, situés à des endroits différents de la diégèse, le montrent :

« A l'inverse de son frère, le général, homme d'une seule pièce, qui n'avait connu dans ses garnisons que le même bureau sur les mêmes cours et fenêtres pour se retrouver dans les moments de détente... »²⁵⁷.

« Moi, j'étais cassant et pur, avec une lame en feuilles de nacre, pareille à la tranche d'un os de seiche. Je restais des heures dans le soleil »²⁵⁸.

Il convient de noter que la dualité s'inscrit doublement au sein de cette nouvelle de Boulanger. D'abord, grâce à l'organisation narrativo-thématique, qui conjugue, comme nous venons de le voir, deux situations narratives (hétéro- et homodiégétique) qui, logiquement, sont exclusives l'une de l'autre, et narrativement incompatibles ; ensuite, sur les plans actantiel et thématique, par la mise en scène de deux frères, dont les tempéraments s'avèrent antinomiques, du moins d'après les premières données textuelles, encore qu'il y ait une certaine complémentarité entre les deux figures, qui apparaît, en particulier, au terme de la nouvelle. Donc, le dédoublement opère, dans le récit, sur deux plans.

Dès l'incipit, le narrateur ne manque pas d'introduire l'opposition morale qui particularise les personnages, en usant notamment de l'expression adversative « *A l'inverse de* ». Il brosse, selon un principe de sélection et de fonctionnalité propre au genre bref, une rapide éthopée (portrait moral, selon la tradition rhétorique) de chacun d'eux, et qui le distingue de l'autre. Ainsi, la constance de l'un contraste avec la vie aventureuse de l'autre :

²⁵⁷ Daniel Boulanger, op. cit., p. 197.

²⁵⁸ Ibid., p. 198.

« À l'inverse de son frère, le général, homme d'une seule pièce, qui n'avait connu dans ses garnisons que le même bureau sur les mêmes cours et fenêtres pour se retrouver dans les moments de détente au milieu des mêmes notables dans un salon qui ressemblait au précédent comme un baisemain à un baisemain. Georges Granloup, au déclin de l'âge, ne dormait pas, mais songeait à sa propre vie hasardeuse et diverse. Repassant dans son cœur les formes qu'il avait prises et les villes qu'il avait habitées, il se sentait inconsistant et peu fier de ne pouvoir donner à Dieu qui l'attendait pour les comptes un bilan équilibré, comme son frère allait en offrir un »²⁵⁹.

Le parallèle entre les deux hommes se poursuit, qui insiste davantage sur les différences qui les séparent. La narration hétérodiégétique reprend alors ses droits, sans acte signé cependant :

« Autant que Georges remontât les jours, son frère avait été de marbre et lui de poudre, et il fallait que le dur l'emportât, pensait-il, puisqu'il continuait à envier le général qui, lui, semblait ignorer son cadet »²⁶⁰.

Tout semble départager les deux frères et les opposer. Il en est ainsi de la marche irrémédiable du temps qui, à cause de ses marques irréversibles et indélébiles, impose ses outrages à l'un, feignant d'épargner l'autre :

« Je ne modifiais donc pas mes sentiments à son égard, qui restaient d'admiration et d'un peu d'envie. Comment faisait-il ? Où logeait-il ses inquiétudes dans ce corps sans défaut et cet uniforme sans plis »²⁶¹.

Dans un autre passage de la nouvelle, le peintre, dans sa tentative d'approfondir l'introspection et la peinture psychologique qu'il entreprenait de lui-même, met en

²⁵⁹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 197.

²⁶⁰ Ibid., p. 197.

²⁶¹ Ibid., p. 201.

avant sa propension à l'autonomie, l'absence de calcul et toute remise en question de ses actes.

Ainsi, au goût affiché pour l'ordre et l'organisation toute militaire du général, répond l'existence tout en contraste de Georges, empreinte de tumulte et de hasard. Celui-ci se plaît à remonter le cours du temps, forçant sa mémoire à livrer ses secrets enfouis afin de relater une vie dérégulée, attentive cependant aux nuances que comportent les choses et les êtres, à la manière d'une palette de peintre, alors que celle de son frère, offrant une apparence monolithique, s'avère bâtie sur des normes inchangées :

« Voilà une différence notable avec mon frère. Il ne pensait qu'à son ordre et ne serrait sous le bras qu'une étroite grammaire dont les règles étaient valables de la cave au grenier et d'est en ouest. Je suis sûr qu'il ne vit jamais qu'une seule et même chose : tel effectif sur tels rangs. Il ne gagna jamais de bataille, certes, mais en avait-il besoin ? J'envie son repos. Sans doute ne mettrai-je jamais les pieds sur le chemin de la sagesse. Il est trop tard et l'âge ne m'a rien appris »²⁶².

Néanmoins, les deux protagonistes du récit, au soir de leur vie, prennent conscience qu'ils partagent un point commun, même s'ils avaient parcouru des chemins discordants. Ils étaient demeurés célibataires :

« Nous n'avons qu'un point commun, le général et moi : nous sommes restés vieux garçons. Mais que d'épouses a-t-il refusées ! De mon côté, aucune dame ne montrât jamais qu'elle voulut se lier à moi pour le meilleur et le pire. C'était toujours pour le meilleur et ce gredin ne dure pas »²⁶³.

²⁶² Daniel Boulanger, op. cit., pp. 201-202.

²⁶³ Ibid., p. 202.

Par ailleurs, la manifestation linguistique et textuelle de la dualité pose immanquablement la problématique de l'identité et de l'altérité, comme les deux aspects réciproques d'une réalité biface. C'est dire que l'expérience de l'identité ne s'éprouve que dans son rapport inéluctable à l'altérité, expérience, somme toute fondamentale et fondatrice de l'unicité de l'être. Le moi ne prend conscience de son unité et de sa différence que lors de sa confrontation avec ce qu'il n'est pas, le non-moi, l'Autre. A cet égard, le cas des deux principaux personnages de cette nouvelle se révèle exemplaire :

« Je me disais pour me consoler que j'étais plus vif en couleurs, ce qui est naturel pour un peintre, que les femmes (qui m'ont toujours fait besoin) tournaient la tête plutôt vers moi que vers lui »²⁶⁴.

A la page 204 du récit, la mention textuelle du double se fait explicite, et vient à point nommé corroborer l'hypothèse d'une dualité, somme toute paradoxale, construite autour de l'antinomie et de la complémentarité des deux êtres :

« Trop tard ! Regarde les vêtements qu'il porte à présent. Quelle dérision que l'apparence ! On dirait mon double. Ah, tu n'étais pas fait pour le civil ! »²⁶⁵.

Il aura fallu l'imminence de la séparation et de la douleur pour que la façade, ayant longtemps servi de rempart, s'écroule, s'évanouisse, découvrant la fragilité des sentiments et le vacillement des certitudes, permettant aux êtres de se rejoindre dans une communion fraternelle, que vient rehausser la compassion :

« Le général qui somnolait et qui n'avait pas ouvert la bouche depuis des années s'est mis à trembler, tandis qu'une larme roulait sur sa joue. [...] Georges se sentit vaciller. Son frère se démasquait tout à coup, lui

²⁶⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p. 202.

²⁶⁵ Ibid., p. 204.

ressemblait jusque dans la voix, le manœuvrait sur son propre terrain.-Alors la nuit s'installait en plein jour, mais tu ne peux pas comprendre, ajouta le général en se refermant sur un ton sec »²⁶⁶.

Chapitre XV : Analyse de la nouvelle *Les fêtes*²⁶⁷ (in *Vessies et lanternes*)

XV.1. L'incipit ou l'art de planter le décor

Dès les premiers mots du texte, l'incipit, le narrateur s'emploie à construire le décor où les événements sont censés advenir. Il dresse un tableau rapide et poétique des lieux, procédant, pour ainsi dire, par touches successives et fugaces, à la manière des notations impressionnistes. Conçue ainsi, l'ouverture narrative remplit sa triple fonction : informer, intéresser et nouer le pacte de lecture.

Envisagé dans une perspective de réception, le texte dissémine, tout au long de son déroulement syntagmatique, des instructions qui prennent aisément une allure programmatique, sollicitant par là-même la coopération interprétative du lecteur :

« Les marionnettes du théâtre Mansour faisaient relâche le soir de la Saint-Sylvestre, à l'étonnement de tous. Personne n'avait pu percer ce mystère et chaque année, curieux et drôles, par bandes, se cassaient le nez devant la porte minuscule, coicée entre la halle aux poissons et la file des cafés d'avant-garde où la politique devenait poésie et le roman fiches de police...pâle au milieu du brasier »²⁶⁸.

²⁶⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 204.

²⁶⁷ Daniel Boulanger, « Les fêtes », in *Nouvelles*, op. cit., p. 177.

²⁶⁸Ibid.

En outre, le récit ne manquera pas de faire un large usage des stéréotypes et autres clichés, étant donné qu'ils constituent une condition *sine qua non* de la lisibilité du texte, et partant, de sa réception et sa lecture-interprétation. En réactivant les clichés, le narrateur adresse des clins d'œil de connivence à un lecteur averti, exerçant sa vigilance critique, un lecteur coopérant (cf. La notion de Lecteur Modèle, chez Eco), notamment en plantant un décor convenu. Une des stratégies privilégiées de l'implication linguistique du récepteur est l'usage du pronom caméléon *on* (pour reprendre la terminologie d'Anne Herschberg-Pierrot). Caractérisé à la fois par sa stabilité morphologique et une indifférenciation sémantique –ce qui explique son statut particulier de pronom (personnel et indéfini) instable-, seule la prise en compte du contexte linguistique (ou cotexte) est à même de décider de son interprétation et de la valeur qu'il convient de lui attribuer :

« Contrairement à "il" qui désigne toujours par sa forme la troisième personne, "on" est morphologiquement indifférencié. Seule l'interprétation contextuelle permet de distinguer s'il a la valeur d'un "nous", d'un "il", ou de "tout le monde" : "alors que c'est la forme même des pronoms personnels qui permet de comprendre la place des locuteurs dans le procès d'énonciation. C'est l'interprétation de "on" qui permet de lui attribuer tel ou tel statut interprétatif" »²⁶⁹.

Dans le texte de Boulanger, le narrateur déploie ici une stratégie de sollicitation et d'implication du lecteur. Il s'agit de le prendre à témoin, de l'associer à l'élaboration progressive du décor. C'est en vertu de la loi de fonctionnalité, l'une des caractéristiques génériques de la nouvelle, que se mettent en place et s'agencent les éléments diégétiques, dont le décor :

« On descendait l'avenue où les trolleys lançaient des étincelles et tout à coup l'on tombait dans le noir, avec le parc en lourd drap de capote, les rues

²⁶⁹ F. Atlani, « On l'illusionniste », p. 17, cité par Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, Coll. « Belin Sup-Lettres », 2003, p. 27.

de résidence, le musée de peinture et, près du square où les grands hommes en pierre finissent par prendre une âme avec tant d'immobilité, dans l'ombre, on passait devant la maison d'Enfer, l'une des attractions de la ville
»²⁷⁰.

XV.2. Visages du double

L'une des toutes premières manifestations textuelles du double, dans le récit, concerne le musée de cire, qui porte un nom éminemment évocateur, la maison d'Enfer, trouvant sa confirmation sémantique (fonctionnant à la manière d'une redondance) dans les figures de cire qui re-présentent des malfrats notoires :

*« Là des criminels célèbres, modelés en cire, retrouvaient le geste qui les avait perdu, assassins à couteau, empoisonneuses en dentelles, anarchistes surpris par l'éclatement de leur bombe et figés dans un bond de crapaud. Il y avait aussi un parricide, une étrangleuse au pied d'un lit à polonaise où l'enfant qu'elle tenait paraissait si petit que l'on se demandait pourquoi tant d'efforts, sinon de peur »*²⁷¹.

Toutes les figures marginales, dont le narrateur vient d'esquisser les traits, constituent des doublets, des redondances par rapport aux êtres réels dont ils pallient l'absence par une présence, somme toute hautement vulnérable.

L'autre figure notable du double réside dans la relation parentale qui relie le directeur du théâtre de marionnettes Mansour et son grand-père, du nom de Mordal, homme injustement condamné à la peine capitale et dont la représentation en cire est une locataire du musée. Le directeur a pris l'habitude de passer la nuit, en sa compagnie, le dernier jour de l'an :

²⁷⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 177.

²⁷¹ Ibid., p. 177.

« -Oui, dit Mordal, je viens passer avec lui tous les réveillons depuis quarante ans que le musée existe. Vous ne m'avez jamais pris, ni votre prédécesseur, mais je vieillis et je m'endors comme un enfant. Vous ne direz rien, n'est-ce pas ? »²⁷².

XV.3. La figure de cire ou l'ancêtre comme substitut du père

Sous le contenu manifeste de la nouvelle, il convient de décrypter un contenu latent (pour emprunter à la terminologie freudienne), qui ne se donne pas immédiatement à la lecture, mais n'en structure pas moins, en profondeur, la signification, conférant au récit un éclairage novateur.

Il s'agit, à notre sens d'une formation substitutive, qui donne à la figure du double une présence concrète au monde (textuelle, bien entendu), mais n'en révèle pas moins, en même temps, l'extrême fragilité, voire la menace, bien présente, de disparition.

A l'image traditionnelle et imposante du père, à la fois, culpabilisante et castratrice, se substitue, dans le texte de Boulanger, l'imago de l'ancêtre, de l'archétype. Ainsi, Mordal, le directeur du théâtre, vient-il veiller la statue de son grand-père, le substitut de son père. Ceci corrobore le sentiment de culpabilité vis-à-vis d'un parent, injustement décapité, mais en révèle, en même temps, le complexe de castration :

« -Mordal ! dit Suchard comme mon pauvre ami à qui on a coupé la tête pour un crime qu'il n'a pas commis ! Ah, ils sont forts, ces messieurs pour le réhabiliter dix ans après ! Le drame du siècle, dit l'écriveau. L'avez-vous lu, au moins ? [...]

²⁷² Daniel Boulanger, op. cit., p. 179.

-Oui, dit Mordal, je viens passer avec lui tous les réveillons depuis quarante ans que le musée existe »²⁷³.

La nouvelle se distingue par une mise en scène d'une relation singulière avec l'archétype. Le lien avec l'image de l'ancêtre ne peut perdurer qu'à la condition expresse de demeurer voilée. L'obscurité de la nuit est le garant de la perpétuation de cette image, de cette situation :

« -Je suis le petit-fils de Mordal ! Chaque Saint-Sylvestre, je passe la nuit avec lui, ici, au jour anniversaire de sa mort »²⁷⁴.

Cependant, cette relation avec l'ancêtre se trouve, au sein du récit, doublement menacée, en raison de sa vulnérabilité constitutive. Mais lorsque le gardien du musée découvre Mordal au pied de la statue de son grand-père, la terrible virtualité s'actualise :

« Vous ne m'avez jamais pris, ni votre prédécesseur, mais je vieillis et je m'endors comme un enfant. Vous ne direz rien, n'est-ce pas ? »²⁷⁵.

C'est dire que la relation, encore que fragile, durait tant que le secret n'a pas été éventé. Mais le jour où l'événement, tant craint, advient la situation n'est plus la même qu'auparavant. A cela s'ajoute une autre menace, autrement plus grande, qui pèse sur ce lien et menace d'en saper les fondements. Il s'agit, en l'occurrence, de la cire, la matière dont est constituée la statue : matière d'une extrême malléabilité, qui fond aisément sous l'effet du feu, comme le secret à la lumière du jour. Pour durer, elle a besoin d'être éloignée, d'être mise à l'abri, en permanence, de toute éventuelle source de chaleur. C'est pourquoi, le secret de la visite, afin de perdurer, doit faire l'objet d'un compromis : le gardien du musée taira le secret, mais à la

²⁷³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 179.

²⁷⁴ Ibid., p. 180.

²⁷⁵ Ibid., p. 179.

condition d'assister, chaque soir, à une représentation du théâtre de marionnettes. Scénario qui n'est pas sans rappeler la pulsion ou le désir inconscient, qui pour être admis dans le champ de la conscience, est impérativement soumis à une formation de compromis, qui en le soumettant à certaines opérations préalables (déplacement, condensation, élaboration secondaire, entre autres), en rend l'apparition admissible : le fantasme, le rêve, le lapsus, etc.

Chapitre XVI : La dualité spéculaire dans *Au milieu de l'été*²⁷⁶ (in *Le chemin des caracole*)

La nouvelle met en scène une femme qui vit seule, dans la nostalgie d'un passé révolu. Ce qui est notable, au sein de ce récit, c'est la présence d'un miroir, dans lequel se contemple souvent le personnage féminin. Le motif du miroir permet ainsi la cristallisation et l'expression textuelle du thème du Double. Nous avons affaire, dans ce cas de figure, à une forme de dualité de type spéculaire, mettant en présence, mais aussi en contraste, voire en opposition, au sein du même chronotope, le présent vécu par Madeleine, et le passé que figure l'image ou le reflet dans le miroir. C'est, à notre sens, une autre forme de dualité qui s'illustre dans cette nouvelle et enrichit par un nouvel aspect une problématique classique.

La présence insistante du miroir pose l'incontournable question de la dichotomie du même et de l'autre, de l'identité et de l'altérité. En effet, l'évocation du reflet (dans le miroir, par ex.) est très ancienne, et remonte aux temps reculés. Que l'on songe au Narcisse de la mythologie grecque, le célèbre éphèbe, qui s'éprend de sa propre image (allégorie de l'amour impossible), mais qui finit tragiquement par se noyer.

Dans la nouvelle qui constitue l'objet de la présente étude, le récit débute, *in medias res*, par la scène du miroir. Madeleine Taurenvaque, la protagoniste, se

²⁷⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p.35.

contemple dans son miroir qui lui renvoie sa propre image, première manifestation du double :

« Madeleine Taurenvaque redressa la tête et se vit dans le miroir, devant la table qu'elle avait dressée en l'honneur de son cinquantième anniversaire. Dans le cadre de bois noir à baguettes de cuivre elle fixa d'abord ses yeux, d'un bleu glacé, puis sa chevelure qu'elle coupait elle-même tous les mois, puis son col ouvert jusqu'à sa poitrine heureuse et qu'ornait une croix d'argent. Derrière elle son regard parcourut les fleurs du papier peint, quitta le mur où le portrait de ses parents penchait dans un ovale de bois et revint à la garniture de la nappe où des pois de senteur ressemblaient à une corbeille de papillons »²⁷⁷ .

Dans le passage précédent, le narrateur adopte une perspective interne (la focalisation externe) : la scène décrite passe par la conscience focale du personnage, comme en témoignent les marques linguistiques de la perception. A ce propos, Alain Rabatel, critiquant la tripartition genettienne (focalisation zéro/focalisation interne/focalisation), propose de distinguer le point de vue du narrateur et un autre imputable au personnage, et note à ce propos :

« Le PDV apparaît lorsque quelque chose est perçu et/ou interprété (ce qui présuppose une activité de perception et un sujet qui s'y livre), et surtout lorsque cette perception est représentée. Toutefois, les éléments de la structure abstraite du PDV sont loin de fonctionner de conserve et dans l'ordre canonique »²⁷⁸.

Par ailleurs, l'isotopie lexicale du regard (cf. *vit* ; *fixa* ; *yeux* ; *regard*), dans cet extrait, vient doubler, à la manière d'une redondance, le thème du double, afin de mettre en exergue l'ocularisation ou la spectacularisation de la scène décrite.

²⁷⁷ Daniel Boulanger, « Au milieu de l'été », in *Nouvelles II*, Paris, Gallimard, NRF, 2001, p. 35.

²⁷⁸ Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 61.

Le motif du miroir revient de façon obsédante, comme pour souligner davantage la scène spéculaire de la dualité du personnage :

«...quand ses yeux revinrent au miroir, sérieux et grands ouverts. C'était la première fois qu'elle se conviait à pareille fête et son reflet en restait interdit.»²⁷⁹.

Fonctionnant à la manière d'un articulatoire, ou mieux encore d'un embrayeur, le miroir assure et maintient le lien organique unissant passé et présent, et rappelant à la mémoire (textuelle) la dualité fondamentale de la protagoniste. L'image reflétée dans la glace permet de concrétiser ce voyage vers le passé et l'affluence des souvenirs à la surface de la conscience. Cependant, afin de mettre en valeur l'altérité foncière de cet alter ego (le double), le narrateur use d'un lexique approprié, destiné à souligner davantage la distinction entre la Madeleine Taurenvaque actuelle, telle qu'elle se présente au lecteur, et celle qu'elle fut autrefois, mais qu'elle n'est plus aujourd'hui. Ainsi est dépeinte l'altérité :

« La créature du miroir s'en allait à reculons, repassait les jours, les rues, les robes, toutes les dépouilles qui avaient honoré ce corps superbe et stérile »²⁸⁰.

Il est remarquable de noter que, dans le passage précité, l'emploi de l'oxymoron (*superbe et stérile*) a pour finalité de surdéterminer cette opposition, ou mieux encore cette dichotomie ontologique passé/présent. Le recours à la mémoire (les souvenirs) permet au personnage féminin d'établir un parallèle implicite entre la plénitude d'une existence antérieure et la vacuité de la vie présente :

« Au détour d'un bois, Madeleine tomba une nouvelle fois sur un bûcheron qui lui souriait, puis sur le fils des engrais Dubucq qui la suivit plus de six

²⁷⁹ Daniel Boulanger. Op. cit., p. 46.

²⁸⁰ Ibid., pp. 35-36.

mois dans le jardin public, sur un nommé Pierre qui lui avait envoyé une collection de cactus et sur l'élégant ingénieur des Ponts et Chaussées, un Parisien celui-là qui était venu pour la construction du souterrain de la gare. Nets, avec toutes leurs dents, tous venaient vers elle, lui envoyait un dernier sourire et disparaissaient dans une charmille vaporeuse qui sentait bon, un peu sucrée, un peu trop douce »²⁸¹.

Il est à noter que l'adverbe intensif *trop* vient mettre, par antiphrase, un bémol dans la charmante évocation du passé par Madeleine. Peut-être, convient-il d'attribuer cette évaluation au narrateur qui, de la sorte, marque sa distance par rapport à l'implication subjective du personnage. A la page 47, la récurrence du motif du reflet vient corroborer, si besoin est, l'importance de la dimension duelle du personnage. Ce motif constitue le fil assurant le lien organique entre les deux temporalités exclusives, le passé et le présent :

« ...le reposa sur la nappe et regarda la bouteille de champagne. [...] Ne vaut-il pas mieux alors que ce reflet ait ses propres volontés et que l'on s'y plie ? »²⁸².

Bien que conduit à la troisième personne, en régime hétérodiégétique, le récit cède parfois la place (délégation de la compétence discursive) à la parole proférée par la protagoniste, en discours direct. Cette polyphonie énonciative montre l'organisation hiérarchique des paroles, au sein de la diégèse. Dans l'extrait suivant, Madeleine Tourenvaque évoque la dimension dualiste, constitutive de son existence :

« Peut-être restera-t-il ici désormais, dans cette maison trop grande pour une femme seule, que beaucoup voudraient acheter, mais que je ne quitterai

²⁸¹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 36.

²⁸² Ibid., p. 36.

jamais ? J'y suis née. Je l'ai peuplée de fantômes, et tout à l'heure je lui ferai l'honneur d'un homme en chair et en os »²⁸³.

L'autre facette du dédoublement qu'éprouve le personnage se situe sur le plan psychologique, en l'occurrence celui des apparences et des simulacres :

« Il lui semblait qu'un autre agissait à sa place. [...] Taurenvaque sourit. Cette fois la grande bouche amère lui répondit. Toutes ces dents éclatantes ! D'un doigt, elle roula l'une de ses boucles sur son front et sortit par le corridor où midi faisait éclater les culs de bouteille du vasistas »²⁸⁴.

Par ailleurs, la dimension duelle du personnage est entérinée par la mention textuelle du double, qui tout en manifestant cette expérience paradoxale de l'identité/altérité, ne corrobore pas moins l'hypothèse d'une certaine vacuité ontologique, dans le vécu de Madeleine, que vient contrebalancer cette apparition du double :

« En rentrant chez elle, Madeleine Taurenvaque rapprocha la table du miroir, fit sauter le bouchon et leva son verre. Son double était grave. Elle le vit qui buvait en la regardant, qui vidait une nouvelle coupe, encore une autre, et qui tendait enfin à bout de bras la dernière goutte de la bouteille. Le cristal sur le miroir fit un bruit de clochette et Madeleine se demanda un instant quelle était cette femme sérieuse qui lui faisait face, puis elle se mit à rire »²⁸⁵.

Au sein de la nouvelle, le dualisme a ceci de particulier qu'il affecte la plupart des composantes du récit : les personnages, en premier lieu. A telle enseigne que le phénomène spéculaire, dans la nouvelle qui nous occupe présentement, s'impose de manière remarquable :

²⁸³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 36.

²⁸⁴ Ibid., pp. 36-37.

²⁸⁵ Ibid., p. 38.

« On est frappé en effet, à examiner l'ensemble du corpus de la nouvelle, de constater quelle est l'importance des phénomènes de mise en miroir et avec quelle impérieuse nécessité les personnages y sont amenés à paraître aux côtés de leurs répliques analogiques. Il semble bien que s'exerce là une des lois du genre »²⁸⁶.

En outre, la dualité actancielle peut s'incarner dans le cas de figure du couple homosexuel. Ce qui constitue l'objet de notre prochaine analyse.

Chapitre XVII : La dualité homosexuelle dans *Encore un soir de bonté*²⁸⁷

Dans cette nouvelle, le lecteur est confronté à un cas particulier. En effet, le récit, qui commence *in medias res*, présente un couple d'homosexuels vendeurs d'antiquités. Le premier indice de leur union est révélé dans l'appellation commune de leur boutique, gage du lien qui les unit :

« Ils tenaient boutique d'antiquités à deux pas de la Seine et leur enseigne associait leurs prénoms »²⁸⁸.

Luc et Raoul forment un couple exemplaire dont la complémentarité s'incarne, à titre d'illustration, dans le partage équitable des tâches ménagères :

« Luc tenait le ménage et secouait la salade sur le trottoir, tandis que Raoul ne s'occupait que des fromages et du vin »²⁸⁹.

²⁸⁶ Thierry Ozwald, op. cit., p. 87.

²⁸⁷ Daniel Boulanger, op. cit., p. 71.

²⁸⁸ Ibid., p. 71.

²⁸⁹ Ibid., p. 71.

Désir en miroir, la relation homosexuelle symbolise le déplacement de l'énergie, de l'investissement libidinal (initialement tourné vers soi) vers l'autre, le partenaire (l'alter ego), le double, comme dans la scène suivante :

« Le soir, on pouvait voir Luc fumer des cigarettes au bout d'un tuyau d'ivoire et Raoul taquiner sa pipe à petits coups de lèvres, tous deux face à face dans les sièges du fond de la vitrine »²⁹⁰ .

De type essentiellement narcissique²⁹¹, la relation homosexuelle se caractérise par la recherche, dans la rencontre, voire la fusion avec l'autre, de l'objet de son propre désir ; l'autre remplissant une double fonction de cristallisation et de transition :

« Ce que Narcisse aime, nous enseigne le mythe, c'est son reflet à la surface de l'eau formant miroir. De même, celui que l'on désire dans une relation homosexuelle, c'est soi-même devenu un objet d'amour tout en restant un "objet mental" : on projette son image sur autrui, on la recherche à travers autrui. Nous comprenons alors que cette relation de désir dans le monde des images (en miroir) autant que dans le monde des objets-choses désubjectivés que nous avons évoqués »²⁹² .

Dans ce cas de figure précis, à la surestimation du Moi correspond la surévaluation de l'objet de la passion, objet investi de manière libidinale. Cette relation nous paraît intéressante, à plus d'un égard, dans la mesure où s'observe un dédoublement du Moi que révèle la dimension spéculaire de l'objet du désir. En

²⁹⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 71.

²⁹¹ « Narcissisme: Par référence au mythe de Narcisse, amour porté à l'image de soi-même. Le terme de narcissisme apparaît pour la première fois chez Freud en 1910, pour rendre compte du choix d'objet chez les homosexuels ; ceux-ci « ...se prennent eux-mêmes comme objet sexuel ; ils partent du narcissisme et recherchent de jeunes gens qui leur ressemblent qu'ils puissent aimer comme leur mère les a aimés », J. Laplanche et J.-B. Pontalis, op. cit., p. 261.

²⁹² Jean Bellemin-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire*, Nathan/Université, « 128 », 1996, p. 33.

considérant l'autre comme l'objet de mon désir, en le parant de qualités idéales, c'est en fait ma propre image, mon propre idéal que je poursuis dans cette quête :

« Mais il importe de souligner que cette image aimée constitue une image investie sexuellement. Dans le cas de l'homosexualité, il s'agit d'une image qui représente ce que la mère désire, en aimant cette image, l'homosexuel se prend lui-même comme objet sexuel »²⁹³.

Par ailleurs, il importe d'indiquer que cette lecture de la dualité homosexuelle trouve sa confirmation, à travers le surgissement irrésistible du désir, mais également le motif occurrent du miroir :

« Quand la fatigue ou le désir les prenait, Luc éteignait les lampes et Raoul commençait à se dévêtir dans l'escalier en colimaçon qui reliait le magasin à l'entresol tendu d'indienne sous les miroirs »²⁹⁴.

Parfois, la dualité des deux personnages se résout en identification, notamment lorsqu'il s'agit de répondre au téléphone :

« Ils disaient simplement : ici Luc de Raoul, ou ici Raoul de Luc. C'était l'unique démonstration qu'ils se permirent de leur attachement »²⁹⁵.

Chez eux, l'intensité de la passion rend la substitution de l'autre au Moi, somme toute aisée, facilitée en cela par une parfaite réciprocité du sentiment :

« Ce qui frappait l'imagination du passant était surtout la douceur de la voix et du geste, l'égalité des réponses de Luc et de Raoul, leur même

²⁹³ J.-D. Nasio, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, Paris, PBP, 2001, p. 83.

²⁹⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p. 71.

²⁹⁵ Ibid., p. 72.

rythme, comme il arrive aux deux parties d'un couple de tellement se vouloir qu'elles en arrivent à se substituer »²⁹⁶.

Enfin, la volonté d'officialiser leur relation, en se mariant à l'église, procède de l'intention de « normaliser » cette union, quelque peu atypique, tout en corroborant l'hypothèse d'un déplacement narcissique de l'objet de l'investissement libidinal de soi (Moi) vers l'autre :

« Ils avaient choisi pour se marier l'église Saint-Eustache qu'ils affectionnaient et où ils suivaient l'office du dimanche. Après s'être connus et sachant qu'ils étaient faits l'un pour l'autre, ils décidèrent du jour de leur union d'après la liste des mariages affichée au porche et selon l'harmonie qu'ils trouveraient aux noms des hommes et des femmes qui allaient célébrer leurs noces »²⁹⁷.

Le parallèle établi dans la description de la scène de mariage, entre l'union homosexuelle et le mariage hétérosexuel, semble exprimer cette volonté de mettre les deux types d'union sur le même pied d'égalité, en soulignant, en particulier, la similitude des gestes et des comportements.

