LECTURES DE RECITS

pour une approche sémio-linguistique du texte littéraire · parcours méthodologique de lecture et d'analyse ·

BUREAU
POUR
L'ENSEIGNEMENT
DE LA
LANGUE
ET DE LA
CIVILISATION
FRANCAISE
A L'ETRANGER

A. Ali Bouacha - D. Bertrand

LECTURES DE RECITS

pour une approche sémio-linguistique du texte littéraire · parcours méthodologique de lecture et d'analyse ·

BUREAU
POUR
L'ENSEIGNEMENT
DE LA
LANGUE
ET DE LA
CIVILISATION
FRANCAISE
A L'ETRANGER

A. Ali Bouacha - D. Bertrand

BELC 1981 9 rue Lhomond 75005 Paris
ge revu et corrigé

tylographie : Catherine Marie Reprographie : Dominique Battini Reliure : Annick Mocudé

INTRODUCTION GENERALE

L'une des retombées les plus marquantes des recherches en didactique des langues ces vingt dernières années a été, parallèlement à la mise en place des méthodologies structuro-globales et audiovisuelles, l'éviction brutale de la littérature. Jadis triomphant, le texte littéraire devenait brusquement un objet illégitime, voire honni. Or, dans le même temps, le développement considérable des travaux théoriques dans les domaines de la linguistique textuelle et de la sémiotique renouvelait radicalement les perspectives d'approche des textes et permettait de poser les jalons méthodologiques qui devaient, à terme, rendre une place à la littérature dans la pédagogie. Elle n'était plus considérée de l'extérieur comme un produit exemplaire, modèle privilégié d'un univers culturel donné, mais de l'intérieur, comme un lieu, parmi d'autres, de la mise en oeuvre du langage et de la signification. "Chaque fois (...) que les sciences sociales ont à traiter d'un objet de langage (ou, pour être plus précis, d'un "discours"), elles auraient bien tort, de ne pas recourir au corpus littéraire ; sans doute, sauf exception (nous pensons à Proust), elles n'y trouveront pas des "analyses", des "explications", mais en contrepartie, des descriptions, des reproductions, des simulacres si bien agencés, que l'intelligence première du propos se double virtuellement d'une intelligence théorique et comme structurale, du langage lui-même" (1).

Par sa richesse et sa disponibilité, le texte littéraire se prête en tant qu'objet à des activités discursives extrêmement variées : sans cesse repris, commenté, analysé, il est au coeur d'une diffusion de parole infinie. Que faire face à un tel foyer de discours, où se multiplient et se complexifient les réseaux du sens ? La difficulté pour l'enseignant de français, que ce soit en langue maternelle ou en langue étrangère, est bien dans cette "prolixité" sur laquelle se greffent, comme autant

---

(1) R. Barthes et F. Berthet, Communications 30, 1979, p. 4

d'effets de sens supplémentaires, des investissements esthétiques, idéologiques et moraux. En deça et au-delà de ces investissements, il revient au professeur de situer, de délimiter et de circonscrire les différents usages pédagogiques du texte littéraire. C'est pourquoi nous proposons ici une réflexion méthodologique sur le texte narratif qui vise, non pas à se donner comme une grille générale et finie de lecture, mais au contraire à poser la question de *la* lecture et à mettre en place les éléments d'une approche explicitement localisée.

1. LIRE LES TEXTES

Exagérons : l'apport de l'"analyse structurale" en matière de littérature a été d'abord de mettre un terme aux instances régnantes de l'"auteur" et du "personnage" ; jusque là, entre histoire littéraire et psychologie, la bonne lecture est avant tout affaire de "sensibilité" et d'érudition. Depuis, en séparant clairement la problématique qui gravite autour de l'auteur et celle qui est centrée sur le texte même, les travaux ont fait émerger deux disciplines distinctes et autonomes, l'une et l'autre attirées dans le champ de deux nébuleuses : d'un côté la théorie de l'histoire, et de l'autre la linguistique et la théorie des textes.

Dans le cadre de cette dernière, le texte est donc considéré en lui-même comme un objet de connaissance : on émet alors l'hypothèse qu'en tant qu'unité complexe il obéit à des règles fonctionnelles de récurrence et de systématicité qui lui sont inhérentes. Le travail du théoricien consiste à dégager cette "grammaire" à laquelle toute production textuelle renvoie et que justifie le consensus relatif de la lecture. Sur quoi se fonde ce consensus ? Comment déterminer l'intuition de la cohérence ? A quel niveau d'analyse situer les règles d'organisation et de clôture ? A partir des principes fondamentaux de la *différence* et de la *relation*, par lesquels un élément ne peut être identifié que par son opposition à un autre élément isotope, l'analyse structurale s'est attachée à construire des unités syntaxiques et sémantiques minimales, organisatrices de réseaux de signification hiérarchisés. En considérant l'objet d'analyse dans sa stricte matérialité textuelle, elle rejette la transparence et l'adéquation du texte au monde, elle marque un temps d'arrêt sur le fonctionnement interne du sens qu'elle n'envisage plus comme une donnée évidente et immédiate, et,

du même coup, elle renvoie à sa périphérie le rapport "auteur-lecteur". Bref, elle rend possible une approche "objective" du fait littéraire.