Chapitre XVIII : L'expérience gémellaire dans *La rue Martin* (in *Le chemin des caracoles*)

L'expérience des jumeaux constitue un thème très ancien, qui plonge ses racines dans l'Antiquité. C'est d'abord le genre dramatique qui met en scène, préférentiellement, l'expérience gémellaire. L'illustration nous est donnée grâce à la comédie de Plaute, intitulée *Les Ménechmes* (vers 206 avant J.-C), comme nous

²⁹⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 72.

²⁹⁷ Ibid., p. 72.

avons eu l'occasion de le rappeler, dans la seconde partie de notre travail, consacrée à cette problématique.

Dans la nouvelle qui nous occupe présentement, les protagonistes du récit sont, en fait, deux frères jumeaux qui, en dépit d'un lignage avantageux (en témoigne la particule nobiliaire accolée à leur nom), ont mené une existence malheureuse, les confinant, à un certain moment, au dénuement :

« Ils étaient pourtant "nés", mais la désinvolture de leur père qui perdit au jeu... les plus célèbres »²⁹⁸.

Leur éthopée (portrait moral) est rapidement esquissée par le narrateur, qui les présente comme des personnages d'une droiture et d'une probité sans faille. Ce qui n'exempte pas le passage d'une certaine touche d'humour :

« Ils n'eurent jamais l'idée d'en soustraire et ils maigrissent tout au long de la guerre avec constance »²⁹⁹.

Après la fin du conflit, les deux frères entrent dans le privé et se font livreurs. Néanmoins, ils accumulèrent les maladresses et brillèrent surtout par leur incompétence :

« ...mais il arrivait que l'un d'eux posât son paquet au hasard des rues quand la fatigue le prenait, et l'oubliât dès qu'il se remettait en marche. Louis usait la matinée pour une course qui demandait vingt minutes. Hugues se trompait fréquemment d'adresse bien que l'on prît soin de la calligraphier... »³⁰⁰.

²⁹⁸ Daniel Boulanger, « La rue Martin » in *Nouvelles II*, op. cit., p. 89.

²⁹⁹ Ibid., p. 89.

³⁰⁰ Ibid., p. 89.

Le passage précité met en exergue, de manière éloquente, l'incurie des personnages en question. Incurie qui revêt l'aspect d'une tare héréditaire, les disqualifiant et, partant, entraînant une certaine dévalorisation professionnelle, puisqu'en accumulant les impairs, les deux frères se voient dégradés, par leur patron, au rang d'hommes-sandwiches, contraints de sillonner la ville afin de faire la réclame des établissements Lourdebie :

« Du jour au lendemain on ne vit plus pour toute la ville que la publicité des Galeries Parisiennes. Hugues et Louis promus hommes-sandwiches, vêtus de longues blouses, se baladaient du matin au soir sous de hautes pancartes aux couleurs vives »³⁰¹.

Le caractère paisible des personnages et leur noble extraction ne les mettent pas à l'abri de l'indifférence et du traitement méprisant de la part de leur patron, qui ne cherche que son profit ainsi que la réalisation de ses intérêts financiers, par le biais des commerciaux de son entreprise :

« M. Lourdebie logeait ses panneaux et ses hommes dans une ancienne remise à voiture qu'il avait garnie d'un poêle et de deux lits de caserne. L'eau coulait à la borne de la cour, par une tête de cheval, dans un bassin qu'autrefois fréquentaient les attelages »³⁰².

Par ailleurs, le narrateur recourt au procédé stylistique de l'antiphrase (support linguistique de l'ironie) pour souligner le contraste frappant entre les moqueries et autres quolibets dont sont victimes les deux frères, de la part des passants, et la lecture au premier degré qu'en font ceux-ci, les assimilant à des témoignages de respect, de déférence :

³⁰¹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 90.

³⁰² Ibid., p. 90.

« Assis par tous les temps, ils se mettent alors à sourire et les lazzi qu'on leur lançait d'un bon naturel prouvaient obscurément leur importance et devenaient leur raison d'être »³⁰³.

D'un point de vue stylistique, le narrateur pousse la finesse ironique jusqu'à produire, à la faveur d'un rapprochement cotextuel de termes (*fous* et *royaux*), qui sied parfaitement à la situation et marque davantage le caractère ubuesque des personnages mis en présence :

« Hugues et Louis, bras croisés ou mains dans les poches, attendaient la dispersion de ces fous, royaux sous leurs enseignes que Lourdebie avaient rendues phosphorescentes »³⁰⁴.

Alors que Lourdebie profite de la naïveté, de la candeur de ses employés pour faire fructifier son commerce et améliorer, *ipso facto*, son statut sociopolitique :

« ...entreprise audacieuse qui l'avait servi dans ses desseins et lui avait procuré, pour l'instant, le fauteuil de premier adjoint »³⁰⁵.

Chose remarquable, sur le plan stylistique, et qui ne manque pas de susciter l'intérêt du lecteur, c'est l'usage syntaxique du pluriel (*ils*) dont use le narrateur pour rapporter les faits et gestes des frères jumeaux. Ici, l'indifférenciation linguistique, due à l'usage de la troisième personne (la non-personne selon la terminologie adéquate de Benveniste), traduit, ou mieux encore, double l'indifférenciation identitaire qui les caractérise (l'unique distinction réside, sans doute, dans le prénom attribué à chacun), comme si chaque personnage se présentait comme la copie conforme de l'autre. Ce qui confirme également la communauté de goûts et d'opinions qui unissait les jumeaux, jusqu'à la banalité des propos qu'ils tiennent :

³⁰³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 91.

³⁰⁴ Ibid., p. 91.

³⁰⁵ Ibid., p. 91.

« Hugues et Louis ressentaient à même intensité la venue presque subite de la foule, les voyageurs plus vêtus que les autres, les travailleurs au visage fermé, les enfants qui sortent de l'étude, poussent des cris et se déploient en vagues d'étourneaux. Semblables à des pions généreux ils assistaient à la récréation de la ville, avant de regagner par la Grand-Rue l'arrière des galeries. Ils échangeaient, en général, peu de mots qui ne soulignaient que des états de fait : la qualité de l'air, la pluie qui menaçait ou quelques rangées de lampes éteintes par une panne de secteur »³⁰⁶.

Il est jusqu'à la répétition machinale de leurs habitudes réglées qui confère à leur existence l'exactitude immuable d'une horloge mécanique, que nul événement extérieur ne vient perturber :

« Ils allaient toujours, l'un derrière l'autre, jamais de front, celui qui parlait se tenait en second et le premier ne faisait qu'écouter. S'il lui arrivait de vouloir entreprendre un discours il s'arrêtait, laissait passer l'autre, et débitait alors ce qui lui tenait à cœur »³⁰⁷.

L'ironie et l'humour sont de mise chez Lourdebie qui poussait la sollicitude jusqu'à soigner le texte ainsi que les illustrations de ses publicités ; chose qui contrastait singulièrement avec le peu de cas qu'il faisait de ses employés, les frères jumeaux :

« M. Lourdebie soignait le texte et l'illustration de ses placards ambulants. [...] Il allait demander aux messieurs de Louchères si tout leur convenait, et sachant bien leur réponse qui était de satisfaction, il n'en avait pas moins de mérite car il ne supportait pas la forte odeur de l'appentis qui tenait de la resserre à bouc »³⁰⁸.

³⁰⁶ Daniel Boulanger, op. cit., p. 91.

³⁰⁷ Ibid., p. 91.

³⁰⁸ Ibid., p. 92.

Ainsi, l'ironie, sous la forme de l'antiphrase, acquiert-elle une fonction disqualifiante et un rôle de mise à distance. La bêtise coutumière des frères Louchères remplit, en fait, une double fonction : celle de constituer une attraction pittoresque pour les quidams, et de servir au mieux les intérêts financiers de leur patron :

« Il arrivait même à Lourdebie de se demander par qui les remplacer quand les frères disparaîtraient. Personne ne se profilait à l'horizon. On ne peut plus être servi, de nos jours, même dans le cocasse »³⁰⁹.

La figure de la dualité trouve également son expression dans le couple (l'homme et la femme) dont chaque membre était dessiné sur une pancarte que portait l'un des frères :

« Hugues contemplait en marchant l'homme en frac que portait son frère. [...] Et le suivait, en effet, une femme enveloppée de gaze et de fleurs perchée sur les épaulettes de M. Hugues »³¹⁰.

XVIII.1. La manipulation

Phase cruciale du programme narratif (PN), la manipulation instaure un destinataire dont la mission consiste à définir les valeurs attachées à la quête, qui la justifient, lui conférant, par voie de conséquence, sa raison d'être en la rendant incontournable. Celui-ci s'évertuera à transmettre à un sujet opérateur (dont la tâche principale est la transformation d'un état en un autre) un /vouloir-faire/ ou un /devoir-faire/.

³⁰⁹ Ibid., p.p 92-93.

³¹⁰ Ibid., p. 93.

Dans cette nouvelle de Boulanger, M. Lourdebie apparaît comme le sujet manipulateur, dans la mesure où il charge les deux frères Louchères de faire la réclame de ses produits :

« Lourdebie, pour se garder les grâces du Ciel, eut une idée de génie. Du jour au lendemain on ne vit plus par toute la ville que la publicité des Galeries Parisiennes. Hugues et Louis, promus hommes-sandwiches, vêtus de longues blouses, se baladaient du matin au soir sous de hautes pancartes aux couleurs vives »³¹¹.

Ainsi, la manifestation textuelle de la manipulation détermine les motivations du personnage et les normes qui sous-tendent ses actions.

Comme nous l'avons suggéré auparavant, l'analyse de cette phase initiale, en l'occurrence la manipulation, ne peut être entreprise, avec quelque raison de succès, sans une focalisation particulière sur le personnage (l'actant) du destinataire. L'identifier revient à savoir, avec exactitude, ce qui meut le sujet, motive ses actes et attribue un sens à sa quête. C'est pourquoi, la détermination de la source du vouloir et du devoir nous renseigne sur l'axiologie (le système des valeurs) au nom de laquelle agit l'acteur du récit.

Par ailleurs, une autre distinction s'impose lorsqu'on s'intéresse à la dimension sémio-narrative, celle existant entre le statut et le rôle. Si le statut concerne prioritairement la fonction qu'occupe le sujet, dans le déroulement syntagmatique du récit, le rôle définit les actions qui participent de sa compétence, et qui peuvent, partant, déborder le cadre de sa fonction initiale :

³¹¹ Daniel Boulanger, op. cit., p. 90.

« Le statut est statique en ce qu'il détermine uniquement la position et la fonction d'un agent dans une situation donnée, le rôle est dynamique en ce que cette fonction déterminée définit un ensemble d'actions »³¹².

Pareille distinction appliquée à notre nouvelle révèle que les tâches qu'accomplissent effectivement les frères jumeaux excèdent la fonction initiale et réelle qui leur est confiée. Ce qui témoigne, de la part de leur employeur, une volonté affichée de les exploiter, de manière éhontée :

« ...Hugues et Louis, promus hommes-sandwiches, vêtus de longues blouses se baladaient du matin au soir sous de hautes pancartes aux couleurs vives. L'un derrière l'autre, ils allaient, à petits pas, les épaules douloureuses »³¹³.

Ainsi, la connaissance des statuts et rôles qui caractérisent les actants du récit est d'une telle importance qu'elle peut constituer le moteur de l'histoire et faciliter l'interprétation du lecteur et sa compréhension des faits :

« La connaissance des statuts et des rôles permet donc de faire un lien entre les valeurs défendues par les personnages et la place qu'ils occupent dans la société »³¹⁴.

XVIII.2. La compétence et la performance

La compétence apparaît comme la phase au cours de laquelle le sujet obtient les attributs, de nature pragmatique, qui l'habilite à entreprendre l'action avec des chances de succès, en l'occurrence le /pouvoir-faire/ et le /savoir-faire/. La notion de compétence entretient une relation organique avec celle de performance, qui lui est corrélée, puisque celle-ci constitue la pierre angulaire pour évaluer l'efficacité,

³¹² Bertrand Gervais, *Récits et actions*, Le Préambule, Coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 99.

³¹³ Daniel Boulanger, op. cit., p. 90.

³¹⁴ Vincent Jouve, op. cit., p. 74.

la portée et le degré de réussite de celle-là. Le personnage est ainsi évalué en regard de sa compétence acquise. C'est elle, en dernier ressort, qui permet au lecteur de décider des chances de réussite ou des facteurs d'échec des actions entreprises par les acteurs de la diégèse.

Considérés sous cet angle, les deux frères brillent par leur incompetence que concrétisent les maladresses et les impairs accumulés, dans l'exercice de leur fonction, qui les discréditent et les disqualifient, *ipso facto*, aux yeux de leur patron, personnage mandateur et juge de leurs actes :

« ...mais il arrivait que l'un d'eux posât son paquet au hasard des rues quand la fatigue le prenait, et l'oubliât dès qu'il se remettait en marche. [...] Hugues se trompait fréquemment d'adresse bien que l'on prît soin de la calligraphier, mais les lettres sautaient devant ses yeux et il n'avait souvent pas la force de les grouper. M. Lourdebie faillit cent fois jeter les Louchères à la porte, mais en considération de sa nièce et pour s'infliger une pénitence il les garda »³¹⁵.

Dans le passage précité, ce sont les aptitudes physiques et mentales (difficulté à reconnaître les rues, à se concentrer..) qui sont mises en cause et regardées comme la cause principale de l'échec de leurs actions. C'est, en effet, le corps qui permet d'exprimer le rapport entre l'être et le monde qui l'environne. Il est évident que cette relation se charge ainsi de significations diverses :

« C'est en tant que vecteur essentiel de notre rapport au monde que le corps permet de médiatiser les valeurs »³¹⁶.

XVIII.3. La sanction

³¹⁵ Daniel Boulanger, op. cit., p. 89..

³¹⁶ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, Coll. Écriture, 2001, p. 77.

Phase ultime de la séquence narrative, la sanction intervient suite au passage à l'acte, pour clore cet ensemble organique :

« Phase de clôture où l'action est interprétée et évaluée, elle est, avec la manipulation, l'autre lieu privilégié de la manifestation des valeurs »³¹⁷.

Son importance pour l'action réside dans la comparaison entre les valeurs instaurées lors de la manipulation et le degré d'atteinte ou de non-conformité de ces valeurs, au terme du récit. Ainsi, l'action du sujet-opérateur est-elle évaluée, jaugée à l'aune des valeurs précédemment instituées. Mais, plus encore :

« Son rôle essentiel est de mettre en évidence la valeur du PN : était-il ou non judicieux ? Ses résultats sont-ils convaincants ? »³¹⁸.

Ainsi, la réussite ou l'échec d'un programme narratif (PN) sont-ils évalués en fonction de ses répercussions et valeurs intrinsèques dont il est porteur. Le terme du parcours narratif apporte la confirmation ou le démenti à ces valeurs. C'est pourquoi, la clause de la nouvelle constitue donc un lieu névralgique qui confère, rétrospectivement, toute sa signification à l'ensemble du texte, parce qu'il fait l'objet d'une procédure de décodage :

« ...la ruse du roman consiste à postuler -explicitement ou non- une relation de cause à effet entre telle croyance ou posture doctrinale et le destin ultime du personnage »³¹⁹.

Les deux frères vécurent ainsi sous le signe de la marginalisation. Tout le monde continua de les ignorer, alors même que l'un de leurs ancêtres est l'objet d'une consécration, à titre posthume, puisque l'une des anciennes rues débaptisée

³¹⁷ Vincent Jouve, op. cit., p. 83.

³¹⁸ Ibid., p. 83.

³¹⁹ Ibid., p. 86.

est en passe de porter son nom. C'est donc le triomphe des valeurs matérielles et des positions socialement convoitées sur l'humanisme :

« *Hugues s'approcha et lut à voix haute à Louis dont la vue baissait : Emmanuel-Octave de Louchères 1740-1823.*

-M. Lourdebie ne nous a rien dit, ajouta Hugues. L'un des messieurs pria les deux frères de circuler. [...]

C'est dans la cour qu'ils vécurent encore deux mois, mais sans même la force de parler »³²⁰.

XVIII.4. Comparaison des deux nouvelles

Le constat de similitudes et de dissemblances entre les deux récits (cf. *Le large* et *La rue Martin*), figurant dans le même recueil, nous impose l'établissement d'un parallèle entre les deux expressions textuelles de la dualité, telle qu'elle se donne à lire au sein des deux nouvelles.

Dans *Le large*, première nouvelle du recueil *Le chemin des caracoles*, le lecteur découvre l'existence quotidienne, marquée au sceau de la monotonie, voire d'une certaine dysphorie, de deux sœurs célibataires, vivant sous le même toit :

« *Les demoiselles Mabut ne quittaient plus leur fenêtre et prenaient même leurs repas en surveillant la chaussée, mais le champ du regard était étroit : quelques pavés, les maisons d'en face dont la ligne des seuils sur la rue en pente exigeait des escaliers de hauteurs différentes »³²¹.*

En revanche, la dualité dans le récit *La rue Martin* s'incarne dans l'expérience gémellaire. Les deux protagonistes sont deux frères jumeaux, qui ont en partage la même vie et entreprennent la même activité professionnelle :

³²⁰ Daniel Boulanger, op. cit., pp. 94.

³²¹ Ibid., p. 13.

« Jumeaux et doux, employés d'abord dans les services municipaux pour coller les tickets des cartes d'alimentation et grouper le ramassage des feuilles de rationnement, ils n'eurent jamais l'idée d'en soustraire et ils maigrissent tout au long de la guerre avec constance »³²².

Par ailleurs, le point de convergence, caractérisant les personnages des deux histoires, concerne leur état de célibat : vieilles filles, dans le premier cas, vieux garçons dans le second, vivant en marge de leur société.

Cependant, la différence cardinale qui sépare les protagonistes des deux récits réside, à notre sens, dans les modalités et les compétences attachées aux deux PN. Le programme narratif des sœurs Mabut est fondamentalement animé et caractérisé par la même modalité volitive /le vouloir-faire/ : elles désirent en effet accéder à un nouvel état euphorique, caractérisé par la conjonction avec le même objet de leur quête : à savoir cohabiter avec Le Tortorec, et tirer profit des plaisirs qui découlent de cette cohabitation :

« -Si Dieu le veut, répondit Marguerite, Le Tortorec sera dans nos mains comme un enfant. Nous lui réapprendront les mots. [...] -Nous ne dirions rien ? reprit Marguerite en serrant la main de sa sœur. Tu es sûre ? Nous pourrions peut-être lui parler en commençant par son horreur des trains »³²³.

Si, comme nous l'avons noté, la modalité volitive constitue le moteur qui dynamise la quête des sœurs, tout au long de leur parcours narratif (elles connaissent parfaitement l'objet de leur désir et entreprennent de le conquérir), il en va autrement pour les jumeaux Louchères qui, dénués de toute volonté, de tout désir conscient et orienté, ne maîtrisent point leur PN, mais semblent plutôt le subir :

³²² Daniel Boulanger, op. cit., p. 89.

³²³ Ibid., p. 16.

« Les frères n'avaient ni horaire ni mesure et il ne leur serait pas venu l'idée de réclamer un supplément. Ils sortaient à l'aube et rentraient parfois fort avant dans la nuit. [...] Semblables à des pions généreux ils assistaient à la récréation de la ville, avant de regagner par la Grand-Rue l'arrière des galeries »³²⁴.

Un autre trait particularisant semble distinguer les personnages des nouvelles respectives : il s'agit de la relation qu'ils entretiennent avec l'espace, la topographie (il est préférable, à notre sens de parler de toposémie, dans la mesure où l'espace narratif est forcément porteur de sens), ainsi que des valeurs connotatives (euphorique/dysphorique) qui lui sont attachées. L'opposition mobilité/immobilité définit ce rapport des actants à l'espace qu'ils occupent.

Ainsi, la vie des sœurs Mabut se déroule quotidiennement dans un espace étroit, leur maison, dont elles dépendent et qui limite singulièrement leurs déplacements :

« Les demoiselles Mabut ne quittaient plus leur fenêtre et prenaient même leurs repas en surveillant la chaussée, mais le champ du regard était étroit... »³²⁵.

Dans le cas des frères Louchères, il en va autrement. D'incessants déplacements, de par la ville, caractérisent leur parcours narratif, leur activité professionnelle les contraignant à la mobilité :

« L'un derrière l'autre, ils allaient, à petits pas, les épaules douloureuses. Seul midi leur donnait encore le sens des heures et du retour aux Galeries, où dans le hangar des voitures un repas chaud leur était servi »³²⁶.

³²⁴ Daniel Boulanger, op. cit., p. 90.

³²⁵ Ibid., p. 13.

³²⁶ Ibid., p. 90.

Textuellement, la dualité, comme élément fondamental participant à la complétude du personnage, est diversement manifestée au sein des nouvelles que nous avons analysées. En effet, si l'exigence du double vient compenser l'inévitable incomplétude actantielle, et, partant, fournir au personnage une quelque épaisseur "ontologique", et l'ériger, le temps de l'expérience lectorale en support de la dimension thymique et affective, favorisant ainsi le processus d'identification, il n'en demeure pas moins que la dualité est multidimensionnelle et variée.

Ainsi, dans *Les dieux* (in *Vessies et lanternes*), la dualité mise en scène dans le récit est de type fusionnel, entre Georges Domus et sa sœur Cornélie. Elle remplit une double fonction : pallier l'incomplétude du personnage et remédier à l'évidente vacuité de leur existence commune. Une relation métonymique semble les unir à l'espace qu'ils occupent. De plus, la vacuité de leur vie est renforcée par la paucité des articles que recèle leur magasin, mais aussi leur univers psychosocial étriqué, ainsi que la vétusté des lieux. Une dualité quasi-gémellaire semble particulariser l'union de ce couple (frère et sœur) antinomique, au début du récit, à tout le moins. D'abord existentielle, la relation duelle évoluera vers une sorte de communion, le recouvrement d'une unité originelle, qui ne manque pas d'évoquer, chemin faisant, la figure mythique de l'hermaphrodite³²⁷ :

« *Le frère et la sœur se prennent par le bras...s'épuisent les désirs* »³²⁸.

L'excipit de la nouvelle vient rompre brutalement cette unité, qui se voulait pérenne, par la disparition inattendue de Georges. Dès lors, la solitude sera l'unique compagne de Cornélie.

³²⁷ Le Petit Robert le définit comme un « *Être légendaire auquel on supposait une forme humaine à deux sexes* », p. 924.

³²⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 193.

Dans *Vieillesse d'Abel et Caïn* (in *Vessies et lanternes*, p. 197), la figure du double est affectée d'une dimension à la fois mythique et symbolique, que vient surdéterminer l'étiquette onomastique du titre, cet élément péritextuel (cf. Abel et Caïn). Dans le récit, la dualité actantielle se double d'une dualité narrative. Il s'agit de la coexistence d'une narration hétérodiégétique (conduite à la 3^{ème} personne) et d'une narration homodiégétique (menée à la 1^{ère} personne), impliquant un personnage-narrateur. La superposition de ces deux situations narratives de base contribue à brouiller les propos, et par voie de conséquence, les frontières discursives.

Dans la nouvelle intitulée *Les fêtes*, figurant au sein du même recueil que les précédentes (*Vessies et lanternes*), le lecteur prend conscience et accède à une autre catégorie de la dualité. Il s'agit ici d'un double de cire, irrémédiablement marqué au sceau de la fragilité et de la vulnérabilité : le musée de cire recèle des copies conformes (des doubles) de criminels réels, saisis en flagrant délit de leur forfait. Par ailleurs, le directeur du théâtre de marionnettes, personnage principal de la nouvelle, entretient une relation filiale (parentale) avec son grand-père (représenté par la figure de cire), homme injustement condamné à la peine capitale. Cette dualité artificielle, passible d'une lecture psychanalytique, encourt une double menace de dissolution : la fonte de la cire (matière de base dont sont faits les personnages du musée) et la divulgation du secret, dont la préservation s'avère tributaire d'un compromis inéluctable : la permission accordée au gardien du musée de fréquenter le théâtre afin d'assister aux représentations.

Dans la nouvelle intitulée *Au milieu de l'été*, qui constitue avec d'autres le recueil *Le chemin des caracoles* (p. 35), la dualité se révèle de type spéculaire, et ce, dans la mesure où le motif concret du miroir permet la cristallisation textuelle du thème du Double.

Pareille dualité fournit l'opportunité d'une confrontation entre le passé et le présent de la protagoniste, Madeleine Taurenvaque, et, de ce fait, l'occasion d'une

évaluation axiologique de sa vie. Mais, d'un autre point de vue, c'est dire toute la fragilité, toute l'inconsistance du double, au sein de la nouvelle. L'image, ou mieux encore le reflet est voué à une mort certaine, à une disparition irrémédiable, ramenant l'être à son humaine condition. La spécularité, c'est également l'occasion d'une mise en abîme, l'enchâssement du récit dans le récit, ce qui est de nature à diversifier les figures du double.

La nouvelle *Encore un soir de bonté* (in *Le chemin des caracoles*, p. 106) se singularise par une dualité homosexuelle et fusionnelle, que favorise l'importance du processus d'identification des personnages, l'un à l'autre, en raison d'une parfaite réciprocité affective.

Dans *La rue Martin* (in *Le chemin des caracoles*, p. 71), le lecteur a affaire à une expérience gémellaire de la dualité. A ce propos, il n'est pas inutile de rappeler que la dimension gémellaire de l'expérience humaine est ancienne si bien qu'elle se perd dans la nuit des temps. Sur l'axe du faire, les frères jumeaux de *La rue Martin* se distinguent nettement par leur passivité, ils sont dépourvus de la volonté de l'agir, ainsi que par leur impéritie. Ces deux caractéristiques semblent entretenir une relation de présupposition logique, l'une ne se concevant pas sans l'autre. En outre, ce qui semble aussi les caractériser, c'est leur complète indifférence à l'égard des événements du monde (nous sommes tenté ici de parler d'ataraxie), qui conduit à leur indifférenciation, à leur indistinction en qualité d'actants appelés à remplir leurs fonctions, au sein de la société, sans en avoir une nette conscience. De plus, la figure de la dualité, l'expression duelle, se caractérise, dans le texte, par sa redondance, en cela qu'en sus de sa manifestation dans la gémellité, elle apparaît aussi représentée par le couple dessiné sur les pancartes (homme et femme) que porte chacun des deux frères Louchères.

Ainsi, engagés dans un programme narratif (PN), sur lequel ils n'ont nulle maîtrise, les jumeaux apparaissent comme des actants passifs, comme nous l'avons précédemment noté, chargés de réaliser la quête instaurée par le sujet-manipulateur,

incarné dans la figure de leur patron, M. Lourdebie. Il convient de faire le départ, ici, entre le statut et le rôle des actants-personnages. Distinction fondamentale que Bertrand Gervais formule en ces termes :

« Le statut est la relation posée entre le cadre et l'agent, tandis que le rôle est la relation posée entre le cadre et l'opération. [...] Le statut est statique en ce qu'il détermine uniquement la position de la fonction, dans une situation donnée. Le rôle est dynamique en ce que cette fonction déterminée définit un ensemble d'actions »³²⁹.

Dans cette nouvelle, il est clair que le rôle des frères, au sein des entreprises Lourdebie, excède nettement leur statut. Ils s'occupent de plus de tâches que ne leur permet leur statut.

Par ailleurs, dépourvus de compétences spécifiques (notamment le savoir-faire et le pouvoir-faire), les frères jumeaux échouent naturellement dans leurs actions et leur performance se trouve, par conséquent, réduite. La phase de la sanction est ainsi particulièrement pertinente, en ce qu'elle permet d'introduire l'axiologie (référence à un système de valeurs) dans l'évaluation des actions entreprises. Celles-ci sont alors jugées, jaugées au regard des valeurs textuellement instituées.

Après avoir tenté d'analyser, dans la première partie de cette recherche, le statut du personnage dans la structure sémio-narrative, en mobilisant notamment certaines catégories sémiotiques, telles que la manipulation, la compétence, la performance, le carré sémiotique, etc., nous nous sommes attelé, dans la deuxième partie de notre travail, à l'étude des diverses figures de la dualité du personnage, comme autant de stratégies narratives destinées à remédier à l'incomplétude actantielle.

Nous nous proposons, dans le cadre de cette troisième partie, de construire une poétique du personnage boulangérien, fondée sur ses principaux invariants, et

³²⁹ Bertrand Gervais, op. cit., p. 99.

précédée d'une mise en perspective historique de cette discipline fondamentale des études littéraires.

**TROISIEME PARTIE: POUR UNE
POETIQUE DU PERSONNAGE
BOULANGERIEN**

TROISIEME PARTIE :

Pour une poétique du personnage boulangérien

Chapitre I : La poétique : fortune d'un mot

De prime abord, l'usage du vocable *poétique* peut sembler, de surcroît, ambigu, notamment en raison de la polysémie attachée au sémantisme du terme. Bon nombre de dictionnaires et de lexiques prennent acte de cette pluralité des sens, caractérisant une notion qui, au cours de son évolution diachronique a connu une fortune certaine, oscillant entre l'engouement extrême et une méfiance viscérale, voire un rejet catégorique, sans autre forme de procès :

« Poétique nom fém. – 1. Traité consacré à la poésie. 2. Conception de la poésie ou de la littérature propre à un écrivain. Discipline cherchant à établir les règles qui définissent dans son ensemble le discours littéraire et dont chaque œuvre ne constitue qu'une application particulière. »³³⁰

L'entreprise poéticienne se caractérise, de manière incontournable, par un double mouvement, une démarche fondamentalement binaire. C'est qu'il s'agit, pour le spécialiste du domaine, dans une première étape, d'adopter une démarche inductive, qui consiste à partir de l'observation et de la description (l'analyse) des produits culturels et esthétiques, issus de l'activité littéraire : les œuvres. Phase foncièrement analytique, si l'en est. La seconde étape consiste en normes et lois générales découlant de l'observation de textes singuliers. Ainsi, à l'empirisme de la première répond le caractère théorique de la deuxième. Dans cette seconde phase, le poéticien n'est pas à l'abri de la dérive normative, de l'attitude prescriptive. C'est

³³⁰ Philippe Forest et Gérard Conio, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, éditions de la Seine, 2005, p. 325.

dire que la tentation d'ériger en absolu ce qui est essentiellement relatif, et de prendre pour règles indépassables et modèle à imiter ce qui constitue le résultat d'un effort interprétatif, s'avère souvent irrésistible. A ce propos, en témoigne l'œuvre d'Aristote, dans sa célèbre *Poétique*. En effet, le philosophe stagirite fait montre, au cours de son entreprise heuristique, de ce double comportement :

« Cette ambiguïté se manifeste dès Aristote, puisque sa Poétique présente déjà une tension entre une parole qui simplement analyse la littérature de son temps et une autre qui discrètement légifère : car dès lors que son livre, par exemple, définit les règles d'une tragédie réussie, il formule dans le même temps ce qu'il convient de faire pour y parvenir »³³¹.

Par ailleurs, la notion de poétique, dans sa labilité sémantique, est susceptible d'un changement de sens notable, notamment lorsqu'on substitue au déterminant défini, qui accompagne ordinairement le substantif, l'article indéfini. Nous passons alors, sensiblement, du large domaine d'une réflexion sur le discours littéraire, en général, aux spécificités internes du texte singulier :

*« En avançant dans ces questions de définition, il faut rendre compte d'un autre sens du substantif poétique, quand il quitte le plan général d'une réflexion sur la littérature pour s'appliquer aux œuvres particulières. Le substantif est alors précédé d'un article indéfini une poétique. Dans cet emploi, la notion de **poétique** ne désigne plus l'activité théorique, métadiscursive, que constitue la poétique –et qui est l'objet du présent ouvrage- mais renvoie à ce qu'on peut nommer, pour faire bref, le système interne d'une œuvre, ce qui fait sa cohérence et sa différence »³³².*

Cette restriction du champ sémantique de la notion se double, selon nous, de considérations portant sur l'usage de la préposition *pour*, qui ouvre l'intitulé de

³³¹ Michel Jarrety, *La poétique*, Paris, PUF, Que sas-je, 2003, p. 3.

³³² Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Nathan/Université, Coll. Lettres Sup, 2001, pp. 7-8.

cette troisième partie de notre recherche. En effet, ladite préposition, en même temps qu'elle pourrait suggérer une certaine intention de plaider, un certain discours apologétique, oriente la lecture vers une poétique ouverte, dynamique, non définitive. C'est dans cette optique que nous entendons mener notre étude, au sein de cette partie terminale de notre travail.

La poétique nous apparaît alors comme un effort intellectuel et scientifique, une entreprise heuristique, qui vise à stabiliser certains invariants et propriétés spécifiques du discours littéraire, tel qu'il s'incarne dans un genre déterminé, en l'occurrence la nouvelle. A ce propos, nous ne reprenons pas à notre compte, dans le cadre de notre recherche, la conception poétique d'Henri Suhamy, pour qui cette dernière ressortit à un point de vue psychologique de l'imaginaire :

« Quand on parle de la poétique d'un auteur, on désigne ce qui concourt à la cohérence et au symbolisme de sa vision, ses images récurrentes ou foisonnantes, ses obsessions élémentaires ou pulsionnelles, sa vigueur sensorielle, plutôt que sa métrique, ses choix formels ou sa thématique apparente »³³³.

Ainsi, le spécialiste qui s'attache à la théorisation et à l'étude des poétiques particulières, et non à la poétique du discours littéraire, dans sa généralité et son abstraction, est dénommé par Roland Barthes *poéticien*, et ce, conformément au programme de Paul Valéry, qui précise :

« Lorsqu'il se place devant l'œuvre littéraire, le poéticien ne se demande pas : qu'est-ce que cela veut dire ? Mais, plus simplement et plus difficilement : comment est-ce que c'est fait ? »³³⁴.

³³³ Henri Suhamy, *La Poétique*, PUF, Que sais-je ?, 1986, p. 107.

³³⁴ Roland Barthes, « Le retour du poéticien » (1972), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1984, p. 215.

Quant au point de vue de Gérard Dessons, il s'avère plus conciliant, dans la mesure où toute théorie n'est concevable que sous-tendue par l'étude empirique des œuvres, qui lui garantit une légitimité scientifique rigoureuse, nécessaire à l'élaboration de ses hypothèses heuristiques et à la construction de ses catégories conceptuelles :

« En réalité, il n'y a pas véritablement d'opposition théorique entre un point de vue général et un point de vue particulier de la poétique. Ou plutôt, ces deux perspectives ne devraient pas s'opposer, l'étude de la poétique étant inséparable de l'étude des poétiques particulières, dans un mouvement dialectique »³³⁵.

Car l'idée qui prédomine est la mise en exergue de l'individualité de l'œuvre, laquelle individualité découle de ses choix syntaxiques et rhétoriques, de ses particularités stylistiques :

« En tout cas, le problème – si problème il y a - est interne à l'idée d'une poétique comme recherche de la spécificité littéraire, qu'il s'agisse d'élaborer une théorie générale de la littéarité ou de mettre au jour la singularité d'une œuvre »³³⁶.

Dans sa visée vers son objet, la poétique particulière rencontre immanquablement d'autres disciplines ayant pour préoccupation centrale, et commune, le texte littéraire. C'est le cas, par exemple, de la stylistique. Mais alors que la finalité des poétiques particulières consiste à dégager les spécificités récurrentes de l'œuvre, notamment en prenant en considération son appartenance générique, la stylistique, en raison de sa fréquentation technique du texte, s'attache plutôt à dégager ce qui est idiosyncrasique dans l'œuvre, et son objet ne constitue, somme toute qu'une partie de la poétique :

³³⁵ Gérard Dessons, op. cit., p. 8.

³³⁶ Ibid., p. 8.

« Alors la notion de style pourrait se définir comme une composante linguistique de la poétique des œuvres, ce qui aurait pour conséquence d'ouvrir la notion de style à la question de la spécificité littéraire »³³⁷.

Il faudrait peut-être ajouter, pour clarifier davantage les distinctions, que la question de la poétique est intimement liée à l'évolution diachronique, qui inscrit nécessairement les faits dans l'histoire ; relation dont découle l'inévitable relativisation de son objet et de ses enjeux, et qui incite, ce faisant, le chercheur à concevoir une poétique ouverte, dont l'avantage insigne serait d'intégrer de nouveaux apports, des choix d'écriture inédits :

« ...elle se manifeste surtout par une attention à l'historicité de la poétique, c'est-à-dire à la relativité des problématiques et des enjeux, dont les rapports ne suivent pas la tranquille succession des siècles »³³⁸.

Chapitre II : Aristote, théoricien de la littérature

Aristote (384-322) est incontestablement le premier à avoir entrepris une réflexion systématique sur les genres littéraires, à partir d'œuvres contemporaines ou antérieures. A notre sens, il ne serait pas excessif de lui appliquer le qualificatif de premier théoricien de la littérature, toutes proportions gardées, bien entendu. Il disposait, pour ce faire, d'une matière riche et variée (à son époque, la littérature était déjà une pratique pluriséculaire, quoique souvent anonyme), s'incarnant dans des registres discursifs diversifiés : l'épopée (Homère), la tragédie (Euripide, Sophocle, Eschyle), la comédie (Aristophane). Partant du principe que toute théorie requiert une terminologie précise, à l'aide de laquelle elle décrit les phénomènes, Aristote forge des concepts descriptifs destinés à rendre compte de la finalité et du fonctionnement des œuvres littéraires. Philosophe aux multiples compétences (il

³³⁷ Gérard Dessons, op. cit., p. 9.

³³⁸ Ibid., p. 10.

est l'inventeur de la logique, de la théorie de la proposition, de la conception mimétique de l'art), Aristote apparaît d'emblée comme un génie accompli et une figure emblématique de la pensée occidentale. Son œuvre, aux intuitions fondatrices certaines, a donné lieu à des commentaires critiques, mais il n'en demeure pas moins le modèle inspirateur de l'époque classique. A titre d'illustration, Antoine Arnauld et Pierre Nicole soutiennent qu'ils lui sont redevables :

« Presque tout ce qu'on sait des règles de la Logique est pris de là. De sorte qu'il n'y a point en effet d'auteur dont on ait emprunté plus de choses dans cette Logique »³³⁹.

A l'instar de toute figure emblématique, voire tutélaire, l'œuvre d'Aristote n'est pas exempte de critiques ni de remises en cause. Ainsi, après avoir été la source et le modèle indépassable pour la pensée occidentale, notamment pour toute l'époque classique, l'œuvre du Stagirite fait l'objet, à l'époque moderne, de sérieuses remises en question, voire de rejet, purement et simplement. Nous n'en voulons pour preuve que le point de vue de Derrida lorsqu'il oppose à la conception dramatique aristotélicienne le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud :

« La forme la plus naïve de la représentation, n'est-ce pas la mimesis ? comme Nietzsche [...] Artaud veut donc en finir avec le concept imitatif de l'art. Avec l'esthétique aristotélicienne en laquelle s'est reconnue la métaphysique occidentale de l'art »³⁴⁰.

Cependant, il faudrait ici, peut-être, nuancer ces propos et modaliser son discours, en reconnaissant que cette conception attribuée à Aristote n'est pas forcément la sienne, du moins dans son intégralité, même si, en apparence, elle se réclame de lui. L'on connaît les déformations, voire les lectures erronées dont son œuvre a été l'objet, en particulier à l'époque classique :

³³⁹ Antoine Arnauld, Pierre Nicole, *La Logique ou l'Art de penser*, (1662), Flammarion, Coll. "Champs", 1970, p. 54, cité par Gérard Dessons, op. cit., p. 13.

³⁴⁰ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979, pp. 343-344.

« On peut dire que, d'une certaine façon, Aristote n'est pas lu, ou du moins qu'il a été lu à travers d'autres livres. De toute évidence, "l'esthétique aristotélicienne" s'est depuis longtemps séparée de la Poétique d'Aristote »³⁴¹.

Chapitre III : La *Poétique*, un texte éminemment problématique

La *Poétique* d'Aristote est un texte qui a été rédigé au milieu du IV^{ème} siècle av. J.- C. (vers 340). Il constitue assurément l'ancêtre des approches théoriques de la littérature, et ce, en raison de son antériorité chronologique, mais aussi de l'influence considérable qu'il a exercée, tout au long des siècles.

Néanmoins, le succès certain, dont il a longtemps joui, il ne le doit pas à sa cohésion interne. Aussi, est-il avéré, depuis longtemps, que la structure lacunaire, fragmentaire du texte ne va pas sans poser de sérieux problèmes de compréhension et d'interprétation au lecteur. Cependant, le point de vue qui prévaut, depuis la Renaissance, est qu'il constitue un ensemble de notes dont usait Aristote pour dispenser ses cours au Lycée. Il est donc naturel que le texte présente ainsi un caractère discontinu, comportant inévitablement des redites et des ajouts.

En outre, le texte de la *Poétique* affiche ostensiblement son incomplétude, dans la mesure où son auteur lui-même annonce son projet de consacrer une partie ultérieure de son ouvrage à l'analyse de la comédie, et ce, après l'étude de la tragédie et de l'épopée :

³⁴¹ Gérard Dessons, op. cit., p. 14.

« *L'art d'imiter en hexamètres et la comédie ; nous en parlerons plus tard ; parlons de la tragédie, prenant la définition de son essence qui découle de ce que nous avons dit* »³⁴².

En somme, l'attitude intellectuelle d'Aristote se révèle ambivalente, oscillant ainsi entre la conceptualisation et la théorisation, d'un côté, et la prescription et la normativité, de l'autre, comme nous avons eu l'occasion de l'évoquer plus haut :

« *...les traducteurs Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot mettent en évidence des "tensions internes" dues à deux positions de paroles : d'une part celle du théoricien édictant et prescrivant des lois littéraires ; d'autre part, celle de l'"historien" décrivant la réalité de textes "qui, en se prêtant aux formalisations du théoricien, résistent aussi à la théorie et la débordent de plusieurs côtés* »³⁴³.

On a longtemps regardé la *Poétique* comme l'entreprise inaugurale afin de théoriser le fait littéraire, de fixer des invariants récurrents à travers les diverses variantes des réalisations particulières. Cette conception mérite d'être nuancée. Aussi, les spécialistes s'accordent-ils pour conférer à l'œuvre du philosophe stagirite sa dimension réelle, autrement dit celle d'une étude approfondie de la tragédie (une théorie de la tragédie) :

« *Présenter la Poétique comme une théorie de la littérature peut donc surprendre, dans la mesure où Aristote n'y traite en réalité que la seule tragédie, dont il affirme, d'ailleurs, au dernier chapitre, la supériorité sur l'épopée, comme si en cela résidait finalement l'enjeu de l'ouvrage. [...] On se trouverait donc en face d'une "théorie de la tragédie", que d'une théorie de la littérature* »³⁴⁴.

³⁴² Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 2011, pp. 86-87.

³⁴³ Gérard Dessons, op. cit., p. 16.

³⁴⁴ Ibid., p. 16.

Raison pour laquelle, au sein même de l'ouvrage, la tragédie apparaît comme un art consommé, le but ultime de la littérature et le parangon de la création artistique. Nonobstant, c'est le double caractère de l'entreprise théorique aristotélicienne qui en fait la singularité et l'originalité. Elle fonctionnerait alors comme une sorte de tourniquet possédant deux faces, dont l'une se présente comme un traité, codifiant règles et prescriptions, et l'autre comme un effort d'élaboration de catégories conceptuelles :

« La Poétique se présente à la fois comme un "art poétique" et une "poétique" : un "art poétique" au sens classique qu'a ce terme chez Sébillet, Peletier, c'est-à-dire un ouvrage au double caractère technique et dogmatique, légitimant un ensemble de remarques concrètes en les présentant sous la forme de prescriptions et d'interdictions ; et une "poétique" ou théorie de la littérature, qui déborde le strict cadre des genres littéraires étudiés »³⁴⁵.

Chapitre IV : Le texte de la *Poétique*

Il convient de signaler qu'Aristote n'a pas été vraiment le premier à tenir sur la littérature un discours théorique inaugural. Platon l'a précédé en cela, lui qui évoquait déjà la *mimésis*³⁴⁶. Il s'agit d'une notion cruciale, pivot central de la théorie d'Aristote sur la pratique du langage littéraire. La démarche d'Aristote se révèle inédite, dans la mesure où il s'emploie à caractériser la spécificité du discours littéraire ; et il ne manque pas de le porter à l'attention du lecteur, dès l'incipit de son ouvrage fondateur :

« Nous allons parler de l'art poétique en lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'elles, de la façon de composer la fable, si on veut

³⁴⁵ Gérard Dessons, op. cit., p. 16.

³⁴⁶ « Concept issu de l'Antiquité par lequel on désigne la représentation artistique du réel, en littérature, en musique, comme dans les arts plastiques », in Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, op. cit., p. 123.

que la composition poétique soit belle, puis du nombre et de la nature des parties ainsi que de tous les autres sujets qui se rattachent à la même recherche ; et, selon l'ordre naturel, nous traiterons d'abord de ce qui vient en premier lieu »³⁴⁷.

Ainsi, la démarche heuristique du philosophe a ceci de clair et de pertinent, en cela qu'elle définit et délimite d'emblée l'objectif de son entreprise : mettre en exergue la singularité du discours littéraire. Dans cette optique, la traduction du substantif *poétique* par « art poétique » a quelque chose de hâtif, voire d'abusif, parce qu'elle semble ignorer la dimension essentiellement descriptive et conceptuelle de la tâche à laquelle s'attelle le philosophe, pour ne se focaliser que sur l'aspect prescriptif et normatif de l'ouvrage ; amalgame qui n'est pas sans rappeler les traités ultérieurs des périodes latine et classique. Cette précision liminaire permet de distinguer la conception platonicienne de la *mimésis*, qui ne discriminait pas l'objet littéraire des autres objets produits par l'homme, de celle d'Aristote, qui fait de la *mimésis*, au contraire, le fondement même de toute production artistique (littérature, musique, danse...).

Chapitre V : Le point de vue de Platon

V.1. L'imitation

Chez Platon, la réflexion sur la poésie passe nécessairement par le prisme d'une théorie générale de la *mimésis*, rendue en français par le terme courant d'*imitation*. Ce concept de *mimésis* étant malléable et acquérant des valeurs sémantiques différentes, selon les auteurs, sa polysémie même commande la prudence méthodologique et incite à l'envisager en termes de relation entre l'œuvre et la réalité qu'elle est censée copier ou reproduire. Il n'est pas inutile de spécifier que, chez Platon, cette notion fondamentale de *mimésis* fonctionne sur le mode de la

³⁴⁷ Aristote, op. cit., p. 77.

copie (du réel, bien entendu), du modèle du miroir. Ce point de vue concernant la représentation fidèle de la réalité par le biais de la création poétique transparait, de manière patente, dans la *République* :

« ...si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous côtés ; tu feras vite le soleil et les astres du ciel, la terre, toi-même et les autres êtres vivants, et les meubles et les plantes, et tout ce dont nous parlions à l'instant »³⁴⁸.

La réflexion de Platon passe d'abord par la détermination du statut du peintre et de sa capacité à reproduire le réel, de sa compétence picturale. La seconde étape de la démarche du philosophe consiste à établir un parallèle instructif entre le poète et le peintre. On le voit donc, l'effort intellectuel de Platon procède moins d'une considération esthétique que d'une réflexion sur la relation entre l'œuvre et le réel ; l'œuvre littéraire étant une production humaine, à l'instar des autres productions culturelles et anthropologiques.

Ainsi, la théorie platonicienne de la connaissance stipule-t-elle que l'accession à la vérité passe impérativement par un savoir précis sur la forme idéale des choses, seule forme « réelle » et constituant le modèle prototypique naturel de tous les divers objets artificiels, produits par l'activité humaine. C'est en ce sens qu'un lit, peint par un peintre ou décrit par un poète, s'éloigne nécessairement du degré d'un lit idéal et n'en constitue qu'une pâle réplique.

V.2. La poésie ou la dimension éthique de l'imitation

L'œuvre d'art, dans l'optique platonicienne, opère un décrochement par rapport à la réalité ; le réel, ainsi figuré, s'éloigne du degré d'idéalité correspondant à la vérité. L'œuvre d'art s'écarte davantage du réel (au sens platonicien du terme)

³⁴⁸ Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 360.

d'autant plus qu'elle est imitation de l'imitation. Ainsi, contrairement au menuisier qui, en fabriquant un lit, imite par son geste une chose naturelle (elle-même une copie du « réel »), le poète ne fait rien d'autre qu'imiter une copie. Son œuvre est indubitablement la copie d'une autre copie. La situant au troisième degré de l'imitation de la nature, Platon conclut à propos de la peinture :

« Maintenant considère ce point : lequel de ces deux buts se propose la peinture relativement à chaque objet : est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence ou de la réalité ? De l'apparence »³⁴⁹.

En posant le problème de la peinture selon la dialectique de l'être et du paraître, le maître d'Aristote prête à la création artistique une indéniable dimension éthique. Le peintre, tout en n'entendant rien au métier des autres artisans, est à même de faire passer une imitation pour de la réalité. Son art se mue, par conséquent, en art de l'illusion et de la duperie :

« Le peintre, dirons-nous, par exemple [...] s'il est bon peintre, ayant représenté un charpentier et le montrant de loin, il trompera les enfants et les hommes privés de raison, parce qu'il aura donné à sa peinture l'apparence d'un charpentier véritable »³⁵⁰.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que Platon nourrisse, à l'égard du poète, méfiance et rejet, du moment que celui-ci est doté d'une capacité prodigieuse à créer l'illusion, parce que :

« L'art apparaît ainsi comme une double pratique du simulacre et du mensonge »³⁵¹.

³⁴⁹ Platon, op. cit., p. 362.

³⁵⁰ Ibid., p. 362.

³⁵¹ Gérard Dessons, op. cit., p. 20.

Aussi, s'appuyant sur des considérations sur l'art de la tragédie, Platon développe-t-il une réflexion dont le point nodal consiste en ceci : l'art ne fait qu'imiter, il se révèle incapable de reproduire le réel. Il ne produit donc que des simulacres :

« ...car les poètes créent des fantômes et non des réalités »³⁵².

C'est pourquoi, le philosophe place au premier rang des imitateurs, Homère lui-même, l'illustre poète épique :

« Or donc, poserons-nous en principe que tous les poètes, à commencer par Homère, sont de simples imitateurs des apparences de la vertu et des autres sujets qu'ils traitent, mais que, pour la vérité, ils n'y atteignent pas... »³⁵³.

C'est, qu'en cela, ils sont :

« ...semblables au peintre dont nous parlions tout à l'heure, qui dessinera une apparence de cordonnier, sans rien entendre à la cordonnerie, pour des gens qui, n'y entendent pas plus que lui, jugent des choses d'après la couleur et le dessin ? Parfaitement »³⁵⁴.

Le parallèle établi entre la poésie et la peinture aboutit à une conception instrumentaliste du langage, comme outil censé réaliser l'imitation. La comparaison de la poésie avec la peinture conduit Platon à opérer un saut qualitatif, au terme duquel il estime la distance entre l'œuvre d'art et la réalité incommensurable. Cette grande distance provient du fait que le poète se transforme en celui qui engendre des simulacres. Art du faux donc, et de l'illusion, la poésie devient, de ce fait,

³⁵² Platon, op. cit., p. 363.

³⁵³ Ibid., p. 365.

³⁵⁴ Ibid., p. 365.

dangereuse, et ce, en raison de sa prédilection à représenter les passions humaines, et non point la dimension rationnelle de l'être humain :

« Dès lors, il est évident que le poète imitateur n'est point porté par nature vers un pareil caractère de l'âme, et que son talent ne s'attache point à lui plaire, puisqu'il veut s'illustrer parmi la multitude au contraire, il est porté vers le caractère irritable et divers, parce que celui-ci est facile à imiter »³⁵⁵.

V.3. La portée politique de la poésie

L'aspect éthique de la poésie, que nous venons d'évoquer, a une incidence certaine sur l'organisation politique de la cité. Ainsi, la poésie mimétique détermine une influence néfaste sur les individus, du fait qu'elle met en scène et flatte les passions négatives ; elle est, *a fortiori*, incompatible avec les impératifs moraux et politiques de la vie en société. D'où l'urgence de dresser des garde-fous et autres barrières, afin de prévenir toute espèce de contagion, toute influence pernicieuse, qui naîtraient éventuellement de la mise en contact des gardiens de la cité avec les textes poétiques :

« ...ce n'est point qu'ils manquent de poésie, et ne flatte l'oreille du grand nombre : mais, plus ils sont poétiques, moins il convient de les laisser entendre à des enfants et à des hommes qui doivent être libres, et redouter l'esclavage plus que la mort »³⁵⁶.

Comme on vient de le constater, pour Platon, le danger est bien réel. Ce qui justifie, à ses yeux, le bannissement sans appel des poètes de la cité. Leur art subversif, parce qu'il est mimétique, menacerait la stabilité de la société et porterait atteinte à la pureté des mœurs :

³⁵⁵ Platon, op. cit., p. 370.

³⁵⁶ Ibid., p. 138.

« Nous pouvons donc à bon droit le censurer et le regarder comme le pendant du peintre ; il lui ressemble en ce qu'il produit des ouvrages sans valeur, au point de vue de la vérité, et il lui ressemble encore qu'il a commerce avec l'élément inférieur de l'âme, et non avec le meilleur. Ainsi, vous êtes bien fondés à ne pas le recevoir dans un État qui doit être régi par des lois sages, puisqu'il réveille, nourrit et justifie le mauvais élément de l'âme, et ruine, de la sorte, l'élément raisonnable, comme cela a lieu dans une cité qu'on livre aux méchants en les laissant devenir forts, et en faisant périr les hommes les plus estimables »³⁵⁷.

Aussi, pour Platon, l'art poétique est-il foncièrement bidimensionnel, en ce qu'il intègre en son sein un aspect éthique et un autre politique. Ce constat incite le philosophe à condamner toute espèce de poésie imitative, et à interdire formellement, au poète, l'accès à la Cité, du moment que son discours est susceptible d'avoir une incidence négative sur les individus, notamment en flattant les basses passions :

« Si, au contraire, tu admets la Muse voluptueuse, le plaisir et la douleur seront les rois de la cité, à la place de la loi et de ce principe que, d'un commun accord, on a toujours regardé comme le meilleur, la raison. »³⁵⁸

Pour Platon, le poétique, l'éthique et le politique sont ainsi intimement liés. Et sa réflexion sur la littérature se trouve subordonnée à une théorie du sujet, corollaire d'une théorie de la société. C'est pourquoi, le discours littéraire, fondé sur le principe de la *mimésis*, ne saurait être étudié isolément, ni faire l'objet d'une évaluation abstraite :

« L'étude de la mimésis, qui constituait l'objet véritable du livre X de la République, ouvrait sur une théorie de l'imitation-copie, productrice de

³⁵⁷ Platon, op. cit., p. 370.

³⁵⁸ Ibid., p. 372.

simulacres, installant par là même l'activité poétique dans le double champ de la duplication-ressemblance et de la vérité »³⁵⁹.

La conception aristotélicienne de la *mimèsis* est sensiblement distincte, voire antinomique de celle qu'on vient d'exposer, et que l'on doit à Platon. Car les deux philosophes développent des réflexions théoriques radicalement différentes, consécutives à des positions, à des points de vue différents. Dans le chapitre qui suit, il sera question de la conception aristotélicienne.

Chapitre VI : L'imitation-représentation selon Aristote

Comme nous avons eu l'occasion de le mentionner auparavant, Aristote développe une théorie de la poétique comme recherche de la spécificité du littéraire. Cette poétique se fera au prix d'un déplacement majeur, qui en fera le pivot central. Aussi, la compréhension de l'enjeu véritable de la *mimèsis* aristotélicienne nous contraint-elle à la dissocier de sa version platonicienne et à refuser, *ipso facto*, sa réduction à sa simple fonction mimétique. C'est pourquoi, dans l'optique d'Aristote, le concept de *mimèsis* ne doit pas être pris dans le sens d'une reproduction servile, d'une simple copie du monde référentiel :

« Le poète imite [...] une action construite ou arrangée par lui, de sorte que les deux termes poièin [fabriquer, créer] et mimèsis, loin de s'exclure, se complètent et résument son activité créatrice »³⁶⁰.

Dans sa version aristotélicienne, la *mimèsis* équivaut donc à un véritable processus de construction, d'élaboration de la signification du monde, dont le langage est le vecteur, le médiateur incontournable. Non pas tant une simple duplication d'un monde préexistant qu'un véritable travail de création au moyen du

³⁵⁹ Gérard Dessons, op. cit., p. 23.

³⁶⁰ Aristote, *Poétique*, Les Belles Lettres (1^{ère} édition 1932, 1979, Introduction, p. 12), cité par Gérard Dessons, op. cit., p. 24.

langage. Dans ce contexte, le poète se transforme en créateur (demiurge) d'un sens et d'une cohérence, attribuables à l'univers que construit son art.

Afin de mieux expliciter la particularité de sa conception de la *mimèsis*, Aristote recourt à une analogie entre la tâche de l'historien et le travail du poète : si l'acte du premier est un acte de restitution, celui du second est un acte de constitution :

« Le donné empirique que constituent les actes et le caractère des individus, le poète ne l'imité donc pas, du moins, explique Aristote pas à la manière de l'historien, dont la pratique vise à présenter les faits tels (qu'il pense) qu'ils se sont déroulés. L'historien imite pour restituer, le poète imite pour constituer »³⁶¹.

On le voit, la traduction un peu hâtive, voire malencontreuse, de *mimèsis* par « imitation » a fini par engendrer un malentendu, dont la persistance tenace a longtemps duré. Raison pour laquelle, des traducteurs modernes (cf. R. Dupont-Roc et J. Lallot) préfèrent proposer, comme équivalent sémantique à cette notion, le substantif « représentation », plus heureux, d'autant plus qu'il permet de discriminer les deux versions de la *mimèsis* (platonicienne, pour laquelle « imitation » convient parfaitement bien, et aristotélicienne, pour laquelle la traduction est inadéquate), et de souligner, par là même, la spécificité de la conception du philosophe stagirite. Ces traducteurs remplacent donc avantageusement le terme grec *mimèsis* par son équivalent français *représentation*, qui permet ainsi de prévenir toute éventuelle ambiguïté.

VI.1. Le rapport entre littérature et réel

³⁶¹ Gérard Dessons, op. cit., p. 24.

Cette relation, Aristote l'envisage à travers l'étude de la tragédie. L'art tragique, en effet, consiste, pour le poète, à assembler, à agencer des données, et ce, à partir de faits réels ou fictifs, dans l'intention, affichée ou implicite, de produire une histoire (*muthos* en grec) susceptible d'occasionner un impact émotionnel sur le spectateur, de susciter en lui des sentiments de crainte et de pitié. Ainsi :

« La fable n'est pas une, comme certains le pensent, du fait qu'il n'y a qu'un héros, car la vie d'un même homme comprend une infinité d'événements qui ne forment pas une unité. Et pareillement un même homme accomplit beaucoup d'actions qui ne constituent pas une action unique. Aussi semblent-ils s'être trompés tous les poètes qui ont composé une Héracléide, une Théséide et autres poèmes de ce genre, car ils croient que du fait même qu'il n'y a qu'un héros, Héraclès, la fable aussi est nécessairement une »³⁶².

Par ailleurs, en agençant les actes et les actions, de manière organisée, pour produire une histoire, le poète accomplit, de ce fait, un geste qui donne une cohérence à celle-ci et confère une signification au réel. C'est là que réside, en somme, tout l'intérêt de la *Poétique* d'Aristote. L'histoire est alors une textualisation et une sémantisation des actions (*pragmata* en grec), au sens où les linguistes entendent ces vocables. La cohérence est ainsi immanente à l'œuvre, pour peu que l'art du poète organise, en vertu d'une nécessité interne, des éléments qui, au départ, n'offraient pas une homogénéité initiale et naturelle. Seule la compétence artistique du poète et son imagination créatrice les rendent interdépendants :

« Il faut donc que, comme dans les autres arts d'imitation, l'unité de l'imitation résulte de l'unité d'objet, ainsi dans la fable, cette action soit une et entière, et que les parties en soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé, car ce

³⁶² Aristote, op. cit., p. 92.

qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout »³⁶³.

Cette conception de l'œuvre comme un ensemble de relations d'éléments interdépendants interdit que l'on considère un élément à part, pris isolément. La cohérence se révèle ici une loi (une nécessité) intrinsèque, autrement dit, soustraite aux déterminations extérieures à l'œuvre, telle l'appartenance générique du texte, à titre d'exemple :

« Pour voir si telle parole ou telle action du personnage est bien ou non, il ne faut pas faire l'examen en considérant simplement l'action ou la parole en soi, voir si en soi elle est élevée ou vile, il faut encore considérer le personnage qui agit ou qui parle, et à qui il s'adresse, quand il agit ou parle, pour qui, pour quoi, si c'est par exemple pour amener un plus grand bien ou pour éviter un plus grand mal »³⁶⁴.

Ainsi, c'est l'agencement des éléments internes de l'œuvre qui conspire à l'efficace de la tragédie et son impact sur le spectateur. Le spectacle, tributaire avant tout de la mise en scène, n'est point concerné par l'art poétique :

« Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique ; car le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs, et en outre, pour la mise en scène, l'art de l'homme préposé aux accessoires est plus important que celui du poète »³⁶⁵.

C'est dire qu'Aristote s'attache, prioritairement, à mettre en exergue la spécificité de l'œuvre littéraire, dont l'efficace du discours est à rechercher dans le

³⁶³ Aristote, op. cit., p. 93.

³⁶⁴ Ibid., p. 133.

³⁶⁵ Ibid., p. 90.

langage, dont elle fait un usage particulièrement performant. Ainsi, l'organisation immanente de l'œuvre d'art, se particularisant par l'interdépendance de ses éléments et l'homogénéité de ses parties constitutives, la discrimine nettement de la chronique (l'histoire). En outre, une différence dans la conception induit nécessairement une différence dans le traitement des faits. C'est pourquoi, Aristote soutient que :

« ...cela est évident, et les compositions ne doivent pas être semblables aux récits historiques, dans lesquels il faut faire voir non une seule action, mais un seul temps, c'est-à-dire tous les événements qui, au cours de ce temps, sont arrivés à un homme ou plusieurs, événements qui n'ont chacun entre eux qu'un rapport de fortune. Car de même que la bataille navale de Salamine et les batailles que livrèrent les Carthaginois en Sicile eurent lieu à la même époque, sans cependant tendre aucunement à la même fin, ainsi aussi dans la succession des temps, assez souvent une chose arrive après une autre sans qu'il y ait fin commune »³⁶⁶.