En raison même de la dimension polémique qui a caractérisé son développement, en raison aussi de la très grande complexité de la tâche qu'elle s'est donnée, cette démarche analytique a eu pour effet d'hypertrophier l'objet, au détriment de ses instances-source : celle qui produit le sens en écrivant, celle qui produit le sens en lisant. La prise en compte de cette deuxième dimension permet d 'envisager le texte, non plus seulement du point de vue des *structures* qui agencent des réseaux autonomes d'organisation, mais aussi du point de vue de ses mécanismes *d'effectuation* en tant que construction signifiante inscrite dans un acte de communication. C'est cette double perspective qui nous paraît fonder une possible lecture des textes. Notre objectif est donc, dans cette brochure, d'alimenter une réflexion avec les enseignants portant sur les conditions d'une pédagogie de la signification à l'oeuvre dans les textes que les étudiants produisent "en lisant" et "en écrivant". Cette réflexion ne peut s'appuyer, à notre sens, que sur une méthodologie qui explicite autant que possible ses moyens propres.

2. SUR LE RAPPORT TEXTE-DISCOURS

Le *texte* désigne un "objet empirique", dans sa forme imprimée, avec ses paragraphes, sa pagination et sa signature. En tant que trace écrite d'une activité de production, il renvoie nécessairement à du *discours*, construction théorique élaborée à partir de catégorisations hétérogènes sur du texte : catégorisations qui peuvent être rhétoriques (discours didactique, discours polémique, etc.) qui peuvent être métalinguistiques (discours référentiel, discours cognitif, etc.), qui peuvent aussi porter sur des classes de textes (discours politique, discours scientifique, discours littéraire, etc.). De telles catégories, évidemment, ne sont pas isomorphes à tel ou tel texte-ici, ne pose guère de problèmes, la notion de discours en revanche est dans toutes ses acceptions une construction abstraite qui suppose un choix théorique clairement formulé.

La relation texte-discours peut être appréhendée de multiples manières ; c'est qu'en effet "les textes produits et diffusés à l'intérieur d'une formation sociale donnée (...) sont

pour ainsi dire les lieux de manifestation d'une *pluralité* de systèmes de contraintes ; ils sont "traversés" par des lois qui relèvent d'*ordres différents* de détermination et de fonctionnement" (1). Deux modèles généraux peuvent être dégagés, pour chercher à rendre compte du rapport texte-discours.

- Le premier considère le discours comme l'ensemble des conditions de production qui, inscrivant le texte dans une "formation discursive" donnée, font partie intégrante de sa signification et doivent nécessairement être prises en compte dans l'analyse qui en est faite. Le développement de ce point de vue a été tenté en particulier dans le cadre de la sociologie de la littérature et de l'approche idéologique du discours politique (2).

- Le second envisage le texte comme un tout de signification qui renvoie à une activité de construction du sens. A la différence du modèle précédent, qui rejette toute possibilité d'analyse consistant à envisager le texte "en soi", celui-ci tente d'articuler une double attitude : prendre en compte, d'une part, les opérations d'agencement qu'effectue un sujet énonciateur dans son activité langagière, opérations repérables à la surface du texte, et assumer, d'autre part, une décision théorique qui postule certaines formes d'organisation immanentes au texte. Dans cette perspective le texte est régi par des lois de fonctionnement propres (ses différents paliers structurels) tout en résultant d'une activité de discours (ses mécanismes d'effectuation).

C'est ce second modèle que nous choisissons de développer ici. Une telle prise de position ne consiste pas pour autant à invalider a priori l'approche du discours centrée sur les conditions de production. Impossible en effet d'échapper au fait que LIRE un texte c'est toujours en produire un sens dans un ici et un maintenant historiques et socialisés. Cette volonté de ne pas séparer le fait social de la production discursive est sans doute une préoccupation fondamentale dont l'enjeu théorique passe par l'éclatement des frontières entre théorie de

---

(1) E. Véron, "Le hibou", Communications 28 "idéologies, discours, pouvoirs", 1979.

(2) cf. Langages, 41, "Typologie du discours politique", 1976.

l'histoire, théorie du discours et sociologie. Les méthodologies susceptibles de permettre des analyses concrètes restent cependant largement en retrait. Le second modèle, plus localisé dans son ambition et plus soucieux de son efficacité heuristique, possède à nos yeux l'avantage d'ouvrir la possibilité d'un parcours méthodologique.