C'est ainsi que l'exigence d'une cohérence interne de l'action incite Aristote à critiquer et à rejeter une histoire composée d'une série d'épisodes invraisemblables : la raison d'être du discours littéraire étant justement de conférer à l'œuvre une organisation d'ensemble, bâtie sur un enchaînement logique des actions :

« Celles-ci (les actions) doivent naître de la constitution même de la fable de façon à découler des faits antérieurs, par voie de nécessité ou suivant la vraisemblance ; car cela fait une grande différence que les événements arrivent à cause de tels autres ou bien après tels autres »³⁶⁷.

³⁶⁶ Aristote, op. cit., pp. 125-126.

³⁶⁷ Ibid., p. 96.

VI.2. L'objet de la poétique

Le réflexe initial du Stagirite est de discriminer ce qui relève foncièrement de la poétique de ce qui est justiciable d'autres disciplines qui font du langage leur centre de préoccupation cardinal, et en premier lieu la rhétorique ; geste fondateur de la poétique, en tant que telle :

« La rhétorique est réservée aux modalités de l'argumentation persuasive (aux conditions pour faire de l'effet sur un auditoire). La poétique traite à la fois (au même titre de l'intégrité structurelle d'une œuvre "mimétique" et de son effet particulier sur le "public", son propos n'est pas d'examiner principalement "l'effet du discours", mais la corrélation d'un "mime" (ou d'une "imitation" inventive) et d'un "effet" (qui est un plaisir) »³⁶⁸.

Dès lors, la *mimèsis* devient le concept majeur, le pivot central de la théorisation aristotélicienne sur le lien entretenu par l'œuvre d'art et le monde référentiel, qui lui sert de modèle. Ce pourquoi, il ne serait pas excessif, à notre sens, de qualifier la *Poétique* de théorie de la *mimèsis*, plutôt qu'une caractérisation de l'appartenance générique des œuvres. Et si, dans ses réflexions, Aristote s'attarde sur le cas de la tragédie (qu'il compare à l'épopée, et dont il établit la supériorité incontestable), c'est que celle-ci réalise, de manière optimale, les caractéristiques fondamentales de la représentation littéraire. Aussi, le peu d'intérêt qu'il manifeste à l'endroit de la forme conduit Aristote, par voie de conséquence, à ne pas prêter attention à l'étude de la versification et à s'en détourner. Le philosophe justifie ce désintérêt en ces termes :

« Il est donc clair d'après cela que le poète doit être artisan de fables plutôt qu'artisan de vers, vu qu'il est poète à raison de l'imitation et qu'il imite les actions »³⁶⁹.

³⁶⁸ Philippe Beck, in Aristote, op. cit., p. 9.

³⁶⁹ Aristote, op. cit., p. 95.

Ce qui l'amène à n'étudier que les genres versifiés, représentant des actions, en l'occurrence la tragédie et l'épopée, et à délaisser la poésie lyrique, qui n'est pas « mimétique ». Par ailleurs, comme nous l'avons dit plus haut, l'on ne peut dissocier la théorie de la *mimèsis* de la poétique, celle-là étant la raison d'être de celle-ci. Il en va de l'intelligibilité du texte aristotélicien, qui énonce :

« Puisque le poète est imitateur tout comme le peintre, et tout autre artiste qui façonne des images, il doit nécessairement adopter une des trois manières d'imiter : il doit représenter les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être. D'autre part, il les rend au moyen de l'élocution, qui comprend le mot insigne, la métaphore et de nombreuses altérations du langage, car nous les permettons aux poètes »³⁷⁰.

Dès lors, le Stagirite assigne au poète la fonction primordiale de représenter le réel. Nonobstant, sa relation avec ce dernier est fatalement indirecte, du fait de sa nécessaire médiatisation par le processus de représentation. Cette activité se trouve être commandée par les exigences imprescriptibles de la vraisemblance, qui témoigne d'une vision consensuelle du monde, jointe à une conformité aux lois du genre :

« Or il est clair aussi, d'après ce que nous avons dit que ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver »³⁷¹.

La théorie poétique d'Aristote se révèle originale, en ce sens qu'elle se constitue en dehors de la conception platonicienne de la vérité, voire à son encontre. Pour le philosophe grec, s'il existe une vérité assignable à l'œuvre, elle lui est

³⁷⁰ Aristote., p. 131.

³⁷¹ Ibid., p. 93.

forcément immanente (intrinsèque), et s'illustre, avant tout, dans l'activité mimétique.

VI.3. Représentation et sémantique du monde

A partir des considérations initiales de Platon, qui aboutissent à une disqualification morale et politique de l'imitation, Aristote entame une réflexion qui place la *mimèsis* au cœur de tout rapport entre l'œuvre d'art et le monde, et renvoie, de ce fait, à la question incontournable de la signification. Une nuance doit cependant être apportée, qui permet d'explicitier un tant soit peu les choses : la représentation (la *mimèsis*), au sens aristotélicien du vocable, ne se confond aucunement avec une copie servile du monde, et n'est jamais réduite à une simple *imago mundi*, mais est, au contraire, fondamentalement une transfiguration de l'univers des choses, opérée par le langage en tant que médiation. C'est ce que semblent nous suggérer les lignes suivantes :

« Un indice en est ce qui se passe dans la réalité des choses dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres.

Une raison en est encore qu'apprendre est très agréable non seulement aux philosophes mais pareillement aussi aux autres hommes ; [...] On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel »³⁷².

Comme on vient de le voir, sous la plume d'Aristote, la *mimèsis*, en tant que telle, acquiert une dimension pédagogique certaine, qui va, à l'évidence, à l'encontre de la conception platonicienne. Ce passage fait manifestement écho à un quatrain de l'*Art poétique* de Boileau, hanté qu'il est par le souvenir d'Aristote :

³⁷² Aristote, op. cit. p. 82.

« *Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux ;
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable* »³⁷³.

Il semble que la strophe précitée de Boileau s'inspire également d'un autre passage de la *Poétique*, principalement à cause de la métaphore picturale :

« *D'autre part, comme la tragédie est l'imitation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes ; ceux-ci, en effet, pour rendre la forme particulière de l'original, peignent, tout en composant des portraits ressemblants, en plus beau. Ainsi aussi le poète, quand il imite des hommes violents ou lâches ou qui ont n'importe quel défaut de ce genre dans leur caractère, doit tels quels en faire des hommes remarquables : tel est, par exemple, Achille dans Agathon et dans Homère* »³⁷⁴.

Aristote assigne ainsi, à la *mimèsis*, en sus du plaisir qu'elle procure, une fonction cognitive et pédagogique, consistant à faire voir, à faire connaître les choses. Par là, elle contribue à construire une véritable sémantique du monde, qu'elle informe de significations. La réalité, ainsi construite, est, à la fois, l'objet d'une saisie intellectuelle et d'une jouissance qu'engendre la connaissance, qui équivaut ici à un passage de la nature à la culture. Ceci n'est pas sans nous rappeler, comme une réalité présente à notre esprit, la double finalité dévolue à la littérature classique, consistant, conjointement, à plaire et à instruire. En outre, la question de l'analogie entre l'œuvre d'art et le monde, et à laquelle atteignent les bons peintres, comme les bons poètes, est intimement liée à l'activité mimétique, seule garante d'une pareille ressemblance, si confondante. C'est, en fait, l'activité artistique, en général, et littéraire, en particulier, qui est à la source de la similitude, et point le modèle lui-même. La relation entre l'art et le monde s'avère fondamentalement

³⁷³ Nicolas Boileau, *Art poétique*, Chant III, 4.1.4, cité par Gérard Dessons, op. cit., p. 30.

³⁷⁴ Aristote, op. cit., pp. 106-107.

une relation de causalité, étant donné que l'activité poétique est un processus de représentation, qui donne à voir le monde, à reconnaître le donné du réel, comme en témoigne un passage décisif de la *Rhétorique* :

« Comme apprendre et admirer sont agréables, les choses du même ordre le sont nécessairement aussi ; par exemple, les imitations, comme celles de la peinture, de la sculpture, de la poésie, et, en général, toutes les bonnes imitations, même si l'original n'en est pas agréable par lui-même : car ce n'est pas l'original qui plaît ; mais l'on fait une déduction : ceci est cela, et il en résulte qu'on apprend quelque chose »³⁷⁵.

De ce qui précède, il s'ensuit que l'apprentissage des choses –le passage susmentionné en offre un témoignage éloquent - réside assurément dans le processus d'imitation (la bonne imitation s'entend), et ce, indépendamment de la qualité intrinsèque de l'original. La connaissance devient, *ipso facto*, reconnaissance *a posteriori*.

Il est évident que la conception de la *mimèsis*, par Aristote, excède le seul problème de la littérature. Ainsi, tout en s'appliquant à dégager la spécificité de l'œuvre, les traits distinctifs du discours littéraire (Roman Jakobson dirait sa *littérarité*), le philosophe grec attribue à cette notion centrale, dans sa conceptualisation, une dimension anthropologique certaine :

« L'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances et en second lieu tous les hommes prennent plaisir aux imitations »³⁷⁶.

Le passage précité lie indissolublement la *mimèsis* et la *catharsis*, comme deux catégories conceptuelles de base de la *Poétique*, en témoignant ainsi de la double

³⁷⁵ Aristote, *Rhétorique*, traduction de Médéric Dufour, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 2014, p. 75.

³⁷⁶ Aristote, op. cit., p. 82.

orientation, à la fois, poétique et anthropologique de l'entreprise aristotélicienne. L'impact de la tragédie, principalement, sur le spectateur, dénommé *catharsis*, constituera l'objet du chapitre qui suit.

VI.4. La catharsis

Notion problématique à maints égards, la *catharsis* a donné lieu à des interprétations sémantiques divergentes. Mais c'est surtout son acception classique (traditionnelle), que traduit l'expression française « purgation des passions » qui l'a rendue célèbre dans le champ des études littéraires. Elle est à la source de nombreux malentendus. Néanmoins, il convient de signaler que si la *mimèsis* a été l'objet de développements abondants, dans le texte d'Aristote, la *catharsis* n'a fait l'objet que d'une unique citation, dans l'un des passages de l'ouvrage :

« ...imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation à pareilles émotions »³⁷⁷.

On connaît la fortune historique d'un tel passage, ainsi que la déformation sémantique qui a donné lieu à la notion de purgation (*catharsis*), justifiant, *a posteriori*, la finalité moralisatrice du théâtre français classique. Ainsi, dès la Renaissance, certains commentateurs ont cru y déceler la nécessité de purifier les passions. Dès lors, l'œuvre dramatique se transforme en instrument servant à tempérer les passions et veillant efficacement à préserver l'équilibre psychique de l'individu :

« De nombreuses interprétations ont été avancées, de nature esthétique, religieuse, morale, psychologique ou médicale elles convergent généralement dans leur façon de penser la catharsis comme un processus

³⁷⁷ Ibid., p. 87.

relationnel direct entre le théâtre et le spectateur, la "purgation" opérant alors comme un processus d'identification, de projection, de transfert »³⁷⁸.

Même si Aristote n'est pas disert sur la question de la *catharsis*, il est impératif, à notre sens, de nuancer le propos. Ainsi, Pierre Somville pense que :

« Ce n'est pas tant la tragédie, trop unilatéralement imputée à cet effet, que la Mimesis, qui nous est présentée comme réalisant la Katharsis »³⁷⁹.

Ce déplacement de la perspective est crucial, dans la mesure où il permet de rectifier, en apportant un nouvel éclairage, la vision que nous avons traditionnellement de la *mimèsis*. Autrement dit, ce n'est pas tant l'objet représenté qui provoque la "purgation", que l'activité représentative elle-même. La *catharsis* est donc tributaire du plaisir poétique, rattaché au spectacle tragique. Point sur lequel insiste Aristote, dans les lignes suivantes :

« ...car ce n'est pas n'importe quel plaisir qu'il faut chercher à procurer avec la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Et comme le poète doit procurer le plaisir, que donnent la pitié et la crainte suscitées à l'aide d'une imitation, il est clair que c'est des faits qu'il faut faire dépendre ces émotions »³⁸⁰.

A ce propos, force est de constater une similitude certaine entre le plaisir engendré par l'imitation de pareilles passions et celui qui naît de la représentation esthétique de choses désagréables, laides. Il convient de noter, en outre, que la conception aristotélicienne se sépare nettement de celle de Platon, fondée sur un rapport de duplication. Chez Aristote, la *catharsis* serait plutôt dépendante du processus représentatif suscité par l'art. C'est pourquoi, la jouissance esthétique naît

³⁷⁸ Gérard Dessons, op. cit., p. 32.

³⁷⁹ Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1975, p. 93, cité par Gérard Dessons, op. cit., p. 32.

³⁸⁰ Aristote, op. cit., p. 102.

de l'organisation interne du texte, ainsi que de l'harmonie caractérisant les parties d'un ensemble :

« *De plus, puisque le bel animal et toute belle chose composée de parties supposent non seulement de l'ordre dans ces parties mais encore une étendue qui n'est pas n'importe laquelle, car la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre* »³⁸¹.

Par ailleurs, il est possible d'envisager la *catharsis* dans une perspective pragmatique, en termes d'effet produit sur le spectateur. Résultant de l'art, elle a partie liée avec le plaisir qu'elle produit par le biais de la représentation. Raison pour laquelle la compréhension et l'interprétation pertinente de la *catharsis* sont indissociables d'une conception de la *mimèsis* : c'est ce qui explique, en tout état de cause, l'idée classique d'une purgation morale et psychologique des passions, opérée à la faveur d'un spectacle tragique. Il s'agit là d'une conception moralisante de la notion, plus proche de la vision platonicienne que de celle d'Aristote, et fondée essentiellement sur l'illusion réaliste. L'imitation est alors conçue comme une duplication du monde référentiel, plutôt qu'une re-présentation.

L'importance et la complexité des concepts fondamentaux et fondateurs de la *Poétique* rendent incontournable la présentation de la *lexis*, comme langage au moyen duquel s'opère l'effet cathartique. Ainsi, la *lexis* assure la jonction entre la *mimèsis* et la *catharsis*.

VI.5. La lexis ou l'élocution

Au sein de sa *Poétique*, Aristote consacre trois chapitres aux questions ressortissant au langage (20, 21 et 22) : les catégories grammaticales, les espèces de noms, la métaphore. Ainsi, la présence de ces chapitres révèle l'importance qu'il

³⁸¹ Aristote, op. cit., p. 91.

accorde à la dimension linguistique de sa théorie de la *mimèsis*, et justifie, ce nous semble, une présentation, même succincte, de cet aspect primordial.

A notre sens, la présence de remarques, de nature linguistique, au sein d'un ouvrage essentiellement consacré à la théorie littéraire, pourrait, d'entrée de jeu, surprendre. Néanmoins, pareille présence se justifie pleinement, lorsqu'on sait que la grammaire ne s'est constituée, en tant que discipline autonome, qu'après Aristote. En outre, en traitant de l'œuvre littéraire, le théoricien grec ne pouvait éluder la question linguistique, si cruciale. Ce qui n'est pas sans nous rappeler la condition verbale de la littérature, comme sa raison d'être. C'est, peut-être, en cela que s'illustrent la modernité et l'actualité de la pensée aristotélicienne :

« Ensuite, en soulignant que la présence de l'"expression" (lexis) dans un ouvrage de poétique signifie en premier lieu que pour Aristote l'étude de la littérature est indissociable d'une réflexion sur le langage »³⁸².

C'est dire l'extrême importance du langage dans le discours littéraire, incarné dans une œuvre singulière. L'être de celle-ci ne réside pas exclusivement dans l'histoire (la fable) et l'agencement des faits qui s'y rapportent, mais concerne également, et fondamentalement, son expression, son élocution :

« En effet, la manière de dire ce qu'on dit, qui s'inscrit dans le texte comme singularité représentative, individuation "mimétique", lie intimement le plan structurel de l'œuvre et celui de son langage »³⁸³.

La réflexion d'Aristote sur le langage porte, préférentiellement, sur certaines catégories grammaticales telles que la syllabe, la conjonction, l'article, le nom, le verbe, le cas, l'énoncé. À la lumière des acquis modernes en sciences du langage,

³⁸² Gérard Dessons, op. cit., p. 34.

³⁸³ Ibid., p. 35.

ces parties du discours peuvent paraître hétéroclites, du fait qu'elles participent de différents plans : phonique, logique et syntaxique, sémantique.

Cependant, le mérite du poéticien est d'avoir recouru, conjointement, aux unités non signifiantes (lettre, syllabe, conjonction, article) et aux unités signifiantes (nom, verbe, énoncé), et ce, parce qu'il avait l'intuition que l'ensemble des constituants discursifs conspirait à la production du sens. Ainsi, la grammaire se trouve-t-elle, *de facto*, englobée dans la poétique. Raison pour laquelle, la théorie aristotélicienne du discours est globaliste, holistique, dans la mesure où le philosophe se refuse à dissocier l'élément (unité minimale) de l'énoncé (unité maximale). Aussi, les composantes de l'expression (*lexis*) entretiennent-elles des rapports d'interdépendance.

Pour Aristote, la dimension de l'énoncé est variable : il peut aller de la simple proposition (cas de la définition, par exemple) à l'œuvre entière. Ce qui particularise l'énoncé réside dans sa cohésion interne, comme condition tributaire des interrelations de ses parties constitutives : autant de phénomènes linguistiques auxquels la grammaire textuelle accorde, aujourd'hui, une attention particulière.

L'une des dimensions importantes posées par la question de la *lexis* (l'expression) est l'écart de mots par rapport à l'usage ordinaire du langage. Cet écart qu'Aristote érigea en principe essentiel du fonctionnement de la *lexis*, est de nature à s'imposer à l'attention du récepteur de l'œuvre littéraire :

« S'écarter du langage courant le fait paraître plus noble ; la même impression que les hommes éprouvent à l'endroit des étrangers et de leurs concitoyens, ils la ressentent à l'égard du style : aussi faut-il donner à son langage une couleur étrangère, car on est admirateur de ce qui est éloigné, et ce qui excite l'admiration est agréable »³⁸⁴.

³⁸⁴ Aristote, *Rhétorique*, op. cit., pp. 208-209.

De plus, Aristote ne manque pas d'opérer une nette distinction entre la parole ordinaire, celle de tous les jours, et le langage poétique. Si l'on exige du premier de paraître naturel, et de s'écarter davantage de l'artifice, le second, en revanche, doit exhiber les procédés de l'écart et du travail formel, qui laissent apparaître sa dimension culturelle et esthétique :

« L'art se dérobe bien, si l'on compose son style de mots choisis dans le vocabulaire usuel ; ainsi fait Euripide qui a donné le premier spécimen du genre »³⁸⁵.

Le second point traité par le philosophe, dans le cadre de la *lexis*, touche au langage métaphorique. En effet, en sa qualité d'artifice, la métaphore est commune au discours ordinaire, comme au langage poétique. Elle constitue, pour ainsi dire, un ornement naturel du style :

« Et si elle est également un procédé de l'écriture poétique, c'est précisément en sa qualité d'étrangeté qui en fait un indice d'artifice, c'est-à-dire de désignation de l'écriture, un élément qui ne dissimule pas le caractère médiat du langage, une marque de cette production langagière, qui est le fondement de la théorie de la mimèsis »³⁸⁶.

La figure métaphorique acquiert chez Aristote une importance cruciale, en sa qualité d'artifice affecté d'un haut coefficient d'expressivité :

« mais ce qui est de beaucoup le plus important, c'est d'exceller dans les métaphores. En effet, c'est la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui, et c'est un indice de dons naturels ; car bien faire les métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances »³⁸⁷.

³⁸⁵ Aristote, op. cit., p. 209.

³⁸⁶ Gérard Dessons, op. cit., p. 37.

³⁸⁷ Aristote, *Poétique*, op. cit., pp. 124-125.

Les surréalistes s'en souviendront, eux qui pousseront jusqu'aux limites reculées la créativité sémantique de la langue, en composant des images (analogies, métaphores) pour le moins insolites et surprenantes. Alors que le Stagirite recommande la prudence dans le choix et le maniement des métaphores, et leur emploi dans le discours. Celles-ci ne doivent pas excéder le raisonnable :

« Comme les périphrases, les métaphores doivent être en harmonie avec leur objet. Cette harmonie résultera d'une analogie ; sinon la disconvenance éclatera, l'opposition des contraires étant souvent manifeste quand ils sont rapprochés »³⁸⁸.

Et un peu plus loin, dans le même ouvrage :

« En outre, il ne faut pas tirer de loin, mais des objets apparentés et des formes semblables »³⁸⁹.

Ainsi, l'activité (ou processus) métaphorique apparaît comme l'indice de la dynamique du sens dans l'opération de dénomination, et exprime, par là même, la relation du langage au monde. Cette dénomination se manifeste, linguistiquement, selon deux modes : la désignation directe du référent et la métaphore. En plus de constituer une opération désignative, celle-ci réfère à une vision du monde, particulière à l'écrivain :

« En effet, c'est la seule chose qu'on ne peut pas prendre à autrui, et c'est un indice de dons naturels ; car bien faire les métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances »³⁹⁰.

³⁸⁸ Aristote, *Rhétorique*, op. cit., p. 210.

³⁸⁹ Ibid., p. 311.

³⁹⁰ Aristote, *Poétique*, op. cit., pp. 124-125.

Aristote, et le passage précité en témoigne, regarde la métaphore comme ressortissant à l'esthétique personnelle de l'auteur, et à travers laquelle il transmet sa vision particulière du monde et des choses.

D'un point de vue chronologique (diachronique), il faut bien en convenir, la *Poétique* d'Aristote constitue la première étude portant sur l'œuvre du langage. Ouvrage monumental et innovant, à bien des égards, nonobstant ses dimensions réduites (son volume), la *Poétique* n'a pas laissé indifférent et aura des continuateurs et des critiques. D'aucuns marcheront sur les brisées du Stagirite, d'autres s'en démarqueront. Toujours est-il que la réflexion aristotélicienne, sur l'œuvre artistique, procède d'une double démarche : d'abord inductive, lorsqu'elle prend appui sur les genres largement pratiqués à son époque ; déductive, ensuite, quand elle conceptualise et théorise les règles, tout en s'employant à prescrire et à légiférer, certes de manière discrète. Théorie de la littérature avant la lettre, la *Poétique* l'est, dans une large mesure, mais elle est, avant tout, une théorie de la *mimèsis*. Les épigones d'Aristote oublieront cette indépendance d'esprit du philosophe, en particulier à l'époque classique, quand ils s'évertueront à édicter des règles, et à prescrire un carcan de contraintes formelles destinées à brider le poète et à mettre un frein à sa créativité, et ce, sous forme d'arts poétiques.

Chapitre VII : La tradition des arts poétiques

La double paternité contradictoire de la poétique (en tant que théorie de la *mimèsis*), dans sa version platonicienne, mais aussi et surtout aristotélicienne, pèsera longtemps sur le champ des études littéraires, sans faire l'objet de sérieuses contestations, et ce, jusqu'au 18^{ème} siècle. Aristote, interprété de manière erronée, dont on a gauchi la pensée, sera au fondement de la doctrine classique de la poésie. Ce qu'on retiendra de sa *Poétique*, ce sera, en particulier, l'aspect normatif et rigide. Et une libre réflexion théorique sur la littérature aura vite fait de se transformer en un déplorable carcan de règles contraignantes, sous la dénomination, souvent trompeuse, d'art poétique.

Le premier, en date, de ces traités est celui qu'Horace (65-8 av. J.-C.) consacre à la poésie dramatique. Tout en s'inspirant, un peu librement, des principes et préceptes d'Aristote, Horace confère à son essai une visée pratique, pragmatique. Conçu sous une forme épistolaire, adressée à deux jeunes gens, d'une riche famille, cette lettre abonde en conseils et recommandations, quant à la création littéraire, tout en manifestant, au passage, les goûts personnels de l'auteur :

« Il recommande, avant tout, de toucher le cœur du lecteur, en plus de séduire son esprit par la beauté de la forme, et de joindre l'utile à l'agréable. La convenance prime : les paroles que prononcent les personnages doivent être accordées à leur âge ; il faut respecter les règles des genres existants »³⁹¹.

Si le livre d'Horace n'expose pas un système théorique, il en présuppose néanmoins un sur lequel il prend appui, en l'occurrence celui d'Aristote. Il est plutôt envisagé comme une suite de préceptes et de conseils qu'un poète, confirmé dans son art, adresse volontiers à un jeune débutant, et qui emprunte volontiers le ton de la normativité :

« Pour prendre un exemple significatif, Horace interdit la médiocrité, car la poésie est un luxe et réclame malgré l'opinion courante un certain savoir-faire. Il ne faut publier que ce dont la valeur est indubitable après l'avoir soumis à des lecteurs désintéressés »³⁹².

Quant au XVII^e siècle français, il semble tout dominé, en matière de théorisation, par la figure tutélaire de Nicolas Boileau (1636-1711), législateur insigne de la doctrine classique, si l'en est, et auteur du célèbre *Art poétique* (publié

³⁹¹ David Fontaine, *La poétique*, Paris, Armand Colin, Coll. 128, 2005 (1^{ère} édition 1993), p. 21.

³⁹² Ibid., pp. 21-22.2

en 1674). Son ouvrage se présente comme un condensé des préceptes de la théorie de la poésie, quoiqu'il la présente parfois de manière caricaturale :

« Il vient de clore en quelque sorte une longue série d'ouvrages apparentés, non seulement par leur organisation, mais également par le fond théorique dont ils assurent en fait la conservation. Leurs auteurs se sont en effet copiés les uns sur les autres, récrivant parfois terme à terme les mêmes préceptes, repris des mêmes ancêtres : Platon, Cicéron, Horace, Quintilien, et, à un moindre degré, Aristote »³⁹³.

Le ton catégorique et intransigeant de son *Art poétique* procura à Boileau le titre prestigieux de « Législateur du Parnasse ». Œuvre d'exigence et de rigueur, son traité donne à voir l'image d'un législateur sévère, se plaisant souvent à pourfendre les abus et à dénoncer les travers. Tempérament qu'il reconnaît lui-même être le sien :

*« Censeur un peu fâcheux, mais souvent nécessaire,
Plus enclin à blâmer que savant à bien faire »³⁹⁴.*

Ainsi, l'image du poète, dans l'optique de Boileau, est bien celle d'un critique rigoureux, qui se soumet à une discipline exigeante, une véritable ascèse, de sorte à tempérer ses excès, et à domestiquer sa nature par la raison :

« Entre autres excès, Boileau dénonce la vulgarité du burlesque, la grandiloquence des précieux, l'accumulation maladroite des connaissances par le pédantesque »³⁹⁵.

³⁹³ Gérard Dessons, op. cit., p. 41.

³⁹⁴ Cité par David Fontaine, op. cit., p. 26.

³⁹⁵ Ibid., p. 26.

Raison majeure pour laquelle son traité acquiert souvent une dimension volontiers polémique, que justifient largement, d'ailleurs, ses attaques et ses diatribes contre certains de ses contemporains. En outre, la domestication de la forme par la raison est érigée, par Boileau, en valeur cardinale. Les passions ainsi peintes, et dont la poésie se fait l'écho, ne doivent aucunement excéder un seuil tolérable, raisonnable :

« *La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir* »³⁹⁶.

L'originalité de la conception poétique de Boileau réside dans le fait d'avoir envisagé l'œuvre littéraire dans la perspective d'une stylistique de l'effet, de la réception. C'est pourquoi, l'œuvre est destinée à remplir une double finalité :

« *Le secret est d'abord de plaire et de toucher* »³⁹⁷.

Or, ce qui séduit, au plus haut point le lecteur, gît précisément dans la notion problématique de *sublime*, définie comme point culminant où l'émotion poétique parvient à son seuil paroxystique. Aussi, le sublime occupe-t-il un statut paradoxal : il outrepassé les mots qui l'expriment. La langue se révèle, pour ainsi dire, impuissante à le traduire explicitement, aussi, se contente-t-elle de le suggérer. Ce qui n'est pas sans rappeler, en quelque sorte, la figure rhétorique de la prétérition :

« *Le sublime est par excellence ce qui se dérobe ; c'est le glissement même de l'émotion dans l'homme, point-limite où devant l'œuvre d'art il se dépasse lui-même sans rien pouvoir en dire. Le sublime est donc radicalement ineffable* »³⁹⁸.

³⁹⁶ Cité par David Fontaine, op. cit., p. 26.

³⁹⁷ Ibid., p. 26.

³⁹⁸ Ibid., p. 27.

Dans son esthétique de la représentation, Boileau ne manque pas d'intégrer le sublime, à qui il donne pour équivalent une expression indéterminée : le *je ne sais quoi*. Grâce à la magie des mots, l'expression poétique (l'émotion également) doit confiner au *merveilleux* (autre équivalent du *sublime*). Le sublime, centré alors sur le pathos, est de nature à susciter l'émoi et à placer le lecteur dans un état de réceptivité et d'émerveillement :

« *Ce transport relève de l'extase (ektasis), et Boileau –en distinguant le sublime de ce qu'on nomme alors le style élevé ou le style sublime qui se caractérise par des figures spectaculaires- le définit lui-même comme "Cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte" »³⁹⁹.*

L'*Art poétique* se veut une application magistrale et pertinente de sa propre conception de la poésie par l'un des maîtres à penser insigne de la littérature du XVII^e siècle et le législateur éclairé de la doctrine classique, qui a su, avec maestria, conférer à ses vers, tel un orfèvre consommé, le poli nécessaire et le ton percutant pour résumer les règles de sa doctrine. Raison pour laquelle, ses vers sont demeurés mémorables. C'est dire que la litote⁴⁰⁰ semble être la figure de prédilection qui domine l'ouvrage de Boileau. L'importance historique et littéraire de cette notion de *sublime* ne se démentira pas durant les siècles suivants :

« *Cette notion est capitale car, par-delà la naissance au XVIII^e siècle de l'esthétique, elle mène à long terme au romantisme. Victor Hugo définira de fait la beauté éclatante à laquelle doit tendre le drame romantique comme un mélange de grotesque et de sublime »⁴⁰¹.*

³⁹⁹ Michel Jarrety, op. cit., p. 50.

⁴⁰⁰ « La litote est un procédé qui consiste à dire moins pour faire entendre plus. Le sens implicite est donc plus fort que le sens explicite, si bien que l'expression affaiblie sert à renforcer la pensée. », Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition revue et augmentée, 2011, p. 84.

⁴⁰¹ David Fontaine, op. cit., p. 27.

Nous venons de le constater : s'inspirant librement d'Aristote (mais plus encore d'Horace), Boileau s'est évertué à résumer, dans son *Art poétique*, les principes fondateurs de la doctrine classique, en matière de poésie. Son entreprise de codification des règles se caractérise par la rigueur et l'exigence formelle. En soumettant le vers, et par extension la poésie, à une véritable discipline, il entendait par là concilier l'émotion et la raison, promouvoir un naturel débarrassé des excès et autres fioritures, mais aussi brider les élans du cœur par l'intervention vigilante du bon sens. Cette rigueur voulue dans la composition formelle transforme les vers du « Législateur du Parnasse » en formules percutantes, propres à frapper l'esprit et à éveiller l'intérêt, d'autant plus qu'il appuie son raisonnement par le recours au *sublime* comme catégorie esthétique, permettant de réaliser la fin de la poésie : plaire et toucher.

Néanmoins, certains critiques n'ont pas seulement vu, dans l'*Art poétique* de Boileau, un traité magnifiant la belle poésie et l'expression sublime de l'émotion. Ils l'ont plutôt regardé comme un carcan de règles contraignantes, édictées de manière arbitraire et unilatérale, afin de brider l'imagination créatrice du poète et mettre un frein à son génie. Ainsi, Louis-Sébastien Mercier, dans son *Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773), s'en prend hardiment à Nicolas Boileau, dont il considère l'*Art poétique* comme un traité de versification que comme une véritable réflexion sur la poésie. Il dispute à l'auteur du *Lutrin* sa prétention à légiférer, à vouloir tout régenter et à distribuer des places en fonction de son bon vouloir :

« La poésie n'est ni sentie, ni appréciée ; nul élan, nulle verve ; nulle chaleur. Précepteur froid, il parle de la rime, de l'hémistiche, de la césure, il s'étend sur le sonnet, le rondeau, la ballade ; etc., mais l'art n'y est pas aperçu en grand et dans son essor : c'est l'accessoire qui arrête sa vue attentive ; c'est l'art du rimeur enfin, comme on l'a si bien dit avant moi. En

effet, sa manière est plus propre à étouffer l'audace du poète qu'à la faire naître et la nourrir »⁴⁰².

Chapitre VIII : La théorie des arts poétiques

La question qui se pose ici, avec davantage d'insistance et de légitimité, est celle-ci : peut-on considérer les arts poétiques véritablement comme des poétiques ? A notre humble avis, la réponse est inévitablement négative, si l'on s'en tient à la stricte définition de la poétique. Il n'en demeure pas moins que toute pratique littéraire, digne de ce nom, présuppose un fondement théorique qui la sous-tend, la légitime et dont elle éprouve, en retour, la validité empirique :

*« En effet, pour ne pas se présenter comme des poétiques, les arts poétiques n'en prennent pas moins appui sur des fondements théoriques touchant aussi bien la littérature, même réduite à la seule poésie versifiée – ce qui est déjà une conception du littéraire -, que le langage pris dans sa globalité »*⁴⁰³.

L'importance des arts poétiques réside alors dans l'intérêt que suscitent les questions théoriques, relatives à la versification et à la création littéraire, et ce, pour la poétique. C'est pourquoi, les interrogations auxquelles ils peuvent donner lieu constituent autant de centres de préoccupation cruciaux pour la théorie de la littérature :

*« Ainsi la question de l'expressivité linguistique chez Jacques Peletier, plus généralement dans les arts poétiques de la Renaissance, le rapport ordinaire entre langage ordinaire et langage poétique »*⁴⁰⁴.

⁴⁰² Cité par Gérard Dessons, op. cit., p. 39.

⁴⁰³ Ibid., p. 42.

⁴⁰⁴ Gérard Dessons, op. cit., p. 42.

Il est à noter que les arts poétiques sont, avant tout, des traités où la réflexion théorique se mêle intimement à l'intention didactique, et qui ont jalonné les époques médiévale, renaissance et classique, avant de connaître un déclin certain, au terme du classicisme. La littérature, à partir du XVIII^{ème} siècle, trouvant de nouveaux lieux de réflexion, ira même jusqu'à prétendre à une certaine scientificité.

Survivant à l'époque classique, la veine des arts poétiques ne s'est pas tarie pour autant, et des traités de poésie, prenant en compte, prioritairement, les problèmes d'époque, continuent d'être écrits. A ce propos, il convient, à notre sens, de réserver une place de choix au poème de Verlaine, intitulé *Art poétique* (1874), qui s'inscrit résolument à l'encontre des principales règles des arts poétiques classiques. Aussi, Verlaine accorde-t-il le primat du son sur le sens. En des vers, restés célèbres, il expose sa conception innovante de l'art poétique, ainsi que ses préférences en matière de poésie :

*« De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair [...]
Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise ; [...]
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ? »⁴⁰⁵.*

Nous l'aurons constaté avec l'exemple de Verlaine, les arts poétiques qui lui sont postérieurs traiteront surtout de points de vue particuliers sur la poésie, de conceptions propres à leurs auteurs (cf. Aragon, par exemple).

Cependant, ces arts poétiques, même si parfois la réflexion théorique ne leur est guère étrangère, demeurent avant tout des ouvrages animés par des considérations pratiques et, de surcroît, réservés à la seule poésie versifiée. Ce qui a eu pour effet de restreindre leur portée générale :

⁴⁰⁵ Paul Verlaine, *Poésies*, Paris, Pocket, 1999, pp. 128-129.

« Dans l'expression "art poétique", le terme art est alors pris dans le sens de son étymon latin ars, qui couvre un champ sémantique allant de la désignation d'un savoir-faire à celle d'un ensemble de techniques, ce qui confère à l'entreprise une portée plus réduite que la recherche d'une "poétique en elle-même", sur le modèle du projet d'Aristote »⁴⁰⁶.

Il n'en demeure pas moins que ces arts poétiques offrent un certain intérêt théorique, et ce, dans la mesure où ils consacrent quelques-uns de leurs chapitres à des considérations touchant à la théorie littéraire. Par ailleurs, l'intérêt heuristique que recèlent ces traités réside dans leur organisation en deux parties distinctes : la première est nettement réservée à des spéculations d'ordre théorique ; quant à la seconde, elle contient surtout des considérations techniques relatives à la taxinomie des vers et des formes poétiques :

« Les rapports qu'entretiennent ces deux éléments ne sont pas, on le verra, toujours identiques ; mais une constante se dégage d'une organisation rhétorique des ouvrages en deux parties distinctes »⁴⁰⁷.

La tradition des arts poétique remonte, en fait, à Horace, qui rédigera sa célèbre *Épître aux Pisons* (écrite dans les années 20 av. J.-C.). Il s'agit d'une lettre composée en vers, et dans laquelle il adresse des conseils et fait des recommandations formelles, sur l'art de composer des vers (la poésie), à l'endroit de deux jeunes poètes. Dans son *Institution oratoire* (composée dans les années 90 après J.-C.), Quintilien donnera, au texte d'Horace, le nom d'*Art poétique*, qui lui assurera la notoriété. Ce traité d'Horace consiste en trois parties complémentaires. Dans la première, il est question des règles générales de la poésie. La deuxième a surtout trait à la poésie dramatique. La troisième concerne les règles de conduite morale du poète. Cette dichotomie théorie/pratique, dans la composition des traités

⁴⁰⁶ Gérard Dessons, op. cit., p. 44.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 45.

concerne également l'*Art poétique* de Jacques Peletier (1555). Ce livre comprend deux parties : la première possède une portée théorique générale, alors que la seconde, plus technique, concerne, principalement, la versification et dresse une typologie des formes poétiques.

En fait, cette bipartition, en sus du fait qu'elle possède une indéniable commodité pédagogique, a le mérite de mettre au jour l'étroite relation, le lien organique entre ces deux aspects indissociables de l'activité poétique :

« C'est-à-dire que cette disposition, toute rhétorique qu'elle apparaisse, constitue en réalité une réponse à un problème théorique important, celui de la relation entre la pensée de la littérature et la pensée de la pratique poétique. En gros, la partition revient à mettre en regard une métaphysique théorique et une empiricité pratique, car la partie "technique" est loin de se réduire à une pure technicité : on voit souvent un point de vue sur la création littéraire s'y développer dans une direction théorique qui n'est pas celle de la partie consacrée aux principes généraux »⁴⁰⁸.

Il convient aussi de signaler que l'apparente unité des arts poétiques, dans la mesure où ceux-ci s'emploient à imiter, à reproduire le même modèle, est souvent battue en brèche par la poursuite d'enjeux divergents. Par ailleurs, s'ils prennent en compte les problèmes d'époque, ils ne perdent pas de vue, pour autant, la spécificité du texte littéraire : conception qui apparaît nettement dans la division de leur structure interne :

« Ainsi la partition en deux livres de la Défense et illustration de la langue française (1549) de Du Bellay est à examiner d'une façon différente de l'Art poétique français (1548) de Thomas Sébillet, par exemple, dont il est proche, par certains côtés. Bien que l'ouvrage soit régulièrement classé dans la série

⁴⁰⁸ Gérard Dessons, op. cit., p. 45.

des arts poétiques, son projet est différent, comme l'indique le point de vue programmatique du titre »⁴⁰⁹.

Le point de convergence commun aux traités poétiques de la Renaissance, c'est de posséder un double aspect, une bidimensionnalité : considérer la poésie comme un don divin (cf. l'inspiration) et un art de composer, qui inclut les techniques de versification et la réflexion sur les pratiques littéraires, telles que l'imitation et la traduction.

Chapitre IX : Le don poétique, un don divin

L'idée selon laquelle la pratique de la poésie est une faveur que la divinité, par élection, daigne accorder au poète, est un lieu commun répandu depuis l'Antiquité. Tous les arts poétiques en portent la trace et leurs auteurs en témoignent, qu'ils s'appellent Jacques Peletier, Du Bellay ou Boileau :

« Pour Jacques Peletier, "La Poésie comme les autres Arts est un don venant de la faveur céleste, pour être départi à toutes gens par communauté"(L'Art poétique, p. 266). Boileau consacre à cette idée les six premiers vers de Son Art poétique, discréditant à l'avance toute tentative de tout poète, "S'il ne sut point du Ciel l'influence secrète/Si son astre en naissant ne l'a formé poète" (v. 3-4) Le propos est un lieu commun, issu de l'Antiquité qui oppose le caractère inné du poète au caractère appris de l'orateur : "Le Poète naît, l'Orateur se fait" (Th. Sébillet, Art poétique français, p. 58) »⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Gérard Dessons, op. cit., p. 46.

⁴¹⁰ Ibid., p. 47.

Du Bellay renchérit sur cette position, lorsqu'il avance que cette inspiration prend la forme d'une « *fureur divine qui quelquefois agite et échauffe les esprits poétiques* »⁴¹¹.

Cette position est entérinée par la conception de Ronsard, qui énonce, en termes clairs et précis, que : « *rien ne peut être ni bon ni parfait, si le commencement ne vient de Dieu* »⁴¹².

Par ailleurs, pour les auteurs des arts poétiques, l'inspiration justifie la parfaite correspondance entre l'ordre universel (cosmique) et la structure du poème. Ce dont témoignent, à titre d'illustration, Thomas Sébillet et Jacques Peletier, dans leurs écrits :

« *Le caractère divin de l'inspiration poétique se marque dans l'usage de la versification, qui est sur le plan de la poésie la mesure de l'ordre universel* »⁴¹³.

C'est pourquoi, le rythme incantatoire de la poésie donne l'impression de mimer l'ordre de l'univers. Platon décrit, d'ailleurs, un véritable état de possession qui saisit le poète, le fait quitter son état ordinaire pour un état second, privilégié, dans lequel, favorisé par la divinité, il se mue en réceptacle de l'inspiration divine :

« *Le rythme du poème, alors, imite celui de l'univers, ce qui implique une sacralisation du rythme, moteur du "transport bachique" tel qu'il est décrit par Platon dans Ion* »⁴¹⁴.

⁴¹¹ Gérard Dessons, op. cit., p. 47.

⁴¹² Ronsard, *Abrégé*, p. 469, cité par Gérard Dessons, op. cit., p. 47.

⁴¹³ Gérard Dessons, op. cit., p. 48.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

La théorie de l'inspiration poétique, nous venons de le voir, transforme donc le poète en un être d'exception, un être d'élection, à qui la divinité insuffle la magie du verbe :

« L'art du poème, réveillant dans l'esprit du poète l'"étincelle du feu divin" dont elle est issue, déclenche l'état d'enthousiasme »⁴¹⁵.

C'est sur le modèle du magnétisme physique que Platon conçoit le transport divin qui saisit le poète et le fait autre. Il n'est plus alors maître de soi :

« Le poète, en effet, est chose légère, chose ailée, chose sainte, et il n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un Dieu, qu'il ait perdu la tête, que son propre esprit ne soit plus en lui »⁴¹⁶.

Ainsi, entièrement dépossédé de soi, destitué de sa propre volonté, mû par le souffle divin, le poète se transforme, ultimement, en interprète de la divinité :

« Les bons poètes sont pour nous, en vertu d'une dispensation divine, les interprètes d'une pensée qui vient des dieux »⁴¹⁷.

Cette espèce d'empathie, qui caractérise pareille relation entre le poète et la divinité qui l'investit de son souffle, a donné lieu à l'approche intuitive et impressionniste, souvent mise en cause parce qu'entachée de subjectivisme, du texte littéraire, de la poésie en particulier. Cette approche a longtemps prévalu, au sein de l'enseignement traditionnel de la littérature. Ainsi, exigeait-on du lecteur un enthousiasme sensible, dans l'explication des textes poétiques, et qui le fait « glisser » littéralement dans l'âme du poète, afin d'appréhender la signification de son œuvre.

⁴¹⁵ Gérard Dessons, pp. 48-49.

⁴¹⁶ Ibid., p. 49.

⁴¹⁷ Ibid., p. 49.

En outre, ce qui singularise la conception platonicienne de la poésie, c'est que le philosophe dénie au poète le moindre mérite dans la composition de son texte. La poésie est envisagée, par lui, en dehors de l'exercice esthétique du langage, complètement dissociée de tout souci technique :

« Ce n'est pas [...] par un effet de l'art, mais bien parce qu'un Dieu est en eux et qu'il les possède, que tous les poètes épiques, les bons s'entend, composent tous ces beaux poèmes, et pareillement pour les auteurs de chants lyriques, pour les bons »⁴¹⁸.

Et un peu plus loin, le philosophe poursuit en ces termes :

« Ce n'est pas [...] en vertu d'un art qu'ils tiennent leur langue, mais grâce à un pouvoir divin »⁴¹⁹.

Ainsi, la poéticité ne résiderait pas dans le texte, ni dans l'art poétique (avec tout ce qu'il implique comme technique et souci formel), elle est plutôt située dans la dimension divine. L'art poétique, incapable d'appréhender la spécificité du texte, se réduit, par voie de conséquence, à un ensemble de règles techniques. C'est la position notable de Thomas Sébillet, lorsqu'il énonce :

« Ce qu'en poésie est nommé art, et que nous traitons comme un art en cet opuscule, n'est rien que la nue écorce de la poésie, qui couvre artificiellement sa naturelle sève, et son âme naturellement divine »⁴²⁰.

La position platonicienne sur cette question, et les passages précités en témoignent, est foncièrement d'ordre essentialiste, et consiste à opérer un partage, au sein de la poésie même, entre ce qui participe de l'essence, et ce qui relève de la

⁴¹⁸ Gérard Dessons, op. cit., p. 49.

⁴¹⁹ Platon, cité par Gérard Dessons, op. cit., pp. 49-50.

⁴²⁰ *Art poétique français*, p. 52, cité par Gérard Dessons, op. cit., p. 50.

contingence historique (comme *accidents*, le terme est entendu ici dans son sens philosophique), autrement dit le langage et son usage :

« La tradition de Platon suit le modèle du signe, schéma instituant au plan du poème un dualisme de l'essence et de l'accident, l'essence poétique, de nature divine, transcendant l'accident linguistique, d'ordre historique, que constitue le langage du poème »⁴²¹.

Cette conception essentialiste se trouve confortée par le fait que les textes sacrés anciens (ceux des Hébreux, les oracles des Grecs, les textes romains) ont tous revêtu la forme versifiée. Ce qui, de surcroît, confère à la poésie davantage de légitimité et de sacralité :

« Écrire en vers, c'est par les nombres, se mettre en harmonie avec le principe divin qui préside à l'ordre du monde »⁴²².

Chapitre X : La nature de l'art

Si l'origine divine de la poésie reçoit, à la Renaissance, un total consensus et est une idée largement répandue, il convient néanmoins de faire le départ entre cette transcendance de l'art poétique et l'activité humaine d'écriture et de composition, historiquement située. Les auteurs des arts poétiques en étaient pleinement conscients, eux qui ont consacré une partie notable de leurs traités à la question des techniques de versification. Ces deux compositions fondamentales de l'art poétique ne manqueront pas de susciter des interrogations cruciales, quant à leur intérêt et à leur intervention dans le travail du poète :

« La question est moins de savoir dans quelle proportion ces deux composantes, incommensurables, interviennent dans l'activité artistique et

⁴²¹ Gérard Dessons, op. cit., p. 50.

⁴²² Ibid., p. 50.

littéraire, que de connaître la responsabilité de chacune dans la manifestation de la littérarité. Celle-ci est-elle effective dès l'inspiration, à la manière d'une valeur en puissance qui, d'une certaine façon, programmerait la réalisation concrète de l'œuvre ? ou alors l'œuvre étant une réalité de langage, sa valeur ne résiderait-elle pas essentiellement dans le travail du poète ? Fruit de la nature ou fruit de l'art ? »⁴²³.

En outre, la Renaissance hérite, de l'époque antique, cette problématique de la littérarité et les aspects qui lui sont afférents. En effet, l'Antiquité posait cette question sous la forme d'une relation à trois termes : la nature (*natura*), l'enseignement (*doctrina*) et l'art (*ars*).

À l'époque renaissante, les auteurs de traités poétiques chercheront à assoir la légitimité de leur position chez les théoriciens de l'Antiquité. C'est le cas, à titre d'illustration, de Thomas Sébillet, qui déclare :

« Encore que Horace semble donner faculté égale à la nature et à l'art, et les requière amiable conjurateurs à la perfection du poète, si a-t-il par devant assez évidemment montré qu'il se faut conseiller à la nature comme première et principale maîtresse [...] Comme a fait Quintilien même, quand il a dit parlant de son art en ce propos, que l'on ne pouvait parfaire sans l'autre : donnant toutefois plus à la nature qu'à l'artifice comme le veut la vérité »⁴²⁴.

Pareil partage entre l'art oratoire et la littérature, comme l'empirique (l'appris) opposé au naturel, sera révoqué en doute à l'époque classique. Ceci apparaît nettement au XVIII^e siècle, dans le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie* :

⁴²³ Gérard Dessons, op. cit., p. 51.

⁴²⁴ *Art poétique français*, 2, 3, p. 58, cité par Gérard Dessons, op. cit., pp. 51-52.

« Celui qui a prétendu le premier qu'on devait les Orateurs à l'art, ou n'était pas du nombre, ou était bien ingrat envers la Nature. Elle seule peut créer un homme éloquent, les hommes sont le premier livre qu'il doive étudier pour réussir, les grands modèles sont le second »⁴²⁵.

Quant à Jacques Peletier, il adopte une position conciliatrice, qui consiste, tout en accordant la priorité à la nature, à réserver également une place privilégiée à l'art, à l'intervention décisive du travail du poète :

« Nature ouvre le chemin et le montre au doigt : l'Art conduit, et se garde de se dévoyer : Nature donne la disposition, et comme une matière : l'Art donne l'opération, et comme la forme. En somme, la Nature bien demande le secours et la main artisanne ; et l'Art ne peut rien sans le naturel »⁴²⁶.

Il convient de noter, toutefois, que Jacques Peletier, en digne membre de la Pléiade, accorde une importance capitale à l'effort consenti par le poète. Ainsi, l'art poétique et la technique se trouvent, de ce fait, valorisés par l'activité langagière et l'exercice effectif de la poésie. La position de Peletier se rapproche de celle de Du Bellay, qui s'insurge contre la conception traditionnelle du caractère inné du poète, et met en exergue la correction et le soin attentif au détail, seuls garants d'un travail ouvragé, et qui sont à même de domestiquer et de rectifier l'élan initial que la nature imprime à l'âme du poète :

« L'office d'elle est d'ajouter, ôter, ou muer [=transformer] à loisir ce que cette première impétuosité et ardeur d'écrire n'avait permis de faire »⁴²⁷.

Afin de corroborer sa thèse, Peletier recourt à une argumentation, qui consiste à donner à la nature une acception large (la nature étend son influence sur toute

⁴²⁵ Gérard Dessons, op. cit., p. 52.

⁴²⁶ Ibid., p. 52.

⁴²⁷ Du Bellay, *Défense*, p. 254, cité par Gérard Dessons, op. cit., p. 53.

chose) et une acception stricte. Pareille distinction lui est prétexte pour introduire l'effort laborieux de l'écrivain au sein de la théorie littéraire :

« Si nous voulons reconnaître que nous pouvons acquérir quelque chose de dehors par accoutumance, imitation et étude, certes nous trouverons que l'Art endroit le [= à l'égard du] du Poète, a puissance grande »⁴²⁸.

En somme, l'effort personnel, tenace, studieux et persévérant, garantit un travail de qualité, tendant vers la perfection, et prémunit contre un ouvrage médiocre. L'isolement et l'effort soutenu conduisent assurément l'écrivain à parfaire son œuvre et à lui apporter tout le soin qu'elle réclame, moyennant comme condition *sine qua non* une véritable discipline intellectuelle et des privations nécessaires :

« Qui veut voler par les mains et bouches des hommes doit longuement demeurer en sa chambre ; et qui désire vivre en la mémoire de la postérité doit, comme mort en soi-même, user et trembler maintes fois, et autant que nos poètes courtisans, boivent, mangent et dorment à leur aise, endurer de faim, de soif et de longues vigiles. Ce sont les ailes dont les écrits des hommes volent au ciel »⁴²⁹.

Ainsi, les théoriciens susmentionnés s'emploient-ils à mettre en avant, à valoriser le travail, l'effort personnel du poète, sa persévérance. Le poème devient, de ce fait, l'objet d'une attention soutenue, d'une vigilance permanente, et le lieu d'un véritable travail de correction :

⁴²⁸ Du Bellay, *Féfense*, p. 245, cité par Gérard Dessons, op. cit., p. 53.

⁴²⁹ Ibid., p. 53.

« Cette représentation du poète sur lui-même témoigne allégoriquement d'une conception de l'activité poétique tournée vers le poème et les conditions de réalisation »⁴³⁰.

Axer, comme nous venons de le voir, sa réflexion sur le travail de la forme, privilégier assurément l'art poétique, en tant que tel, ainsi que les techniques de versification révèlent, sans doute, l'actualité et la modernité de pareille entreprise. Ce souci formel (voire formaliste) atteindra son paroxysme, culminera au XX^{ème} siècle, lorsqu'il s'agira d'analyser les conditions verbales de la littérarité. Alors, le poéticien se tournera résolument vers l'œuvre, vers le texte, et optera pour l'étude de son organisation interne, de sa structure immanente.

Au XX^e siècle, le champ d'application de la poétique s'est considérablement élargi et diversifié, à telle enseigne qu'il est plus pertinent et plus judicieux de décliner le substantif au pluriel, et de parler de *poétiques*. L'objet de la poétique, comme le reconnaît Todorov, l'un des représentants majeurs de cette discipline, est de dégager les constantes du discours littéraire, tel qu'il s'incarne dans les œuvres particulières. Elle est en cela, fondamentalement, distincte de la critique, comme la théorie de la pratique :

« La poétique ainsi entendue se propose d'élaborer des catégories qui permettent de saisir à la fois, l'unité et la variété de toutes les œuvres littéraires. L'œuvre littéraire sera l'illustration de ces catégories, elle aura un statut d'exemple, non de terme ultime »⁴³¹.

C'est cette conception moderne de la poétique qui sera au centre de nos préoccupations, dans le cadre du chapitre suivant.

⁴³⁰ Gérard Dessons, op. cit., p. 53.

⁴³¹ Oswald Ducros, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1979, p. 106.

Chapitre XI : La conception moderne de la poétique ou les avatars de la forme

L'étude de la genèse et de l'évolution d'une discipline aux contours imprécis, pace qu'abondamment commentée, telle la poétique, fait ressortir deux constats majeurs : la diversité et la fragilité. La diversité d'abord, parce que tout au long de son parcours diachronique, la discipline s'est considérablement enrichie d'apports divers. La fragilité, ensuite, en raison de la multiplicité de ses acceptions et des champs disciplinaires qui s'en réclament :

« Il sera ainsi possible de prendre la mesure de son existence précaire, de sa fragilité théorique, de sa difficile émergence, puisque les deux sens secondaires du mot (les règles prescriptives d'un mouvement littéraire, les divers choix d'un auteur) ne cessent d'interférer avec le sens principal. Ces interférences enrichissent prodigieusement le contenu de la poétique, mais elles la menacent d'éclatement »⁴³².

Il est acquis que la poétique ne s'est constituée comme une discipline théorique autonome qu'à une époque récente. Elle a connu une longue histoire, jalonnée par des moments de discontinuité, voire même d'un relatif oubli. Ce qui nous contraint, les limites du travail de recherche obligent, à ne retenir que les périodes les plus marquantes, ainsi que les auteurs dont les travaux ont eu une incidence directe sur le champ disciplinaire. C'est ainsi que, dans un article consacré à la question, Todorov opère un partage de la discipline en quatre moments cruciaux, qu'il prend soin de commenter en ces termes :

*« Les premières théories se préoccupent essentiellement des relations entre l'œuvre et l'univers : ce sont des théories **mimétiques**. Aux XVIIe et XVIIIe siècles se constituent des doctrines qui s'intéressent davantage au rapport*

⁴³² David Fontaine, op. cit., p. 14.

*entre œuvre et lecteur : ce sont des théories **pragmatiques**. Le Romantisme met l'accent sur l'auteur, sur son génie personnel : on peut parler ici de théories **expressives**. Enfin, avec le Symbolisme s'inaugure l'ère des théories **objectives**, qui décrivent l'œuvre en tant que telle. Cette division reste, bien entendu, schématique, et ne correspond qu'assez imparfaitement à l'évolution réelle de la poétique, ainsi la théorie d'Aristote serait-elle à la fois mimétique et objective »⁴³³.*

Ainsi, Todorov reconnaît-il, dans ce passage, que ce partage a immanquablement un caractère approximatif et partiel, et ne saurait être, par voie de conséquence, adopté sans réserve. La raison foncière en est qu'au cours de l'évolution historique, des réflexions et des initiatives innovantes ont pu ainsi remettre en question les modèles poétiques du moment. Ces expériences littéraires inédites se sont avérées rebelles à toute tentative taxinomique. Ainsi, sur le plan de l'inscription générique de l'œuvre, que l'on pense, à titre d'exemple, à *Jacques le Fataliste* de Diderot.

Pour ce qui nous concerne, nous choisissons délibérément, par commodité pédagogique et intention heuristique, le modèle de Todorov. Et nous envisageons d'aborder, dans le troisième chapitre de cette partie, les poétiques objectives (cf. Valéry et Jakobson), et ce, après avoir passé en revue les poétiques mimétiques et pragmatiques (ou réceptives).

Ainsi, le XX^e siècle ne va assigner de finalité à l'œuvre littéraire qu'elle-même. L'œuvre porte en elle sa propre fin. Cette propriété caractéristique du texte littéraire porte le nom d'*autotélisme*⁴³⁴. Dès lors, cette conception originale du fait littéraire

⁴³³ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, op. cit., p. 109.

⁴³⁴ « Principe esthétique selon lequel l'œuvre d'art, définie comme autonome, est à elle-même sa propre fin. Dotée d'une unité organique, elle ne renvoie qu'à elle-même et se donne ses propres qui ne sont pas nécessairement celles en usage dans le langage », in Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, op. cit., p. 22.

tournera résolument le dos aux déterminations extérieures (psychologiques, sociologiques, philosophiques...), étrangères, dans leur essence, à l'œuvre littéraire.

L'adjectif *poétique* connaît actuellement une extension sémantique sans précédent, qui prend acte de sa grande vitalité. Ainsi, évoque-t-on volontiers une soirée poétique, un site poétique, une description poétique – extension dont témoigne le poète français Paul Valéry (1871-1945) :

*« Nous disons d'un paysage qu'il est poétique : nous le disons d'une circonstance de la vie, nous le disons parfois d'une personne »*⁴³⁵.

Lorsque le mot est usité en tant que substantif, les choses ne sont pas davantage claires pour autant. Terme essentiel du vocabulaire critique d'aujourd'hui, s'il en est, l'indétermination demeure sa caractéristique fondamentale. C'est Valéry, premier titulaire de la chaire de Poétique au Collège de France, qui a remis à l'honneur le vocable *poétique*, notamment en lui redonnant sa puissance originelle, qui découle de son étymon :

*« Le nom de poétique nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen, - et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie »*⁴³⁶.

Ainsi défini, le mot réfère à toute approche interne de la littérature. La poétique devient alors un équivalent sémantique de théorie de la littérature :

⁴³⁵ Paul Valéry, « Propos sur la poésie », dans *Œuvres*, Gallimard, « La Pléiade », T. 1, 1957, p. 1362.

⁴³⁶ Paul Valéry, « L'enseignement de La Poétique au Collège de France », dans *Œuvres*, p. 1441.

« Par théorie de la littérature, il faut plutôt entendre, avec Valéry, la recherche de "toutes les définitions, toutes les conventions, toute la logique et la combinatoire que la composition (des œuvres) suppose »⁴³⁷.

Dans la définition qu'il a proposée du substantif féminin *poétique*, Valéry écarte, à dessein, l'acception usuelle du mot, qui a pourtant prévalu pendant des siècles, pour revenir à son sens étymologique focalisé sur le *faire*, l'effort de composition littéraire. Pourtant, dans son emploi de qualifiant, le mot *poétique* a longtemps renvoyé, exclusivement, à la pratique de la poésie, comme genre dominant, sans partage :

« Il désigne alors les recueils de préceptes et de recommandations, touchant la versification, la composition des poèmes et les règles des genres, souvent définies dans le cadre d'un mouvement littéraire. On les appelle aussi, plus couramment, Arts poétiques, d'Horace à Boileau »⁴³⁸.

L'extension sémantique à laquelle a donné lieu l'évolution diachronique du nom *poétique* lui a fait quitter le domaine du général pour celui du particulier. La critique moderne s'en sert pour désigner l'ensemble des choix stylistiques et rhétoriques qui singularisent l'œuvre d'un écrivain, lui confèrent une cohérence thématique et scripturaire, et signalent, de ce fait, son appartenance à une école ou une tradition littéraire, quand il ne s'en distancie pas, en affirmant son originalité :

« Ce n'est pas tout : à partir de ces deux premiers sens (théorique et normatif), le substantif "poétique" en est venu, au cours des siècles, à désigner l'ensemble caractéristique des "choix" conscients ou non, que fait un écrivain (et pas seulement un poète) dans l'ordre de la composition, des

⁴³⁷ David Fontaine, op. cit., p. 9.

⁴³⁸ Ibid., p. 9.

genres, du style ou des thèmes.[...] On parlera aussi bien de la poétique de Ronsard ou de Hugo, que de la poétique de Céline. »⁴³⁹.

Dans son acception générale, la poétique correspond bien à une théorie de la littérature, dans la mesure où elle place au centre de ses préoccupations l'étude de la création verbale, les caractéristiques fondamentales du discours littéraire, telles qu'elles se manifestent dans les textes particuliers (poétiques ou autres) :

« Dès sa fondation par Aristote, auteur de la première Poétique en titre, la poétique est bien la théorie de la création artistique par le langage, si tant est que l'on envisage la création non comme un irréductible mystère mais comme une somme de choix, parmi les possibles, une combinaison de procédés analysables, une composition de formes qui font sens »⁴⁴⁰.

Par ailleurs, la redéfinition et la précision de la poétique par le linguiste américain, d'origine russe, Roman Jakobson (1896-1982), mérite qu'on s'y appesantisse. En effet, Jakobson recentre le débat portant sur la littérature, sur le caractère littéraire du texte, du message :

« On m'a demandé, pour conclure, d'esquisser une vue d'ensemble des relations entre la poétique et la linguistique. L'objet de la poétique, c'est avant tout, de répondre à la question : Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? Comme cet objet concerne la différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts, et des autres sortes de conduites verbales, la poétique a droit à la première place parmi les études littéraires »⁴⁴¹.

⁴³⁹ David Fontaine, op. cit., p. 9.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 10.

⁴⁴¹ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, éditions de Minuit, 1963, p. 210.

L'on sait que la traditionnelle et effrayante question (« qu'est-ce que la littérature ? ») a reçu des réponses variées, issues de divers horizons et de champs disciplinaires différents (sociologique, psychanalytique, thématique...). En revanche, la contribution de la poétique à cette problématique s'avère originale, en cela qu'elle conçoit ultimement la littérarité dans l'immanence même du texte. Ce qui fournit, à Jakobson, l'opportunité de préciser son apport en ces termes :

*« Ainsi l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. »*⁴⁴².

Ce geste inaugural de Jakobson, tel qu'il apparaît dans le passage précité, a consisté à poser la littérarité comme fondement de la poétique moderne, comme pivot central, pierre angulaire de la réflexion sur les textes littéraires, et partant, des études de lettres.

Ce qui nous conduit, conséquemment à ce qui précède, à envisager la poétique, en sa qualité de discipline autonome située à la croisée de deux champs disciplinaires, différents dans leur appareillage conceptuel et méthodologique, mais complémentaires quant à leur approche de la littérature : la linguistique et l'esthétique.

Par ailleurs, en tant que production verbale, la poétique se sépare ainsi des autres productions verbales, telles que la conversation et l'écrit journalistique, par exemple, par l'usage esthétique du médium utilisé, autrement dit la langue. En tant qu'art, c'est le recours à un matériau différent qui la discrimine des autres arts, comme la peinture ou la sculpture, en l'occurrence le langage :

⁴⁴² Roman Jakobson, « La nouvelle poésie russe », in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1973, p. 15.

« En tant que discipline théorique, la poétique se situe dès lors à l'intersection de l'esthétique définie comme science du beau à travers tous les arts, et de la linguistique entendue comme étude scientifique du langage humain à travers la diversité des langues existantes. Elle s'occupe du versant esthétique du message verbal, de ce qui le rend sensible au destinataire, au lieu de s'abolir immédiatement derrière l'information véhiculée, dans le flux instantané de la communication. Symétriquement elle établit un répertoire de formes artistiques employées dans le cas particulier de l'œuvre de langage »⁴⁴³.

Cette double appartenance de la poétique, à la linguistique et à l'esthétique, et qui en fait une approche moderne du fait littéraire, existait déjà, à l'état implicite, dans la *Poétique* d'Aristote, comme intuition fondatrice, lorsque celui-ci évoquait la possibilité d'une transfiguration artistique de la laideur, opérée par le langage :

« Un indice est ce qui se passe dans la réalité des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude, par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres »⁴⁴⁴.

Il nous reste à évoquer, ce nous semble, une ultime distinction - avant de passer en revue, de manière succincte, les diverses écoles du XX^e siècle qui se sont intéressées à la poétique -, celle qui a trait à la critique et à la poétique. Ainsi, si la première se focalise, préférentiellement, sur la lecture-interprétation des œuvres singulières, en tentant de dégager leurs spécificités, au moyen d'une démarche inductive, la seconde cherche à conceptualiser et à théoriser les catégories générales et abstraites du discours littéraire. C'est donc une relation de complémentarité qui les unit, celle qui relie indissociablement pratique et théorie. La poétique oriente la

⁴⁴³ David Fontaine, op. cit., pp. 11-12.

⁴⁴⁴ Aristote, op. cit., p. 82.

critique, quand la critique soumet à l'épreuve de l'analyse empirique les concepts poétiques :

« La critique s'intéresse non pas aux structures abstraites et aux lois générales mais aux textes concrets et singuliers, pour les juger selon une norme, déterminer leur sens, voire pour tenter de faire partager un plaisir. Selon une répartition complémentaire des rôles, le critique décide du sens d'un texte particulier dans l'instant de son interprétation, tandis que le poéticien, tout au long de sa description aussi objective et générale que possible, fait apparaître les catégories implicites auxquelles le critique se réfère souvent sans en être conscient, et s'attache à les définir rigoureusement pour en faire d'efficaces instruments d'analyse »⁴⁴⁵.

Dès lors, la poétique devient, pour ainsi dire, la grande pourvoyeuse de la critique en notions et autres catégories conceptuelles, qu'elle construit en même temps qu'elle en invente de nouvelles, destinées à couvrir le large champ des possibles littéraires, en intégrant toutes les variantes virtuelles au sein de son modèle, essentiellement dynamique et en perpétuelle expansion :

« La littérature réduite à ses principes et ses critères, définie par son passé et indéfinie en son avenir, la littérature comme chantier : voilà l'objet de la poétique »⁴⁴⁶.

Avant de clore ce chapitre sur la poétique, il nous semble judicieux, pour la clarté de l'exposé, d'évoquer les principales écoles critiques du XXème siècle, dont la poétique, comme science, a constitué l'objet de préoccupation central. Ainsi, Todorov, dans l'article susmentionné, nomme-t-il *poétiques objectives* celles qui prennent acte de la condition verbale de la littérature, et qui optent délibérément pour l'étude formelle des œuvres.

⁴⁴⁵ David Fontaine, op. cit., p. 12.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 12.

Historiquement, ce sont les théories romantiques et leurs thèses qui ont avalisé l'idée de l'autonomie et promu l'œuvre au rang d'objet esthétique autoréférentiel et inimitable. Ce que traduit parfaitement bien, à notre sens, le concept moderne d'autotélisme. Cette conception immanentiste de l'œuvre fait fi de toutes les déterminations extérieures. L'ordre des causalités n'a plus alors de poids ni d'influence :

« Non seulement le Livre, rêvé comme grand œuvre alchimique réconciliant tous les genres, n'a pas de finalité externe, mais il absorbe toute la finalité présente dans le monde, et l'ordonne à lui-même »⁴⁴⁷.

Fidèle à cette rupture épistémologique (d'avec la conception mimétique de la littérature, et qui a longtemps prévalu) et à cette nouvelle orientation majeure, le XX^e siècle va entériner cet état de fait et rechercher, dans l'œuvre littéraire, les constantes dont la récurrence lui assure une relative stabilité :

« Sur ces bases le XX^e siècle commence à s'interroger sur les propriétés spécifiques de la littérature et de ses œuvres en cherchant à dégager ce qui n'a pas varié à travers les bouleversements et les ruptures de l'histoire littéraire »⁴⁴⁸.

Dans l'article précité de Todorov, le poéticien expose les principaux travaux de recherche de quatre écoles contemporaines majeures, dont l'intérêt scientifique et la démarche heuristique participent des poétiques objectives. Celles-ci, nous avons eu l'opportunité de le mentionner plus haut, s'attachent, en priorité, à l'étude de la forme de l'œuvre, de la structure interne du texte, qu'elles considèrent dans son autoréférentialité.

⁴⁴⁷ David Fontaine, op. cit., p. 32.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 32.

XI.1. L'École formaliste russe

Au début du XX^e siècle, un groupe de chercheurs russes se sont fait remarquer grâce à des travaux innovants, en ceci qu'ils privilégient l'analyse du texte littéraire, en sa qualité d'objet concret, linguistiquement réalisé, et ce, indépendamment de ses causalités externes (biographique, sociologique, philosophique...), auxquelles ils tournent résolument le dos. Pour eux, la poétique qui affiche l'ambition de se hisser au rang de science de la littérature, ne peut réaliser cette finalité qu'à la condition expresse d'ériger le procédé en critère décisif. Ce sera le cas, à titre d'illustration de Vladimir Propp qui a dégagé, en se fondant sur l'étude des contes, les constantes narratives, ou Roman Jakobson, qui au terme d'une analyse linguistique approfondie et pertinente, a pu établir les parallélismes sonores et syntaxiques dans la poésie moderne.

XI.2. L'école morphologique allemande (1925-1955)

S'inspirant de la théorie des formes du vivant de Goethe, cette école s'emploie à établir la taxonomie des genres et des formes du discours littéraire en général. L'un des représentants insignes de ce courant est André Jolles, qui a recensé et étudié les formes simples de l'usage ordinaire du langage (le proverbe, la devinette, le trait d'esprit), qui ont donné naissance aux genres littéraires, institutionnellement reconnus.

XI.3. Le New Criticism (1930-1950)

Les critiques anglo-saxons, appartenant à ce courant, délaissent généralement la théorie pour se consacrer, ultimement, à l'analyse concrète des textes. Néanmoins, le cas d'Empson mérite une mention particulière, dans la mesure où ses recherches ont contribué à éclaircir la pluralité des sens et la détermination cruciale du

contexte, qui sont propres à l'ambiguïté poétique, et qui interviennent dans le processus d'actualisation.

XI.4. Le structuralisme en France (de 1960 à nos jours)

Profitant des acquis de la linguistique qu'il importe dans le domaine de l'ethnologie, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) démontre, avec brio, la fécondité de la méthode structurale dans l'étude des sociétés primitives.

Quant au linguiste Émile Benveniste (1902-1976), son apport original réside dans la rénovation de la sémiologie, ainsi que la fondation d'une linguistique de l'énonciation qui débouche, dans le domaine du récit, sur la distinction fondamentale entre l'énonciation discursive (le discours) et l'énonciation historique (l'histoire), laquelle distinction prend appui sur des marques linguistiques précises.

La mise au point historique du champ disciplinaire de la poétique, telle que nous venons de l'entreprendre, nous a permis de constater une évolution certaine de celle-ci. Évolution qui a fait varier considérablement, au cours des siècles, les finalités et les enjeux de la discipline. Commencée au IV^{ème} siècle av. J.-J., sous l'égide d'Aristote, qui adoptera, à cet égard, une double démarche, à la fois inductive et déductive, la poétique connaîtra maints avatars par la suite. Elle sera d'abord reprise par les épigones du philosophe stagirite, qui l'infléchiront selon leur propre conception normative et contreviendront, de ce fait, à celle d'Aristote, plus ouverte et moins prescriptive. Cette nouvelle orientation prévaudra, des siècles durant, sous l'appellation *d'arts poétiques*, et donnera lieu à des traités célèbres, comme ceux de Peletier, de Thomas Sébillet ou de Boileau. Au XX^{ème} siècle, la poétique se précisera davantage. Affinant ses méthodes et ses outils conceptuels, elle se focalisera sur l'analyse formelle des œuvres littéraires, ainsi que sur les interactions forme/sens.

Il s'agira pour nous, dans cette troisième partie de notre recherche, de relever et d'étudier certaines caractéristiques fondamentales du personnage boulangérien, qui participent d'une poétique inévitablement ouverte (dynamique) et partielle. C'est ce que nous avons tenté de signifier par l'usage de la préposition *pour*, qui figure au début de l'intitulé de cette ultime partie de notre thèse. Il ne peut en être autrement, puisque nous ne cherchons aucunement à poursuivre une illusoire exhaustivité, notre ambition étant forcément plus raisonnable. En outre, le caractère partiel de l'entreprise s'impose dès lors que notre choix s'est porté sur certains caractères du personnage des récits de Boulanger. Cependant, si certains de ces traits singularisent le personnage boulangérien, d'autres sont communs à tous les actants des nouvelles.

Chapitre XII : Les constantes du personnage boulangérien

XII.1. Personnage et caractérisation paroxystique

Le personnage étant assurément le moteur du récit, nulle histoire, aussi brève soit-elle, ne peut en faire l'économie et évoluer indépendamment de sa présence. C'est pourquoi, le protagoniste est généralement l'objet d'un traitement linguistique et textuel particulièrement efficace, puisqu'il s'impose à l'esprit du lecteur et favorise le processus psychologique d'identification :

« La réception du personnage comme personne (qu'elle soit continue ou non, plus ou moins évidente selon les récits) est une donnée incontournable de la lecture romanesque. C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle. L'effet de vie d'un personnage s'impose parfois avec tant de force que certains lecteurs arrivent à en inférer une existence autonome de l'être romanesque »⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, Coll. Écriture, 1998, 2^{ème} édition (1^{ère} édition 1992), p. 108.

L'un des points névralgiques où ce traitement se révèle singulièrement prégnant est évidemment l'incipit de la nouvelle. L'on sait, à la suite des travaux de Vincent Jouve (cf. *Poétique du roman*, par exemple, dont la valeur pédagogique est indéniable), que ce lieu fait l'objet d'une détermination trifonctionnelle : l'incipit informe, intéresse et noue le contrat de lecture. Il constitue le point de départ de la diégèse. Aussi, sa fonction primordiale s'illustre-t-elle dans sa capacité à camper le décor et à introduire, de manière souvent efficiente, le personnage central.

En outre, en raison de sa brièveté, qui apparaît comme l'un de ses traits définitoires et génériques essentiels, la nouvelle est contrainte de recourir à une économie des moyens linguistiques, dont les effets peuvent être particulièrement remarquables. D'où l'emploi d'une caractérisation que nous qualifierons de paroxystique. La caractérisation apparaît dès lors comme une stratégie stylistique qui confère aux êtres et aux choses existence et prégnance :

« L'espace apparemment le plus approprié au déploiement des stylèmes est celui de la caractérisation. Le domaine de la caractérisation comprend, dans une suite textuelle, toutes les déterminations langagières qui ne sont pas rigoureusement nécessaires à la complétude sémantico-syntaxique et informative de l'énoncé »⁴⁵⁰.

Une telle définition, en dépit de sa précision terminologique rigoureuse, laisse entrevoir un large éventail de possibilités linguistiques. Notre ambition, étant plus modeste dans le cadre de cette recherche, nous limiterons délibérément notre choix à certains procédés que nous jugeons les plus pertinents et abondons dans le sens des réflexions de Fromilhague et Sancier-Château lorsqu'elles déclarent :

« Notre approche est beaucoup plus limitée, puisque nous restreignons la caractérisation à l'expression de qualités ou de propriétés assignées aux référents, ce qui nous conduit à étudier la caractérisation du substantif - liée

⁴⁵⁰ Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1989, p. 10.

fondamentalement à la classe des adjectifs qualificatifs -, et la caractérisation du verbe – par les adverbes de manière essentiellement. Les caractérisants sont donc souvent des expansions d’une phrase minimale (à l’exception de l’adjectif attribut) »⁴⁵¹.

Cependant, il est clair que la gamme des caractérisants excède les procédés énumérés. Ainsi, si certains outils linguistiques possèdent une vocation naturelle, une tendance à la caractérisation, tel est le cas du qualifiant et de l’adverbe, à titre d’illustration, d’autres au contraire, peuvent remplir cette fonction, incidemment, selon leur contexte d’apparition :

« Ces éléments caractérisants qui apportent autre chose que l’information strictement nécessaire concernent de nombreux cantons de l’activité langagière : l’énonciation, l’actualisation peuvent être caractérisantes ; certains autres éléments sont systématiquement caractérisants (G. Molinié parle de "caractérisants spécifiques" dans ses Éléments de stylistique française) ; enfin, la caractérisation peut concerner le texte à un niveau plus général : ce sont les "caractérisants généraux" »⁴⁵².

Souvent, l’opinion doxique soutient que la nouvelle opte, de propos délibéré, pour la simplicité des procédés, le dépouillement, le refus de toute rhétorique ; elle constitue, en somme, un récit linéaire, un instantané destiné à servir de document. L’examen attentif des nouvelles de Boulanger, comme celui de tant de nouvellistes, fait voler en éclat ces avis hâtifs :

⁴⁵¹ Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, *Introduction à l’analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, Coll. Lettres Sup, 2^{ème} édition, 2014 (1^{ère} édition, Bordas, 1991), p. 207.

⁴⁵² Claire Stolz, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, Coll. Thèmes et études, 2006, p. 129.

« L'analyse d'un très grand nombre de nouvelles de l'époque amène à remettre en question bon nombre de ces jugements, et en particulier cette notion de dépouillement et de simplicité des moyens, de refus des effets »⁴⁵³.

En fait, l'examen d'un grand nombre de textes montre que la nouvelle fait souvent appel à une débauche de moyens, une abondance de descriptions et de caractérisations frappantes. Ce qui constitue un trait caractéristique des nouvelles, en général :

« Nous y verrons d'abord que la nouvelle selon Verga accumule les paroxysmes, avant de vérifier sur des textes complexes qu'il ne s'agit pas là simplement d'un trait du vériste italien, mais bien de la constitution classique du matériau narratif dans la nouvelle »⁴⁵⁴.

Parfois, Boulanger met en œuvre, dans ses nouvelles, des descriptions destinées à animer la scène, à rendre le tableau plus vivant. Il fait usage, dans ce cas précis, de la figure classique de l'hypotypose⁴⁵⁵. Le passage suivant nous offre un bel exemple de caractérisation paroxystique :

« Les pauvres reprennent force. L'Anglais vacille. L'Alouette voit la porte du ciel. Elle est du bleu de l'ombre des lis. Un cri d'enfant part du grenier. Le Grand Ferré bat le blé le plus malin poussé dans le monde. L'homme tombe de toutes parts, fendu, giclant. La houle désordonnée reprend ses drapés, les déchire jusqu'à l'évanouissement. Dans le magma qui couvre le sol et coule jusqu'aux rigoles à purin, Jeanneton seule est immobile. Elle voit son homme virevolter, dans un fracas d'enfer, prenant et reprenant sa cognée sanglante, abattant dans les chairs la masse fabuleuse, coin de

⁴⁵³ Florence Goyet, *La nouvelle (1870-1925)*, Paris, PUF, Coll. Écriture, 1993, p. 16.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 16.

⁴⁵⁵ « Description précise et riche qui est censée mettre sous les yeux du lecteur, de l'auditeur, la scène ou l'objet décrits », in Patrick Bacry, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992, p. 408.

l'autre monde. Un cri plus strident s'éleva, et le bruit d'une trompette au-delà du mur qui s'écroulait sous des grappes de fuyards »⁴⁵⁶.

L'accumulation des caractérisèmes confère au texte, dans l'extrait cité, une indéniable dimension épique, qui a pour effet d'hyperboliser les qualités des hommes et de rehausser leurs hauts faits, tout en offrant une vision apocalyptique du spectacle.

Par ailleurs, excellent dans l'art du raccourci, parce que ne disposant pas d'une étendue temporelle et textuelle suffisante, la nouvelle sollicite souvent la complicité d'un lecteur complaisant, qui voudrait bien prendre pour argent comptant les péripéties qu'elle lui narre et les personnages qu'elle introduit. Le cas de figure se présente dans cet extrait d'*Une place de rêve* (in *Un arbre à Babylone*), où le portrait des personnages est rapidement brossé, ainsi que leur situation familiale et financière :

« Don Carlos pensait que son pion avait sauté les autres était arrivé à dame et s'était fait roi. Après fortune au Pérou, en vendant des boutons. De retour sur les bords de la Seine, non loin de Paris, dans une maison mangée par le lierre il passait son temps à regarder les péniches, le port courbe, la suite des cafés-épiceries où les mariniers se retrouvent pour se faire les yeux ronds comme en ont pendant l'entracte les acteurs dans leurs loges. Don Carlos leur ressemblait, mais tout son temps désormais, il le descendait en roue libre. Rachel sa femme entretenait la demeure comme un bateau, dans le scintillement des meubles et des cuivres. Ses enfants, là-bas avaient repris le commerce »⁴⁵⁷.

Dans le passage extrait de la nouvelle, le narrateur tire profit, magistralement, des principaux ingrédients de la caractérisation : adjectifs non classifiants

⁴⁵⁶ Daniel Boulanger, « Le Grand Ferré », in *Nouvelles*, op. cit., p. 620.

⁴⁵⁷ Daniel Boulanger, « Une place de rêve », in *Nouvelles III*, op. cit., p. 251.

(subjectifs), imparfait à valeur descriptive et figure analogique, en l'occurrence la comparaison, appartiennent à la catégorie des caractérisants spécifiques.

Un peu plus loin, dans un autre passage important du texte, le narrateur nous présente le protagoniste sous un autre jour, en mêlant à sa description un ton ironique :

« Le jour suivant Don Carlos fit sa marche quotidienne jusqu'à la dernière écluse. À sa silhouette imposante, à son pas ferme sur la margelle extrême du canal, à ce chapeau qu'il soulevait sans cesse pour saluer quiconque le regardait, libérant ses cheveux d'argent, il ne manquait pour compléter l'idée d'un dieu liquide qu'un trident. La mer lointaine et folle qui attendait les eaux tranquilles prenait source dans la prunelle de Don Carlos dont la canne cependant restait dans un univers bonhomme et satisfait »⁴⁵⁸.

Aux procédés susmentionnés, il convient d'ajouter le complément du nom non déterminatif à valeur métaphorique (*ses cheveux d'argent*), ainsi que l'ironie du passage, qui s'illustre, notamment, dans la comparaison implicite du personnage à Poséidon/Neptune.

De plus, la nouvelle procède souvent par agrandissement de ses objets, qu'elle pousse jusqu'à son paroxysme. C'est là un stratagème, particulièrement efficace, dont elle use pour engendrer ce qui en définit la généricité du texte, à savoir la brièveté.

Cette caractérisation paroxystique intervient comme un moyen capital, un instrument opérant, mis au service de l'économie narrative de la nouvelle, en tant que genre affectionnant la brièveté, comme trait définitoire essentiel, voire déterminant. Ainsi, dans le passage suivant, la description du Grand Ferré intervient

⁴⁵⁸ Daniel Boulanger, op. cit., p. 257.

afin de surdéterminer la dimension légendaire, voire mythique du protagoniste, et en fait, *ipso facto*, un être d'exception :

« Le Grand Ferré ignorait que les héros des légendes n'ont jamais de descendance, ou d'un court terme tragique qui n'a pour rôle que d'ombrer leur profil de lumière. Le bûcheron s'endormit et Jeanneton essuya le front, l'oreille croquée, le torse fabuleux, les cuisses de chêne. Elle se leva pour le contempler. Mort, il serait ainsi. Il faudrait six vigoureux pour le soulever. Le bras droit était plus énorme que le gauche et il y avait une boule de muscles sur la hanche qui donne le dernier effort pour la chute de la cognée »⁴⁵⁹.

La nouvelle, en usant de stratégies longuement éprouvées, parvient à faire oublier au lecteur passionné par la narration l'outrance des moyens qu'elle mobilise, ainsi que la structure très rhétorique où elle l'insère. En sa qualité de genre "économique", la nouvelle se satisfait, selon toute logique, d'un nombre déterminé de personnages et d'événements. En cela, elle apparaît comme la parfaite antithèse du roman. Néanmoins, ce nombre limité d'éléments reçoit un traitement stylistique et rhétorique particulier, propre à susciter les effets escomptés :

« Luxe des moyens ne signifie évidemment pas abondance des éléments narratifs ; en ce sens la nouvelle est bien un genre " économique" et tous les commentateurs ont insisté avec raison sur le petit nombre de personnages et d'événements dans le genre. Mais ces quelques éléments sont toujours caractérisés avec outrance. Ils sont prodigieusement ce qu'ils sont, chaque état, chaque qualité, chaque sentiment est poussé à son paroxysme »⁴⁶⁰.

L'une des stratégies de la nouvelle, particulièrement rentable sur le plan narratif, est le grossissement des traits saillants du personnage, jusqu'à complète

⁴⁵⁹ Daniel Boulanger, "Le Grand Ferré", in *Nouvelles*, op. cit., p. 624.

⁴⁶⁰ Florence Goyet, op. cit., p. 17.

saturation sémantique. Dès lors, le personnage, outrancièrement caractérisé, apparaît comme le parangon de sa catégorie, le type représentatif :

« Il ne s'agit donc pas seulement de traits saillants, dispersés dans un portrait pour lui donner plus de vigueur, mais de l'esprit même de ce "portrait", qui n'est pas une présentation d'un homme du peuple, ni même la description d'un rebelle, mais la constitution d'une figure hors normes, presque mythique, bref, d'une abstraction »⁴⁶¹.

Ainsi, la nouvelle, volontairement sélective, opère un tri dans son matériau narratif, et sélectionne, à l'instar du conte, et sans mélange, des catégories humaines exemplaires, dans l'accomplissement du bien, comme dans la perpétuation du mal, des tempéraments extraordinairement singuliers. Prééminence de certains éléments sur d'autres, choisis en fonction de leur fonctionnalité, et dont rendront compte les réflexions suivantes :

« Dans le monde raréfié de la nouvelle, les éléments mis en valeur ne se contentent pas d'occuper le devant de la scène : ils occultent tout le reste, font oublier tout ce qui ne tourne pas autour d'eux. Ils établissent un véritable coup de force, qui expulse du champ de réflexion tout autre qu'eux »⁴⁶².

L'autre stratégie à laquelle recourt efficacement la nouvelle consiste à maximiser, notamment en multipliant les caractérisèmes⁴⁶³, les éléments de son matériel narratif, préférentiellement les acteurs du récit. Les qualités et les propriétés qui leur sont attribuées sont ainsi portées à un haut degré d'actualisation et de détermination. Ce qui leur confère pertinence et prégnance :

⁴⁶¹ Florence Goyet, op. cit., p. 19.

⁴⁶² Ibid., p. 21.

⁴⁶³ Le caractérisème est un « *Mot formé pour désigner une détermination langagière de forme quelconque (lexie, figure, système d'actualisation, rapport syntaxique...)* dont la fonction est uniquement de caractériser un autre élément du discours », in Jean Mazaleyrat, Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 57.

« Et les procédés de composition qui vont relayer l'affirmation pure et simple du paroxysme sont proches de ce que les sémioticiens avaient appelé la "saturation narrative" : toutes les potentialités d'une situation sont exploitées à tour de rôle, tous les termes posés par la narration sont mis en relation avec chacun des autres »⁴⁶⁴.

Il convient de signaler que la récurrence des mêmes caractéristiques, dans le texte, en fait des stylèmes⁴⁶⁵. Ainsi, l'écriture boulangérienne privilégie certaines figures, comme l'hyperbole, l'antithèse et l'oxymore, les figures d'analogie (comparaison et métaphore) ou encore la succession des adjectifs se rapportant à un substantif. Les quelques extraits suivants illustrent ces faits de langue :

« Pas question ! hurla le Grand Ferré en se dressant, à la fois lamentable dans sa chemise de chanvre à pans inégaux et grandiose à travers la sueur qui l'inonde »⁴⁶⁶.

« Louis-Philippe Sangledanne avait les idées sensibles, et il parvenait à comprendre les choses au premier coup d'œil, tel un médecin voit sur-le-champ le malade qui ne guérira pas, telle une femme devine sans un mot la fredaine de l'amant »⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Florence Goyet, op. cit., p. 23.

⁴⁶⁵ « Fait stylistique (généralement grammatical ou prosodique) que l'on retrouve très fréquemment dans les textes d'un auteur et qui est caractéristique de sa manière d'écrire. », in Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 422.

⁴⁶⁶ Daniel Boulanger, « Le Grand Ferré », op. cit., p. 631.

⁴⁶⁷ Daniel Boulanger, « Une voix », in *Nouvelles II*, op. cit., p. 96.

« Seul l'éclatement de la pluie sur la chaussée mettait une clarté dans l'uniforme jaunisse du décor, clous brillants sur un cuir usé »⁴⁶⁸.

« Quand ces nocturnes esseulées peureuses lui font des reproches un peu vifs, Cornélie leur dit de prendre une autre dame de compagnie ! »⁴⁶⁹.

« Le reste du jour se passa dans le silence, avec cette lenteur des péniches au bout du jardin et l'odeur usée de l'eau laissée par le noyé dans le vestibule aussi large lourde longue que le caoutchouc qui ondule sur la boiserie »⁴⁷⁰.

Cette outrance, ce paroxysme n'affectent pas uniquement les acteurs du récit, mais se propage, comme par une espèce de contagion, aux autres éléments de la diégèse. Ainsi, outrancièrement caractérisés, ils conspirent à l'effet ultime de la nouvelle :

« L'une des caractéristiques des nouvelles classiques est que le paroxysme s'étende à l'ensemble du matériel narratif : non pas seulement les héros, mais tous les éléments qui joueront un rôle dans la narration. Le paroxysme fait tache d'huile, comme si, tel Midas transformant tout en or, la nouvelle poussait à la limite tout ce dont elle s'empare »⁴⁷¹.

Pourtant, une précision devrait être apportée ici, qui nuancerait le propos : la nouvelle ne met pas en scène uniquement des événements prodigieux et des personnages pourvus de qualités hors du commun. Elle peut également être le théâtre de faits banals et d'actants effacés. Néanmoins, elle a le pouvoir, notamment grâce à la concentration de sa matière narrative, de transfigurer cette banalité en véritable exemplarité :

⁴⁶⁷ Daniel Boulanger, « Le large », in *Nouvelles II*, op. cit., p. 13.

⁴⁶⁸ Daniel Boulanger, « Le secret de Cornélie », in *Nouvelles III*, op. cit., p. 222.

⁴⁶⁹ Daniel Boulanger, « Une place de rêve », in *Nouvelles III*, op. cit.,

⁴⁷⁰ Florence Goyet, op. cit., p.24.

« Ce phénomène est si général dans la nouvelle classique que les auteurs semblent tenus d'exprimer la banalité elle-même à travers ce paroxysme. Ainsi, la Banale histoire que Tchekhov entend nous raconter prend-elle automatiquement les marques du paroxysme »⁴⁷².

La nouvelle fantastique constitue un autre cas de figure, digne d'être retenu et commenté. Il s'agit, en effet, d'un terrain propice à l'avènement de l'étrange et de l'inexpliqué, mettant au défi, par là même, l'exigence de rationalité. Ce récit procède par progression et par accumulation, en disséminant, tout au long de son parcours, des indices anxiogènes, propres à insinuer dans l'esprit du lecteur, tenu en haleine, l'incertitude et le vacillement des croyances les mieux assises, jusqu'à atteindre un point culminant, et ce, au terme de l'histoire :

« Parce qu'elle travaille constamment sur des paroxysmes, la nouvelle était l'outil rêvé des écrivains fantastiques, qui l'ont en effet préférée à tout. Le lecteur de nouvelles est habitué à ce traitement du matériau narratif, et le glissement de la caractérisation prodigieuse aux prodiges proprement dits se fera avec la plus grande économie possible, dans un instant que le lecteur aura bien du mal à situer »⁴⁷³.

Cette caractérisation outrancière aboutit, inmanquablement, à la création de personnages-types, parfaitement représentatifs de leurs catégories respectives, mais en même temps plus proches des entités abstraites, justement parce qu'ils sont affectés de traits distinctifs que le narrateur porte à un haut degré de qualification et d'abstraction :

« En érigeant tous ses personnages en paroxysmes, la nouvelle fait d'eux finalement les représentants exemplaires de leurs catégories : le Rebelle et le jeune Homme riche ; le Grand Écrivain et le Critique dévoué...Le résultat

⁴⁷² Florence Goyet, op. cit., p. 25.

⁴⁷³ Ibid., p. 27.

est que le lecteur contemple des éléments presque abstraits, non pas des individus mais des entités aisément maniables par l'esprit. L'essentiel sera alors la structure dans laquelle la nouvelle va utiliser ces personnages. Dans la presque totalité des nouvelles classiques, cette structure sera fondée sur une antithèse »⁴⁷⁴.

XII.2. Le personnage : entre dualités et antithèses

Nous avons consacré la totalité de la deuxième partie de la présente recherche à la problématique de la dualité du personnage. Aussi, avons-nous tenté de montrer que cette dualité, si caractéristique des récits boulangériens, intervient comme une réponse appropriée à l'incomplétude essentielle du personnage. Le narrateur de la nouvelle, ne bénéficiant pas d'un espace narratif étendu, en raison d'une contrainte générique, recourt au stratagème du Double afin de contrecarrer l'écueil de l'incomplétude du portrait. Les analyses que nous avons entreprises sur quelques textes de Boulanger nous ont permis de mettre en exergue le caractère protéiforme de cette dualité, qui épouse divers aspects. Aussi, convient-il de décliner, à notre sens, le substantif féminin *dualités* au pluriel.

Dans le cadre de ce chapitre, nous nous garderons de réitérer les mêmes remarques, mais nous tenterons de montrer que la dualité du personnage s'inscrit, le plus souvent, dans une structure antithétique, qui, de ce fait, permet de la mettre davantage en valeur. Nous avons déjà rencontré, au cours de nos analyses, des personnages aux tempéraments antinomiques, dont l'opposition des traits psychologiques et comportementaux permet de les assimiler à deux pôles, différemment chargés ; ce qui rehausse et accentue l'intérêt dramatique de la nouvelle :

« L'essentiel est alors la tension qui se crée entre les pôles préalablement chargés d'intensité, et non chacun des pôles en lui-même. Lorsque cette

⁴⁷⁴ Florence Goyet, op. cit., p. 28.

tension se décharge, on obtiendra la fameuse "pointe", par laquelle on a parfois tâché de définir le genre, et qui n'est autre que le moment où sont mis en contact les extrêmes opposés »⁴⁷⁵.

Souvent, l'organisation oxymorique⁴⁷⁶ de la nouvelle requiert, pour être crédible et engendrer l'effet souhaité, une certaine intensité des caractères qui s'opposent, et ne s'accommode guère de ce qui relève de l'ordinaire :

« La nouvelle est forte parce qu'elle pose au niveau du texte tout entier un oxymore, la coexistence tendue entre deux essences opposées. Bien sûr, il faut pour cela que chacune des personnalités ait été posée comme particulièrement forte : le texte perdrait toute sa puissance si le docteur était un être médiocre abritant en lui-même un assassin banal »⁴⁷⁷.

Par ailleurs, la nouvelle adopte souvent une structure rhétorique, consistant à user judicieusement de la figure d'opposition, qui la dispense de toute explication et de toute digression, qui nuiraient à son organisation :

« L'antithèse dispense aussi de toute justification. La juxtaposition de deux paroxysmes contradictoires, de deux sommets antithétiques, évite le recours à une justification psychologique »⁴⁷⁸.

L'opposition est à l'œuvre au début de la nouvelle intitulée *Vieillesse d'Abel et Caïn*, lorsque le narrateur présente les tempéraments contrastés de deux frères, et qu'il fait usage, à cet effet, de la locution prépositive *à l'inverse de*, à valeur adversative. Le recours, au sein du passage, à l'isotopie de l'identique (cf. *même ; ressemblait*) et à celle du différent (cf. *hasardeuse et diverse*) a, pour conséquence, d'accentuer le contraste entre les deux hommes :

⁴⁷⁵ Florence Goyet, op. cit., p. 28.

⁴⁷⁶ « Cette figure consiste donc à unir deux mots que leur sens rend théoriquement incompatibles », Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2011, 2^{ème} édition, p. 95.

⁴⁷⁷ Florence Goyet, op. cit., p. 29.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 31.

« À l'inverse de son frère, le général, homme d'une seule pièce, qui n'avait connu dans ses garnisons que le même bureau sur les mêmes cours et fenêtres pour se retrouver dans les moments de détente au milieu des mêmes notables dans un salon qui ressemblait au précédent comme un baisemain à un baisemain, Georges Granloup, au déclin de l'âge, ne dormait pas mais songeait à sa propre vie hasardeuse et diverse »⁴⁷⁹.

Cette structure antithétique empêche, efficacement, la nouvelle d'être autant « bavarde » que le roman, la dispense d'une longueur inutile et constitue, de ce fait, un outil opérant au service de l'économie narrative :

« En somme, c'est cette structure qui permet au texte d'être court. Cette tension antithétique est bien plus qu'une simple figure ornementale, et je ne chercherai donc pas à montrer qu'il y a bien des antithèses dans les nouvelles, ce qui serait aussi simple que de peu de portée ; je chercherai plutôt à dégager les effets que produit la tension oxymorique – comme on détecte la présence de l'électricité »⁴⁸⁰.

Loin d'être une spécificité caractéristique des nouvelles de Boulanger – même si elle semble d'une récurrence qui s'impose aisément à l'esprit du lecteur – la fréquence des contrastes est une constante essentielle des textes narratifs courts :

« Dans le même temps, cependant, nombre de critiques insistaient sur la récurrence des contrastes et des retournements narratifs dans les nouvelles »⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ Daniel Boulanger, « Vieillesse d'Abel et Caïn », op. cit., p. 197.

⁴⁸⁰ Florence Goyet, op. cit., pp. 32-33.

⁴⁸¹ Ibid., p. 33.

Par ailleurs, il nous semble pertinent de noter que l'antithèse ne s'attache à caractériser certains éléments de l'univers narratif, à l'exclusion d'autres. Elle opère à tous les niveaux de la structure diégétique et peut concerner l'ensemble de ses composantes. Néanmoins, ce qui est important pour nous, c'est de la voir à l'œuvre dans la mise en opposition des personnages, notamment sur la base de leurs caractères et de leurs tempéraments. Il s'agit, là, d'une finalité pragmatique que la nouvelle s'emploie à réaliser : créer l'effet-brièveté :

« ...la nouvelle en effet procède par "contraste", par antithèses. Mais ces contrastes qui organisent la nouvelle classique en profondeur n'opèrent bien évidemment pas toujours sur les mêmes éléments. Ce qui est premier, c'est la constitution d'une structure en oxymore, parce que, nous venons de le voir sur quelques exemples très simples, cette structure est l'un des éléments qui permettent au texte d'être court, en donnant une impression de complétude, et en évitant d'avoir à justifier des attitudes ou des actes – ce qui prend au roman une énergie et un temps considérables »⁴⁸².

Les recherches narratologiques nous apprennent que la clause d'un récit ne correspond pas à son incipit : il y a bien un retournement de la situation affectant le personnage, aussi minime soit-il. Et ce retournement prend souvent la forme privilégiée de l'antithèse, accentuant, par là même, le contraste des éléments du récit :

*« L'antithèse ici travaille en effet sur le déroulement même de la narration, répondant à la définition de Tieck.
Mais le plus souvent, la tension antithétique s'établira entre les éléments du texte qui n'ont rien à voir avec ce déroulement du récit »⁴⁸³.*

⁴⁸² Florence Goyet, op. cit., p. 34.

⁴⁸³ Ibid., p. 35.

Cela est d'autant plus manifeste que la relation antinomique affecte deux situations narratives, qui, en principe, sont exclusives l'une de l'autre : la narration en *je* et la narration en *il*, ou, pour reprendre la terminologie genettienne, les narrations homodiégétique et hétérodiégétique :

« À la fenêtre qui dominait la ville, dans un fauteuil matelassé de coussins, Georges Granloup tenait son dernier rôle ; celui d'un vieillard peureux, tremblant comme une chandelle qui sent la bobèche »⁴⁸⁴.

Un peu plus loin, dans la même nouvelle, le lecteur ne manque pas d'être surpris par l'apparition d'une nouvelle situation narrative conduite en *je*, cette fois-ci, sans qu'il y ait pour autant un acte linguistique préparant ou annonçant ce changement de niveau, ce passage inopiné :

« Je me levais tôt. Je ne mangeais que des fruits. Ma petite fortune de garçon s'épuisait et je brossais désespérément des bouquets de fleurs, ma spécialité, d'un crépuscule à l'autre »⁴⁸⁵.

Dès lors, l'antithèse ne se réduit pas à la figure de rhétorique que l'on connaît sous cette dénomination, mais se transforme en procédé organisateur des éléments de l'histoire, à même de conférer à ceux-ci une cohésion microstructurale et une cohérence sémantique. Elle structure, notamment, les relations actancielles, en permettant aux personnages de s'organiser par couples antagonistes :

« L'antithèse n'est pas une figure de style mais un principe structurant. Il n'est donc pas étonnant qu'on la retrouve à l'œuvre à tous les niveaux du texte, où elle crée des microstructures, établissant des tensions secondaires qui vont participer à la cohérence du texte, à la stabilité de l'ensemble. Dès

⁴⁸⁴ Daniel Boulanger, « Vieillesse d'Abel et Caïn », op. cit., p. 197.

⁴⁸⁵ Ibid., p. 199.

lors qu'une nouvelle devient plus complexe, elle recourra facilement à ces oppositions secondaires »⁴⁸⁶.

C'est là, ce nous semble, l'un des points de divergence essentiels entre le roman et la nouvelle. Si le premier peut se passer aisément d'une forte tension dramatique, souvent bâtie sur l'opposition, la seconde en use, sans modération, sans doute en raison de la concentration de sa matière narrative et des exigences de la brièveté :

« La tension oxymorique n'est pas nécessaire au roman, mais elle l'est à la nouvelle »⁴⁸⁷.

XII.3. La marginalité et l'exemplarité

D'entrée de jeu, il convient de signaler que, de tous temps, la marginalité a constitué un phénomène qui a retenu l'attention. Elle n'a pas été un fait anodin, tant s'en faut. Elle s'est, au contraire, imposée aux esprits, soit pour être décriée, parce que constituant une menace potentielle qui mettrait en cause les fondements mêmes de la société, et partant, sa cohésion interne ; soit pour être célébrée et encensée comme le témoignage irréfragable du génie incompris, le sceau irrécusable de l'artiste consommé. Dans son acception la plus large, elle désigne :

« ...tous les aspects rares ou inhabituels de la vie littéraire peuvent être qualifiés de marginaux : les poètes lyriques au XVIIIe s, les femmes écrivains au XIXe s, les tragédiens classiques au XXe. Toutefois l'expression "marginalité littéraire" a pris un sens plus précis dans la critique depuis les années 1960. Elle désigne généralement les instances, les producteurs, les

⁴⁸⁶ Florence Goyet, op. cit., p. 40.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 47.

organisations, les pratiques et/ou les corpus non reconnus pour légitimes par et au sein de l'institution littéraire »⁴⁸⁸.

En sa qualité de phénomène important, la marginalité affecte inéluctablement les divers aspects de la vie en société : les personnes aussi bien que les institutions, mais aussi les modes, les styles et les genres. Elle est surtout le fait d'une évaluation, sans appel, de l'opinion dominante, qui jauge et juge, mais condamne également tout ce qui s'écarte des normes établies, tout ce qui vit en marge de la communauté et n'en partage pas forcément les goûts :

« Dans chaque cas, c'est bien un état donné de la doxa qui crée la pertinence du terme : sont marginaux les auteurs ou les genres qui s'écartent de l'usage dominant. En parallèle, la marginalité désigne les personnages ou les situations sociales que des auteurs décrivent en ce sens : exclus de la société, vagabonds, pauvres, barbares... »⁴⁸⁹.

Par ailleurs, il faut convenir que la marginalité peut découler de causes diverses et variées et revêtir de nombreuses formes : linguistiques, culturelles, ethniques, religieuses, etc. D'où l'impérieuse nécessité de décliner la marginalité au pluriel. C'est ainsi que l'évolution historique de l'humanité a donné raison à l'emploi de ce pluriel :

« Elles sont religieuses avant tout au Moyen Âge, puisque c'est le vocabulaire de l'Église et les enjeux de la théologie qui expriment la plupart des conflits [...] Elles sont linguistiques au XVII^e s, lorsque les langues régionales commencent par être condamnées par Paris, mais également génériques lorsque le canon classique tente de supplanter la diversité des formes dramatiques. [...] Elles sont philosophiques au XIX^e s, où le

⁴⁸⁸ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 354.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 354.

positivisme tente d'éliminer ou d'encadrer les formes de conscience qui lui échappent comme le rêve, les pulsions, la folie, la mort... »⁴⁹⁰.

Ainsi, la littérature a toujours joué le rôle de domaine d'élection de la marginalité, en l'abritant et en la protégeant. Toute « déviation » par rapport aux contraintes imposées par l'idéologie dominante, qui est nécessairement sélective et élitiste, trouve sa raison d'être dans la littérature :

« Par son rôle d'exutoire imaginaire, la fiction autorise en effet une part importante des domaines que la raison sociale décrit comme inacceptables. L'œuvre de Sade en est un exemple parlant »⁴⁹¹.

L'observateur attentif a la nette impression qu'une partie non négligeable de la littérature actuelle procède à contre-courant des usages en vigueur dans la société, voire même dans une certaine conception élitiste de la littérature, qui n'a plus cours aujourd'hui, en réhabilitant des tempéraments idiosyncrasiques et des écrivains "marginiaux" :

« L'une des caractéristique de l'idéologie moderne de la littérature est de sublimer le déclassement (social et/ou culturel) de quelques créateurs (Villon, Rimbaud) et de projeter l'aura issue de cette sublimation sur l'ensemble du groupe professionnel des écrivains »⁴⁹².

Pour notre part, ce préambule théorique nous aura servi à l'introduction de la problématique de la marginalité, appliquée aux personnages des récits boulangériens. Ainsi, certaines figures actantielles vivent en marge de la société, fondamentalement en raison d'un choix conscient et délibéré. Cette marginalité voulue a pour effet d'accentuer leur exemplarité et de les poser, d'emblée, comme

⁴⁹⁰ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, op. cit., p. 354.

⁴⁹¹ Ibid., p. 354.

⁴⁹² Ibid., p. 354.

le lieu d'une caractérisation hyperbolique. Ce cas de figure semble se présenter dans la nouvelle intitulée *Le large* (in *Le chemin des caracoles*), que nous avons eu l'occasion d'analyser, dans une perspective sémio-narrative, dans la première partie de notre recherche. Les demoiselles Mabut, Lucienne et Marguerite, les protagonistes du récit mènent une existence recluse, dans leur demeure, soustraites aux regards indiscrets :

« Les demoiselles Mabut ne quittaient plus leur fenêtre et prenaient même leurs repas en surveillant la chaussée. Mais le champ du regard était étroit : quelques pavés, les maisons d'en face dont la ligne des seuils sur la rue en pente exigeait des escaliers de hauteurs différentes »⁴⁹³.

Dans certaines nouvelles de Boulanger, la marginalité semble intimement liée à l'exemplarité. C'est ainsi que, souvent, le personnage de nouvelle se particularise par un trait, une caractéristique qui le rend exemplaire. Le cas se présente dans la nouvelle intitulée *Victorine Parroquin* (in *Fouette, cocher !*). Dès l'incipit, en effet, le narrateur brosse un portrait du personnage féminin, avec une remarquable économie des moyens, qui insiste davantage sur la particularité physique de Victorine :

« Sur un trottoir, au beau milieu d'une rue, elle avait un tic qui lui révoltait les yeux et lui faisait soulever les bras, mais avec une certaine satisfaction. On mettait cela au compte de l'âge et de la solitude qu'elle paraissait repousser tout à coup, comme un infirme rejeterait ses mauvaises béquilles en apercevant un ami qui lui tend les bras, et désormais la route ne sera plus qu'une patiente douceur »⁴⁹⁴.

Par ailleurs, l'emploi fréquent de la figure analogique qu'est la comparaison – le passage qu'on vient de voir nous en offre un exemple judicieux – est un des

⁴⁹³ Daniel Boulanger, « Le large », op. cit., p. 13.

⁴⁹⁴ Daniel Boulanger, « Victorine Parroquin », in *Fouette, cocher !*, op. cit., p. 653.

procédés dont use Boulanger pour assoir la figure du personnage et le constituer en type. L'intérêt accordé au concept de *type* semble le souci majeur de la nouvelle, et ce qui lui permet d'imposer la figure du personnage, en dépit d'un espace réduit par les contraintes du genre :

*« C'est le recours au type qui est essentiel pour nous, parce qu'il est lourd de conséquences pour la constitution même du genre : c'est autour de lui que j'articulerai la démonstration »*⁴⁹⁵.

Une précision sémantique s'impose ici : la nouvelle ne met pas en scène que des types littéraires, consacrés par la tradition, même s'il lui arrive parfois de le faire. La notion de *type* est alors à rapprocher, toutes proportions gardées, de la catégorie conceptuelle élaborée par Hamon sous la dénomination de prédésignation conventionnelle⁴⁹⁶. Il faut entendre par types ici, les représentants d'une catégorie sociale ou professionnelle, aisément reconnaissables par le lecteur, parce qu'ils mobilisent sa compétence interprétative, et dont les nouvelles classiques sont friandes :

*« Tout d'abord il faut préciser mon propos. Il ne s'agit pas de dire que la nouvelle ne présente au lecteur que des types littéraires traditionnels. Au contraire, tout le monde insiste avec raison sur le nombre et la variété de ses personnages. James et Tchekhov ont tous deux proclamé que leurs nouvelles mises bout à bout feraient un tableau complet de la société de leur temps. Ce n'est pas faux : on trouvera chez les nouvellistes un immense panorama des rôles sociaux, souvent méconnus par la littérature jusqu'à eux : proscrits, parias et marginaux y recevront la consécration de la littérature »*⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Florence Goyet, op. cit., p. 62.

⁴⁹⁶ « La prédésignation conventionnelle se retrouve dans certains romans très codifiés où le héros se définit par un certain nombre de caractéristiques imposées par le genre dont relève le texte étudié. Le héros se reconnaît ainsi à sa jeunesse et à sa vaillance dans le roman populaire, alors qu'il se présentera plutôt comme solitaire et taciturne dans le roman noir », in Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 2^{ème} édition 2009 (1^{ère} édition, SEDES, 1997).

⁴⁹⁷ Florence Goyet, op. cit., p. 62.

Les nouvelles qui offrent un espace d'énonciation à l'expression de ces types en appellent certainement à la complicité bienveillante du lecteur et à sa capacité de reconnaissance. On mise alors sur son expérience personnelle, tant littéraire qu'ontologique :

« ...le lecteur peut fort bien n'avoir rencontré en chair et en os aucun d'entre eux, il les reconnaît, il en a entendu parler, les a parfois côtoyés »⁴⁹⁸.

Le type a ceci de particulier qu'il possède un statut ambigu : il est nouveau, et pourtant parfaitement connu. S'il dispense le lecteur de le reconstituer en accumulant les détails fournis par le texte et en rassemblant les pièces du puzzle, pour la raison qu'il s'appuie sur sa capacité du déjà-vu, voire du déjà-lu, il n'en demeure pas moins que sa rencontre avec le lecteur demeure toujours inédite :

« L'intérêt du recours au type est évident : les personnages de la nouvelle classique surgissent tout armés devant le lecteur, qui peut alors les suivre dans leurs aventures sans perdre de temps à les dessiner trait par trait. Ce que nous rencontrons à longueur de pages dans la nouvelle classique, ce sont ainsi des types nouveaux, et pourtant déjà connus »⁴⁹⁹.

Il faut, en outre, convenir que la grande prouesse de la nouvelle réside dans l'intérêt tout particulier qu'elle accorde à la structure et à son élaboration. Bien entendu, le personnage sera intégré à cette structure et développé en son sein :

« La réalité est que la nouvelle privilégie les effets de structure sur l'examen et le développement des caractères, sur la complexité des éléments mis en jeu »⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ Florence Goyet, op. cit., p. 63.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 63.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 67.

Le texte de la nouvelle est le lieu d'une élaboration linguistique et rhétorique, particulièrement efficace, et au terme de laquelle la figure du personnage s'impose, avec une netteté comparable à celle du roman, à l'esprit du lecteur et le séduit, parfois intensément :

« La puissance de la description, le recours efficace à l'hypotypose, font de ces "portraits" des réussites : nous avons bien une idée nette des personnages que Tchekhov entend nous exposer »⁵⁰¹.

C'est ainsi que l'exemplarité d'un personnage s'obtient au prix d'une focalisation sur certains détails et leur intensification, notamment par la convocation d'un arsenal de moyens linguistiques et stylistiques :

« ...loin de nuancer ou de mêler les traits pour construire un individu, la description nouvellistique développe une à une des caractéristiques qui convergent toutes vers un seul concept. Une poignée de signes, oui, qui font surgir devant nous une image vive, mais les "replis" d'un cœur humain : les traits accumulés d'une image toute faite, d'un stock character : un personnage – si l'on me permet cette traduction a piacere – dans la mémoire du lecteur a "en stock" le concept, qui surgit en effet "dans un seul élan de sa pensée" »⁵⁰².

La nouvelle a ceci de particulier, et qui la singularise sans doute par rapport au genre romanesque, qu'elle sollicite souvent l'effort interprétatif du lecteur, en se fondant sur les présupposés dont sa mémoire dispose au moment de la réception-lecture de l'œuvre. Son impossibilité à tout dire la contraint à opérer une sélection judicieuse parmi les traits disponibles et à réactiver l'horizon d'attente du lecteur :

⁵⁰¹ Florence Goyet, op. cit., p. 69.

⁵⁰² Ibid., pp. 71-72.

« En somme, la description actualise l'idée abstraite, en s'appuyant sur un présupposé. Comme le montrent les travaux sur les présupposés, lorsque nous jugeons du premier coup, nous jugeons en fonction de valeurs préexistantes parfaitement établies. Ce que la nouvelle peut faire surgir dans l'esprit du lecteur, ce ne sont pas des notions neuves ou élaborées sur tel ou tel sujet. Si un lecteur peut reconstituer un ensemble, cet ensemble portera les couleurs de ses présupposés sur le sujet »⁵⁰³.

Par ailleurs, l'efficacité de la nouvelle tient également au fait qu'elle évacue du champ de ses préoccupations tout ce qui relève de l'accessoire et de l'inutile. Contrainte par ses dimensions, elle ne peut s'offrir le luxe de s'appesantir sur tout ce qui ne concerne pas, de près, son sujet, y compris ses personnages. L'économie des moyens, dont elle use, conjuguée à la stricte fonctionnalité de ses éléments fondent, sans doute, sa réputation de genre bref et pressé :

« Il faut, enfin, mentionner un autre procédé qui permet à la nouvelle d'aller à son but avec la fermeté rapide que nous lui connaissons. C'est ce que l'on pourrait appeler le "cadrage". La nouvelle expulse de son champ tout ce qui n'est pas son sujet »⁵⁰⁴.

Économie des moyens n'est pas du tout équivalente à simplicité et à schématisation. L'effet esthétique de la nouvelle résiderait plutôt dans la sélection pertinente d'une variable et sa mise en valeur, au sein de la structure narrative :

« Chaque texte résout, certes, un problème unique, mais en ne prenant en compte qu'une seule variable : refusant de prendre en compte toutes les autres, érigeant cette variable privilégiée en paroxysme, et l'insérant dans une structure bien nette, où tout prend sens »⁵⁰⁵.

⁵⁰³ Florence Goyet, op. cit., p. 72.

⁵⁰⁴ Ibid., pp. 72-73.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 74.

XII.4. La provincialité

C'est un trait caractéristique des nouvelles de Boulanger, qu'elles mettent souvent en scène des personnages provinciaux. En effet, leur origine géographique participe, de manière déterminante, à leur exemplarité, et les érige en types représentatifs de leur catégorie sociale et professionnelle.

Dans ses récits, Boulanger s'adonne à la peinture de l'univers surtout provincial, un tour des régions de France. Ses nouvelles se penchent sur des personnes auxquelles on ne prête guère attention, leur accordent un certain statut fictionnel, et leur trouvant d'infinies richesses inexploitées. Par l'écriture, la nouvelle se mue en œuvre d'embellissement où le médiocre disparaît. Cette provincialité, disséminée dans le texte, apparaît d'abord dans l'onomastique. En effet, le choix d'un nom ou d'un surnom est un indice révélateur, dont la fonction est de surdéterminer le caractère et le tempérament du personnage, et de motiver ses actes :

« Lucienne haussa les épaules et se pencha vers la fenêtre. Un cheval descendait la rue sous une toile cirée. Il balançait la tête et levait haut les jambes, suivi de son maître.

-M. le Tortorec ! dit Marguerite en feignant l'étonnement. Je remarque son passage à chacune de tes tirades, autant dire tous les soirs. Tu cherchais un homme, il vient.

-Trop tard, dit Lucienne, et je n'aime pas les originaux. D'ailleurs, quand nous étions à l'âge des noces, veux-tu me dire où j'aurais pu le rencontrer ton Tortorec ? Au milieu de la mer ? »⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ Daniel Boulanger, « Le large », in *Le chemin des caracoles*, op. cit., pp. 13-14 (c'est nous qui soulignons).

⁴⁹⁷ Ibid., p. 14.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 14.

La provincialité, comme trait caractéristique, s'incarne également dans la peinture de personnages pittoresques, dont les manières singulières tranchent sur celles de leur entourage ; personnages que le nouvelliste extrait de leur banalité quotidienne pour les proposer à l'imagination du lecteur :

« Le cheval s'était arrêté, un sabot sur le trottoir tandis que son maître l'attachait à la poignée de cuivre de la porte et tirait la sonnette des demoiselles Mabut »⁵⁰⁷.

Et un peu plus loin, dans le texte :

« -Te représentes-tu le travail qu'il nous donnerait ? Il nous rapporterait toute la cour à ses semelles, la paille et le reste »⁵⁰⁸.

La simplicité d'un personnage, voire sa frugalité, représentent un trait caractéristique de sa personnalité. C'est, par exemple, le cas de Cornélie, dans la nouvelle éponyme. Il s'agit d'une vieille fille attachée au service de personnes âgées, et qui se satisfait de peu. Cette occupation lui permet de subsister, après la disparition de son père, qui était comptable :

« -Et votre cuisinière qui se moque et ne comprend pas que je mange un demi-œuf, jalouse peut-être de me voir emporter chez moi l'autre moitié dans un ramequin.

-Vous mangez un demi-œuf ?

-Oui, monsieur Léopold, et l'autre demi le lendemain. Cela me suffit. [...

-Un demi-œuf, dit-il en la repoussant, chez moi ! On en apprend tous les jours ! »⁵⁰⁹.

⁵⁰⁹ Daniel Boulanger, « Le secret de Cornélie », in *Nouvelles III*, op. cit., p. 218.

En outre, ce qui caractérise le provincial, sur le plan linguistique, c'est un certain usage régional de l'idiome, un sociolecte, qui permet aux membres de la même communauté de se reconnaître et de marquer, plus nettement, leur différence. Le cas se présente, ce nous semble, dans le passage suivant où la phrase prononcée comporte une allusion grivoise :

« Certes il y avait bien des drôles qui lançaient à la Dubucq des phrases qu'elle ne comprenait pas toujours.

-Une partie de fourre-minet, Cornélie ? mais elle prenait alors ce que Mme Poulet appelait son air égyptien, l'œil soudain immense sur le côté, et la fuite entravée »⁵¹⁰.

Dans la nouvelle susmentionnée, le narrateur insiste sur la sobriété de l'existence que mène Cornélie, personnage aux goûts simples, aux habitudes frugales, que peu de choses contentent, comme en témoignent les lignes suivantes :

« Cornélie habitait au troisième et dernier étage d'une étroite maison que son père avait vendue autrefois avec une clause dans le contrat qui exigeait de garder sa fille comme locataire, s'il venait à disparaître. [...] Quand elle eut mis un demi-ligot dans son poêle et ses vêtements à sécher, perdus dans un peignoir paternel, elle se tint immobile dans ses pensées et regarda les murs doublés des piles de journaux qu'elle ramassait depuis toujours, car elle avait surpris en chacun quelque article qu'elle pensait relire un jour ou l'autre »⁵¹¹.

Ainsi, le cadre de vie réfère, indirectement à ce personnage féminin et parle de lui, selon une relation de motivation métonymique. La simplicité et le contentement de la vieille fille l'incitent à se satisfaire d'une brève entrevue avec un inconnu pour qu'elle l'assimile au grand amour, et continuer ainsi à vivre de ce souvenir :

⁵¹⁰ Daniel Boulanger, op. cit., p. 224.

⁵¹¹ Ibid., pp. 218-219.

« -C'est tout, dit Mme Poulet ?

-L'amour, reprit Cornélie, insensible à la bassesse et restant en suspens.

-Vous l'avez revu ?

-Jamais.

-Jamais ?

-Mais il ne m'a pas quittée »⁵¹².

La provincialité ne caractérise pas exclusivement les personnages, elle est, comme valeur, inscrite dans la description d'un paysage, qui leur sert de décor géographique, et au sein duquel ils se meuvent :

« Les toits, les bulbes des églises, les façades monumentales et le troupeau des masures descendaient jusqu'à la rive dans une bigarrure d'ocres et de bleus »⁵¹³.

Les villes provinciales se particularisent aussi par la palette des odeurs qui s'y déploient. D'où l'importance, dans les nouvelles de Boulanger, des sensations olfactives, mises à contribution, mobilisées, lorsque l'occasion se présente pour souligner, plus nettement, la relation privilégiée entre le lieu et le personnage :

« Une odeur de graisse à frites, de praline, de saucisse et de pâte à berlingots jette un duvet tiède, trouée de poussées d'égouts sur le quartier malade, d'un rose de fièvre dans la nuit. Ange Palaneuve cependant la respire avec délice en sortant du métro. [...] Il les sent distraitement, pareilles dans les impasses et les rues étroites aux poupées hors d'usage que l'on abandonnait aux poubelles de sa lointaine enfance, dans cette orgueilleuse ville de province »⁵¹⁴.

⁵¹² Daniel Boulanger, « Le secret de Cornélie », in *Nouvelles III*, op. cit., p. 218.

⁵¹³ Daniel Boulanger, « L'hiver des femmes dans les caramels », in *Nouvelles III*, op. cit., p. 234

⁵¹⁴ Daniel Boulanger, « Soufflez, vents favorables ! », in *Nouvelles III*, op. cit., p. 242.

C'est aussi le cas au début d'une autre nouvelle de Boulanger, où les parfums se répondent, dans une harmonieuse correspondance, pour suggérer une atmosphère propice à cette douceur de vie, propre à la province et à ses habitants :

« Par la fenêtre large ouverte d'un rouge de vieille rose entrait la chaleur truffée de mandarine, de cédrat, de bitume, d'oiseaux engourdis, du gras de la mer, et cela était aussi tentant qu'une tranche de cake sortant du four »⁵¹⁵.

Ce déploiement progressif des odeurs et des sensations, qui se développent en éventail, et où l'odorat est prioritairement sollicité, semble être une caractéristique fréquente de l'écriture boulangérienne (un stylème, dirait le stylisticien). C'est notamment le cas, dans cet incipit :

« D'abord ce fut l'odeur tout en chair, mielleuse, brûlante et longue, cachant un dard dans son velours de papillon, une odeur qui s'étagait cylindriquement, sur une assise puissante, et dans cette tour, où l'air était pris d'un vertige comme s'il s'était trop respiré »⁵¹⁶.

Nous ne prétendons aucunement, dans le cadre de cette dernière partie de notre travail, à une quelconque exhaustivité. Notre ambition consistait, plus modestement, à exposer quelques traits invariants, caractéristiques des personnages boulangériens, comme la dualité, la marginalité, la provincialité, etc. Il faut, cependant, noter que ces caractéristiques ne sont pas forcément dans un rapport d'exclusion, les unes par rapport aux autres. Ainsi, les personnages peuvent cumuler, au sein de leur personnalité, plus d'un trait : rien n'empêche l'acteur du récit d'être à la fois provincial et marginal, par exemple.

⁵¹⁵ Daniel Boulanger, « L'arrosoir », in *Nouvelles III*, op. cit., p. 207.

⁵¹⁶ Daniel Boulanger, « La vente sous les arbres », in *Nouvelles IV*, op. cit., p. 277.

CONCUSION GENERALE

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous voilà parvenu au terme de notre recherche. Aussi, un bilan, forcément provisoire et partiel, s'impose-t-il. Si, par ailleurs, la conclusion constitue une limite et une contrainte scripturaires que postule tout effort intellectuel, elle remplit, néanmoins, une fonction récapitulative, susceptible d'informer sur le travail entrepris.

Le point de départ de notre projet de recherche a consisté à apporter des éléments de réponse à une problématique centrée sur la construction sémiotique et textuelle des personnages des nouvelles de Daniel Boulanger (24 janvier 1922-27 octobre 2014), nouvelliste, romancier, poète et scénariste contemporain. Notre démarche heuristique a consisté à élaborer une hypothèse de travail selon laquelle le personnage de nouvelle, ne disposant pas d'un espace narratif étendu (à l'instar de celui du roman), fait l'objet d'une construction stylistique et rhétorique, particulièrement efficace. L'économie des moyens, inhérente à l'inscription générique du texte, contraint la nouvelle à l'hyperbolisation des caractérisèmes et à l'organisation actantielle antithétique. Pour les besoins de la démonstration, nous avons organisé notre travail de recherche en trois parties complémentaires.

Dans la première partie, nous nous sommes attelé à déterminer le rôle et le statut du personnage dans la structure sémio-narrative. Aussi, avons-nous besoin d'une contextualisation historique et littéraire de la notion de personnage, dans le cadre de la fiction narrative, l'examen de l'évolution et des avatars de cet élément incontournable du récit, laquelle évolution a abouti à sa contestation, dans la littérature du XX^{ème} siècle. C'est cette finalité que nous avons assigné au premier chapitre théorique de cette partie. Les chapitres suivants ont été consacrés à des analyses sémiotiques portant sur quelques nouvelles de notre corpus, choisies en raison de leur exemplarité. Prenant appui sur les travaux de sémiotique narrative de Greimas et ceux du Groupe d'Entrevernes, nous avons tenté de montrer, en convoquant aussi souvent que possible le texte des nouvelles, la caractérisation de

l'être du personnage par son faire, son agir. C'est ainsi qu'aux catégories conceptuelles de la sémiotique traditionnelle, préférentiellement centrée sur le faire et la narrativité, nous avons adjoint, dans notre étude, la dimension pathémique, qui participe d'une sémiotique des passions. Cet aspect fondamental de la recherche nous a montré que la disposition affective des actants du récit est, elle aussi, susceptible d'une modélisation. Les études entreprises nous ont démontré que les passions interviennent, de manière décisive, dans le parcours narratif des personnages et motivent, souvent, leurs actions. En outre, le recours, à la théorie du désir triangulaire ou mimétique de René Girard, élaborée dans le cadre de son ouvrage de référence *Mensonge romantique et vérité romanesque*, nous a aidé à compléter nos analyses et à les affiner davantage, en nous révélant que le désir constitue l'enjeu véritable de la narration et le moteur de sa dynamique interne. Ainsi, le personnage de la nouvelle, saisi dans son instantanéité, connaît un certain destin textuel, même s'il s'avère foncièrement éphémère. Il n'en demeure pas moins que certains procédés linguistiques contribuent à le pérenniser dans l'esprit du lecteur, à lui imprimer une certaine permanence.

C'est ainsi que les actants du récit se révèlent, à la fois, des supports textuels de l'information narrative, des points d'ancrage essentiels, destinés à orienter le récepteur de l'œuvre et à baliser sa lecture, mais également des supports affectifs, passionnels, favorisant, de ce fait, les processus de projection et d'identification. C'est ce que Vincent Jouve (cf. *L'effet-personnage dans le roman*) nomme l'effet-personne. Le phénomène est d'autant plus saillant qu'il est suscité, en grande partie, par l'incomplétude caractéristique des personnages des nouvelles. Les contraintes formelles du genre bref, tout en réduisant la part de narrativité, augmentent, par effet de compensation le potentiel attaché à l'être du personnage. D'où la multiplication et la diversification des procédés de caractérisation pour conférer à celui-ci une présence textuelle suffisante, afin qu'il s'imprègne durablement dans la mémoire du lecteur.

Quant à la deuxième partie de notre thèse, elle découle d'un constat important : celui de l'incomplétude essentielle du personnage de la nouvelle. En effet, en raison de la concentration de la matière narrative de ce genre bref, le personnage ne dispose pas d'un espace lui permettant d'évoluer et de se développer de manière optimale. De ce resserrement spatial, caractéristique intrinsèque du texte de la nouvelle, résulte, comme conséquence obligée, l'incomplétude du personnage et la nécessaire convocation du Double. Aussi, la dualité actancielle constitue-t-elle la pierre angulaire de cette deuxième partie du travail. Après une mise en perspective historique et littéraire du thème du Double, qui nous a permis notamment de prendre acte du foisonnement de cette thématique et de son omniprésence à travers l'histoire de la littérature, nous avons essayé d'étudier les différentes manifestations textuelles du Double, telles qu'elles apparaissent dans certains textes de Boulanger. En effet, multiples et diverses sont les figures de la dualité, leur concrétisation et leur incarnation dans les œuvres particulières. Ce thème, en fait, remonte aux mythes ethno-religieux, mythes fondateurs s'il en est. Dans ce cadre, la dualité revêt des significations symboliques. La transposition littéraire de la dualité marquera, de manière décisive, le passage du sacré au profane, et partant, la consécration littéraire du thème du Double. C'est avec le romantisme, mouvement littéraire et artistique européen, que culminera la représentation de la dualité. Le tempérament romantique se révélera particulièrement propice à cette présence de l'Autre, du Double, dans les œuvres littéraires. Le genre fantastique ne se contentera pas de l'accueillir en son sein, mais lui réservera une place de prédilection, en lui conférant ses lettres de noblesse. Mais il ne manquera pas de donner au Double un caractère inquiétant, et de caractériser sa présence comme anxiogène, voire menaçante pour l'intégrité physique et morale du personnage. Dans les récits de Boulanger, la convocation de la dualité répond à une exigence immanente au texte et correspond à une stratégie narrative, consistant à doter le personnage d'une certaine épaisseur et d'une certaine existence textuelle. C'est, à tout le moins, la conclusion à laquelle nous sommes arrivé au terme de l'analyse de quelques nouvelles, qui nous ont servi de supports à notre démonstration. C'est ainsi que la présence du Double affecte différents visages, qui vont de la gémellité à l'amour fusionnel, en passant par le motif de

l'ancêtre et la dualité spéculaire. Ruse du récit pour contrebalancer les insuffisances du personnage ? Assurément. Il faut néanmoins convenir que, dans certaines situations narratives, le rapport antinomique qu'entretient le personnage avec son double, se mue en relation de complémentarité, au terme de l'histoire. Communion et fusion caractérisent alors les acteurs. C'est, à tout le moins, l'aboutissement de nos analyses, relatives à cette partie du travail.

Notre ambition scientifique a consisté à faire découler la troisième partie, intitulée *Pour une poétique du personnage boulangérien*, des deux parties précédentes. En effet, nous avons tenté d'observer une certaine progression logique, dans la rédaction de notre texte. Nous avons voulu en rendre le cheminement clair et logique. Ce qui nous a conduit, par voie de conséquence, à élargir nos perspectives, en construisant une poétique du personnage (poétique nécessairement provisoire et partielle), fondée sur les caractéristiques fondamentales du personnage boulangérien, telles que nous avons essayé de les dégager de notre étude. Les analyses concrètes que nous avons proposées ont été précédées par une définition de la poétique, entendue comme l'étude des lois générales qui président au discours littéraire, et une mise en perspective historique de cette discipline. La poétique a, en effet, connu maints avatars, et ce, depuis la première tentative de théorisation, en date, celle d'Aristote, jusqu'à sa version objective et textualiste au XX^{ème} siècle, notamment sous l'égide des Formalistes russes, en passant par la grande floraison des arts poétiques, dont le caractère prescriptif et normatif est avéré, en particulier à l'époque classique. L'histoire de la discipline rend compte de sa constante oscillation entre l'effort descriptif et la tentation normative. Pour notre part, nous nous sommes efforcé, dans la mesure du possible, d'envisager quelques constantes des personnages des nouvelles de Boulanger. Le choix de ces constantes est fondé, bien entendu, sur le critère de récurrence. Il s'agit de montrer, illustrations à l'appui, que ces caractéristiques conspirent à l'exemplarité du personnage.

Les nouvelles de Daniel Boulanger offrent un terrain d'observation fort intéressant, à maints égards. Le lecteur, en les parcourant, a la nette impression que

les personnages sont saisis sur le vif, dans leur instantanéité. Stratégie dont use le narrateur pour en appeler à la connivence, à la complicité bienveillante de son destinataire. Ensuite, ils se déploient, à la façon des « roses de Jéricho » (l'analogie est de Boulanger lui-même, au cours d'un entretien téléphonique que nous avons eu avec lui, il y a quelques années), s'enrichissant progressivement des prédicats qualificatifs et autres caractérisants. Néanmoins, le « laconisme » de la nouvelle contraint le scripteur à hyperboliser ses descriptions, à privilégier la structure antithétique, à recourir, de manière préférentielle, au marginal, au provincial, à l'insolite. Ces procédures éprouvées concourent à l'élaboration de personnages qui, tout en étant, foncièrement, des êtres de fiction, n'en suscitent pas moins l'adhésion, voire la sympathie du lecteur.

Ainsi, le personnage, notion difficilement cernable, catégorie conceptuelle problématique, sert au lecteur de marqueur typologique et lui permet de déterminer le genre et le sous-genre auxquels il appartient (un personnage de nouvelle ne se confond pas avec un personnage romanesque). Il remplit, par ailleurs, la fonction d'un organisateur textuel, en cela que la structure narrative entretient un lien organique avec la logique des actions et le devenir des personnages. Ce que nous avons essayé de montrer, notamment dans la première partie de notre travail.

Le personnage est porteur d'un nom et d'une identité. Il constitue le lieu de qualifications et d'attributs, qui contribuent, efficacement, à la construction de son « étiquette sémantique », selon l'heureuse formule de Philippe Hamon. La convergence de tous ces indices, dans l'esprit du lecteur, contribue à la constitution progressive de son image et à son décryptage. Il est enfin considéré comme un lieu d'investissement, à la fois psychologique et idéologique (effet-personne, dirait Jouve), par l'auteur et son lecteur, favorisé par les stratégies d'implication du narrateur. Dans cette perspective, une étude sérieuse du personnage ne peut faire l'économie de ce pôle essentiel, dans la communication littéraire, qu'est le lecteur.

Tout en étant parfaitement conscient des lacunes de notre thèse, nous souhaitons avoir réalisé nos objectifs de recherche, ou du moins, une partie d'entre eux. Ce travail nous a fourni, en outre, l'opportunité de prendre acte de l'exigence stylistique et rhétorique que réclame l'écriture du récit boulangérien, en particulier, et de la nouvelle en général. Les autres aspects des nouvelles de Boulanger, que nous n'avons pu aborder, dans le cadre de cette étude, feront, éventuellement, l'objet de recherches ultérieures.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I/ CORPUS

- BOULANGER, Daniel, *Nouvelles*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, 1999.
- BOULANGER, Daniel, *Nouvelles II*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, 2001.
- BOULANGER, Daniel, *Nouvelles III*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, 2002.
- BOULANGER, Daniel, *Nouvelles IV*, Paris, Gallimard, Coll. NRF, 2003.

II. OEUVRES LITTERAIRES CITEES OU CONSULTEES

- BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Presses Pocket, 1978.
- VALÉRY, Paul, « Propos sur la poésie », dans *Œuvres*, Gallimard, « La Pléiade », T. 1, 1957.
- VERLAINE, Paul, *Poésies*, Paris, Pocket, 1999.

II/ OUVRAGES DE THEORIE LITTERAIRE

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 2011.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, traduction de Médéric Dufour, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 2014.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1968.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1963.
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1984.
- BELLEMIN-NOËL, Jean *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».
- BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan/Université, 2000.
- CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- COURTES, Joseph, *Analyse Sémiotique du Discours – De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979.
- DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Nathan/Université, Coll. Lettres Sup, 2001.
- ECO, Umberto, *Lector in fibula*, Paris, Grasset, 1990 (1ère édition 1985).
- FONTAINE, David, *La poétique*, Paris, Armand Colin, Coll. 128, 2005 (1ère édition 1993).
- FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHATEAU, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, Coll. Lettres Sup, 2ème édition, 2014 (1ère édition, Bordas, 1991).
- GARRIC, Nathalie, CALAS, Frédéric, *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette/Supérieur, 2007.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture littéraire*, Québec, Le Préambule, Coll. « L'Univers des discours », 1990.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010 (1ère édition, Grasset et Fasquelle, 1961).
- GOUVARD, Jean-Michel, *La pragmatique*, Armand Colin, Paris, 1998.
- GOYET, Florence, *La nouvelle (1870-1925)*, Paris, PUF, Coll. Écriture, 1993.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan/Université, Coll. Lettres Sup, 2000.
- GREIMAS, A.-J., FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1991.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.
- GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 6ème édition, 1988 (1ère édition, 1979).

- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, Coll. « Belin Sup-Lettres », 2003.
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, éditions de Minuit, 1963.
- JAKOBSON, Roman, « La nouvelle poésie russe », in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1973.
- JARRETY, Michel, *La poétique*, Paris, PUF, Que sais-je, 2003.
- JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du Double, Un thème littéraire*, Paris, Nathan/Université, 1996.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, Coll. Écriture, 1998, 2^{ème} édition (1^{ère} édition 1992).
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 2009, 2^{ème} édition (1^{ère} édition, SEDES, 1997).
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, Coll. Écriture, 2001.
- LIOURE, Françoise, et al., *Construction/Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^{ème} siècle*, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, Université Blaise Pascal.
- LUKÁCS, Georg, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, Coll. « Ancrages », 2003.
- MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1989.
- NASIO, J.-D., *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, Paris, PBP, 2001.
- NASIO, J.-D., *Le Fantasme – Le plaisir de lire Lacan*, éditions Payot & Rivages, 2005.
- OSWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette/Supérieur, Coll. « Contours littéraires », 1996.
- PLATON, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

- RANK, Otto, *Don Juan et le Double*, Paris, éditions Payot et Rivages, 2001.
- STOLZ, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, Coll. Thèmes et études, 2006.
- SUHAMY, Henri, *La Poétique*, PUF, Que sais-je ?, 1986.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature – Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001 (1^{ère} édition, 1965).

III/ DICTIONNAIRES ET GRAMMAIRES

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- BACRY, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992.
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1979.
- FOREST, Philippe, CONIO, Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, éditions de la Seine, 2005.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, 2002.
- GREIMAS, A.-J., COURTÈS, J., *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, 2006.
- JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, Coll. Quadrige, 5^{ème} édition (1^{ère} édition, 1967).
- MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2013.
- RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition revue et augmentée, 2011.

-RIEGEL, M., PELLAT, J. Ch., RIOUL, R., *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994.

-ZERRAFA, Michel, « Personnage de roman », in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2^{ème} édition, 2003.

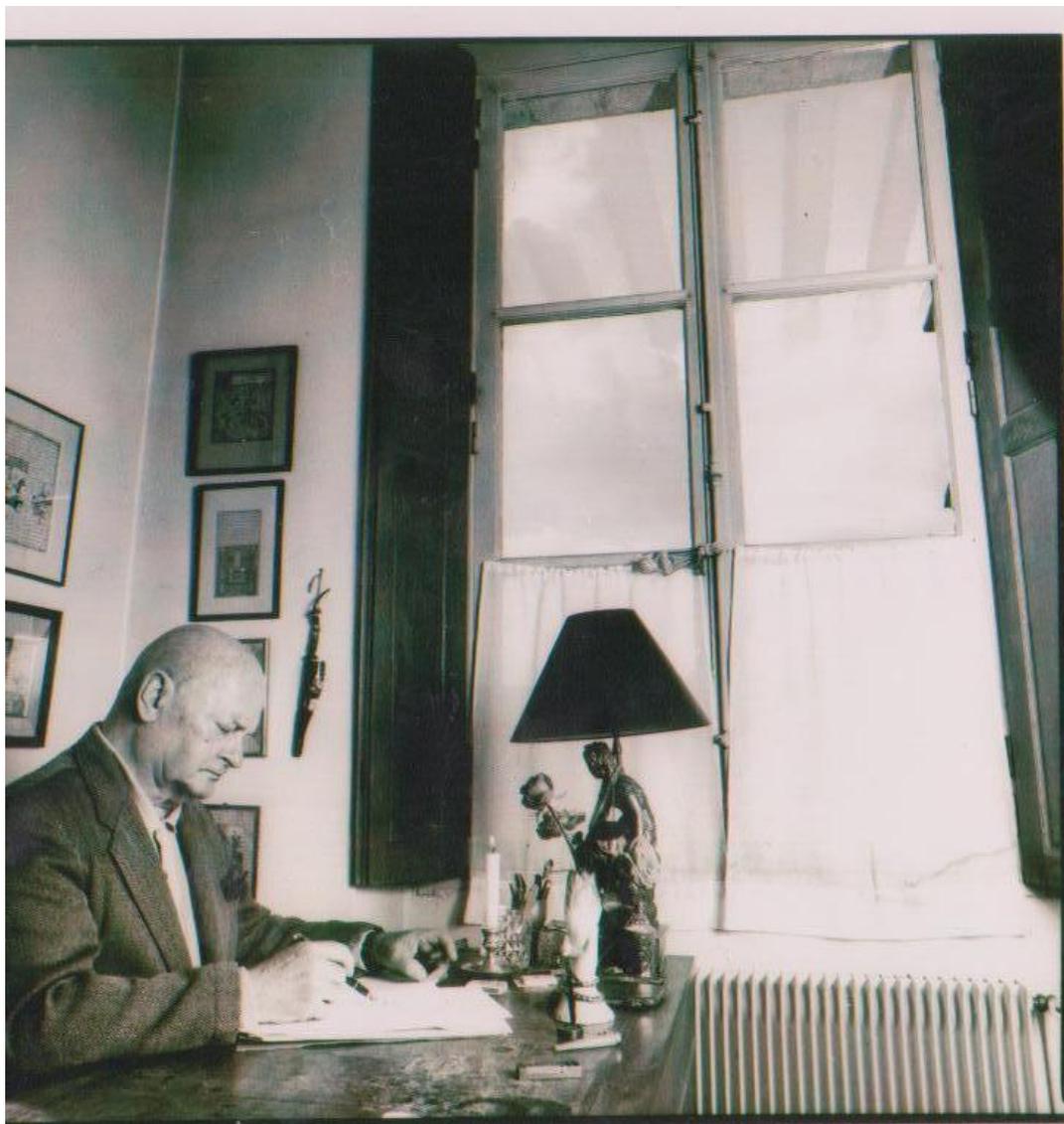
- DICTIONNAIRE *Le Petit Robert*, 1987.

IV/ SITOGRAPHIE :

http://www.academie-goncourt.fr/m_boulangier.htm, consulté le 11 mars 2016.

ANNEXES

ANNEXES



Bien - vous, Mohamed Salah Daddi.
Je vous serre la main
Said Boulouha

Académie Goncourt

Senlis, le 14 mars 2006

Bonjour, Madame,

notre être me fait grand plaisir.

Elle m'arrive en retard.

- 1) Pardonnez mon écriture. J'ai des ennuis de vue depuis peu de temps.
 - 2) Je vous envoie ce que vous manquez. Certains exemplaires sont de fraîche date, il n'y en a plus d'autres.
 - 3) J'avais demandé à Guillierd de vous exposer l'ensemble qui est à Paris, les nouvelles.
 - 4) J'espère que vous pourrez continuer à lire cette lettre dont la moitié m'échappe si je ne tourne pas la tête.
- Je vous souhaite bon courage,
et à bientôt.

Guillem Bouleau

P.S. Le colis arrive à part.

Académie Goncourt

Cher Mohamed Salah Sedci,

Il n'est jamais trop tard
pour recevoir vos lettres.

Je suis très malade, j'ai des
larmes aux yeux. Et graves.

Et il y a un mois j'ai demandé
l'honneur aux Goncourts

Ma secrétaire est obligée de lire
pour moi.

Je suis désolé
pour vos soucis et je vous salue

de loin. Je regrette de ne pas
connaître la direction dont vous
me parlez

Bien à vous

Sul Soukran

Sentis, le 10 avril 2006

Bonjour, Monsieur, et bien à vous.
Gilles vaid va vous envoyer les recueils
de "Retouches" ; un gros et le même. Sinon
ça sera moi.

Je n'ai pas de mail, mais j'ai un
numéro de téléphone : 03 44 53 21 86
(Je ne sais pas ce qu'il faut ajouter avant, pour vous)
En tout cas, ça va bien, en votre carte,
vous saluez de vos côtés, quand il vous plaira.
Et bon les coeurs !

Daniel Boulanger

Bonjour, Mohamed / bel merci !
Moi à quel point Belouche
(= Je guster un peu de temps
en temps, sans dose prescrite
Bien à vous

Saint Paul

de l'été, en mai son ci-dessus
le 1^{er} juin 2006

Académie Goncourt

St Valéry en Somme,
le 16 aout 2007

Bonjour, Mohamed Salah Daki,

est une image de mon bureau,
sur le mur de l'entrée à vos côtés le bienvenu
quand vous le voudrez.

Je vous souhaite une bonne soirée

Denis Boulay

RÉSUMÉS

Résumé :

La présente recherche porte sur les personnages des nouvelles de l'écrivain français Daniel Boulanger. Pour mener à bien notre travail, nous avons organisé notre thèse en trois parties complémentaires. Dans la première partie, nous avons examiné le rôle et le statut du personnage dans le récit, lesquels sont déterminés par son être et son faire. Pour ce faire, nous avons recouru aux travaux de la sémiotique narrative de Greimas. La deuxième partie concerne, prioritairement, le thème du Double, comme stratégie narrative répondant à l'incomplétude du personnage. Les approches thématique et psychanalytique nous ont semblé ici indispensables et pertinentes. Quant à la partie finale, elle est centrée sur la poétique personnage boulangérien, le relevé et l'étude de quelques constantes le caractérisant.

Mots-clés : Nouvelle-personnage-dualité-sémiotique-poétique.

Summary

This research focuses on the characters of the “nouvelles” of the French writer Daniel Boulanger. To carry out our work, we organized our thesis in three complementary parts. In the first part, we examined the role and status of the character in the story, which are determined by his being and his doing. To do this, we used the work of narrative semiotics of Greimas. The second part relates, primarily, the theme of the Double, as a narrative strategy that meets the character incompleteness. The thematic and analytic approaches seemed to be essential and relevant. The last part of the study is based on the poetic character “boulangérien”, the reading and study of the few constants characterizing it.

Keywords: Short story- character -duality -semiotics - poetic.

ملخص الرسالة.

إن الفكرة المحورية لهذا البحث تدور حول دراسة شخصيات القصص القصيرة للكاتب الفرنسي دنيال بولانجي".

وقد حاولت أن أبني هذه الأطروحة على فصول ثلاثة متكاملة.

تناول الفصل الأول دور الشخصيات في القصة ، وقد استندت فيه إلى "سيمبائية غريماس" . وخصصت الفصل الثاني لدراسة موضوع الازدواجية كاستراتيجية سردية ، وقد اعتمدت فيه على نظرية علم النفس التحليلي ، واستندت في ذلك على أعمال فرويد.

أما الفصل الثالث و الأخير فقد تطرقت فيه إلى شاعرية شخصيات القصة القصيرة لـ"بولانجي" وميزاتها.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة - الشخصيات - الازدواجية - السيمبائية - الشاعرية.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	1
PREMIERE PARTIE : Le personnage dans la structure sémio-narrative	15
Chapitre I : La problématique du personnage dans la fiction	15
I.1. L'importance du personnage dans le genre narratif	15
I.2. Evolution et avatars du personnage	16
I.3. La contestation du personnage.....	24
Chapitre II : Analyse-sémio-narrative de <i>La plainte</i>	28
II.1. En guise d'introduction	28
II.2. Synopsis	30
II.3. Autour du paratexte : le titre	30
II.4. Analyse sémio-narrative de <i>La plainte</i>	31
II.5. Les étapes du programme narratif	40
II.6. Eros et Thanatos ou le carré sémiotique	49
Chapitre III : Analyse de la nouvelle <i>Le Large</i> (in <i>Le chemin des caracoles</i>)	53
III.1. L'échec d'un programme narratif	53
III.2. L'importance de la parole ou la scène d'énonciation	55
III.3. L'isotopie spatiale ou la réalisation textuelle du PN.....	60
Chapitre IV : Analyse de la nouvelle <i>L'ami</i>, in <i>Fouette cocher !</i>	63
IV.1. La passion philatélique ou le PN principal	66
IV.2. L'onomastique comme détermination.....	70

Chapitre V : Analyse sémio-narrative du <i>Grand Ferré</i> (in <i>Fouette cocher!</i>)	71
V.1. Le Grand Ferré, entre Histoire et fiction ou la surdétermination du personnage	71
V.2. L'analyse sémio-narrative et le désir triangulaire	81
Chapitre VI : Analyse de la nouvelle <i>Une place de rêve</i> (in <i>Un arbre dans Babylone</i>).....	88
VI.1. Présentation des acteurs	88
VI.2. De la compétence à la performance	88
VI.3. Le personnage comme simulacre	90
VI.4. Passion et programme narratif.....	96
Chapitre VII : Analyse sémiotique de la nouvelle <i>Le Réveil</i> (in <i>Un arbre dans Babylone</i>)	106
VII.1. L'itinéraire narratif du personnage	107
VII.2. L'émergence du désir triangulaire.....	111
 DEUXIEME PARTIE : Étude de la dualité du personnage	120
Chapitre I : La problématique du Double.....	120
Chapitre II : La représentation mythique et littéraire de la dualité	126
Chapitre III : Le mythe comme source de la littérature.....	129
Chapitre IV : Le thème de la gémellité	131
Chapitre V : L'origine philosophique du double au XIXe siècle	133
Chapitre VI : Caractéristiques du personnage romantique	136
Chapitre VII : Le thème du double et le récit fantastique	136
Chapitre VIII : La sémantique du terme	137
Chapitre IX ; Le fantastique et les genres voisins.....	138
IX.1. Le merveilleux	138
IX.2. Le féérique	139
IX.3. La science-fiction	139
Chapitre X : Le fantastique, un défi pour la raison	140
Chapitre XI : Le double comme thème fantastique	143

Chapitre XII : Incomplétude du personnage et nécessité du double	147
Chapitre XIII : L'expression de la dualité dans <i>Les dieux</i> (in <i>Vessies et lanternes</i>)	151
Chapitre XIV : Figure du double dans <i>Vieillesse d'Abel et Caïn</i> (in <i>Vessies et lanternes</i>)	156
XIV.1. La surdétermination onomastique	156
XIV.2. Narration et dualité	157
Chapitre XV : Analyse de la nouvelle <i>Les fêtes</i> (in <i>Vessies et lanternes</i>)	161
XV.1. L'incipit ou l'art de planter le décor	161
XV.2. Visages du double	163
XV.3. La figure de cire ou l'ancêtre comme substitut du père	164
Chapitre XVI : La dualité spéculaire dans <i>Au milieu de l'été</i> (in <i>Le chemin des caracoles</i>)	166
Chapitre XVII : La dualité homosexuelle dans <i>Encore un soir de bonté</i>	171
Chapitre XVIII : L'expérience gémellaire dans <i>La rue Martin</i> (in <i>Le chemin des caracoles</i>)	175
XVIII.1. La manipulation	179
XVIII.2. La compétence et la performance	181
XVIII.3. La sanction	183
XVIII.4. Comparaison des deux nouvelles	184
TROISIEME PARTIE: pour une poétique du personnage boulangérien	192
Chapitre I : La poétique : fortune d'un mot	192
Chapitre II : Aristote, théoricien de la littérature	196
Chapitre III : La <i>Poétique</i>, un texte éminemment problématique	198

Chapitre IV : Le texte de la <i>Poétique</i>	200
Chapitre V : Le point de vue de Platon	201
V.1. L'imitation	201
V.2. La poésie ou la dimension éthique de l'imitation.....	203
V.3. La portée politique de la poésie	205
Chapitre VI : L'imitation-représentation selon Aristote	207
VI.1. Le rapport entre littérature et réel	209
VI.2. L'objet de la poétique	212
VI.3. Représentation et sémantique du monde	214
VI.4. La catharsis	216
VI.5. La lexis ou l'élocution	220
Chapitre VII : La tradition des arts poétiques	225
Chapitre VIII : La théorie des arts poétiques	230
Chapitre IX : Le don poétique, un don divin	234
Chapitre X : La nature de l'art	238
Chapitre XI : La conception moderne de la poétique ou les avatars de la forme	243
XI.1. L'École formaliste russe	252
XI.2. L'école morphologique allemande (1925-1955)	252
XI.3. Le New Criticism (1930-1950)	252
XI.4. Le structuralisme en France (de 1960 à nos jours)	253
Chapitre XII : Les constantes du personnage boulangérien	254
XII.1. Personnage et caractérisation paroxystique	254
XII.2. Le personnage : entre dualités et antithèses	265
XII.3. La marginalité et l'exemplarité	270
XII.4. La provincialité.....	278
 CONCLUSION GÉNÉRALE	 283
 BIBLIOGRAPHIE	 289

ANNEXES	294
RÉSUMÉS	300
TABLE DES MATIERES	303