3. THEORIE DES NIVEAUX ET "PATE FEUILLETEE"

Les analyses de textes que nous proposons ici ont donc une double orientation et, au départ, un double soubassement théorique : elles renvoient d'un côté à la théorie sémiotique qui s'est développée sous l'impulsion d'A.J. Greimas (1), et de l'autre aux théories de l'énonciation (A. Culioli) et du discours (J.B. Grize) (1). Considérées du strict point de vue universitaire et institutionnel, ces deux orientations sont relativement étrangères l'une à l'autre ; du point de vue de leurs perspectives d'investigation, cependant, elles ne nous paraissent pas incompatibles : toute production langagière effectuée par un sujet parlant et discourant peut être appréhendée à la fois à partir de l'acte d'énonciation (analysé comme l'ensemble des opérations cognitives et langagières que la formation de l'énoncé présuppose) et à partir des structures sémio-narratives que ce sujet mobilise dans l'enchaînement syntagmatique de son discours.

Avant de développer en bref, et séparément, chacune de ces perspectives d'approche de notre objet, indiquons que l'une et l'autre ont en commun de stipuler différents niveaux de production et de saisie du processus discursif, que l'on peut résumer par le tableau suivant :

---

(1) cf. bibliographie à la fin du volume.

deuxième sujet énonciateur puisse, à son tour, reconstruire le même énoncé. La perspective ici, on le voit, n'est pas de travailler sur l'ensemble des significations que véhicule cette phrase mais sur les mécanismes même de sa production.

- Les *opérations discursives* sont repérables non plus au niveau de l'énoncé (que l'on peut considérer comme l'unité minimale de discours), mais au niveau de séquences discursives plus larges. Aux opérations énonciatives s'ajoutent alors de nouvelles opérations dont le but est d'assurer les différentes formes de liaison et de cohérence entre les énoncés : opérations de relation qui marquent l'itération, la connexion, la successivité, etc.

Opérations énonciatives et opérations discursives sont étroitement intriquées dans la production du texte littéraire, comme dans celle de tout texte écrit où le sujet énonciateur, instance discursive unique, est tenu d'expliciter suffisamment les coordonnées du monde dont il construit de toutes pièces la référence, et d'assurer la clôture de son discours.

3.2. Le discours comme objet construit : sémiotique du discours

A la différence des théories qu'on vient d'esquisser à grands traits, la sémiotique se dote d'une théorie explicite des niveaux de reconstruction du sens, allant des relations élémentaires fondatrices de la signification aux figures concrètes de l'énoncé manifesté, ménageant entre les différents paliers des procédures de conversion et disposant des systèmes d'homologation entre les éléments de deux niveaux distincts (par exemple le dispositif spatial d'un récit par rapport aux structures narratives). Il n'est pas plus possible ici que précédemment d'entrer dans le détail ; on se contentera donc de quelques repères.

- Les *structures sémio-narratives*. A partir de l'hypothèse hjelmslévienne selon laquelle la signification n'est pas substance, mais à la fois substance et forme, il est possible de construire une théorie structurale de la sémantique, c'est-à-dire une théorie du sens, fondée sur les principes de la relation et de la différence (cf. supra). La forme minimale de la signification (appelée *sème*) n'est donc que le terme aboutissant d'une opposition binaire par laquelle elle se définit. L'"effet de sens" global dont un *léxème* (mot du lexique) est porteur dans le contexte d'un énoncé, est constitué par l'actualisation d'un certain nombre de sèmes, partiellement déterminés par ce contexte justement, et l'évic-

tion de tels ou tels autres qu'un contexte d'emploi différent du même lexème pourrait à son tour actualiser.

Cette conception relationnelle du sens se déploie en un système plus complexe appelé "carré sémiotique" qui met en jeu des relations non-définies de contrariété, de contradiction et de complémentarité, pour constituer un micro-univers sémantique dont l'ensemble des termes se trouvent, eux, interdéfinis. Ce modèle sert de base "scientifique" à la conception de la narrativité que développe la théorie sémiotique.

On passe en effet de la relation simple et statique entre deux termes A et B, à la transformation complexe et dynamique d'un segment X en un segment Y. Cette transformation constitue le noyau de la syntaxe narrative qu'on définit de la manière la plus élémentaire comme le passage d'un énoncé d'état à un autre énoncé d'état (1).

- L'opération de transformation qui, encore abstraite et d'une grande généralité, peut être représentée comme une formule algébrique, devient au niveau des *structures discursives* le "procès narratif". Par cette "mise en discours", chacun des éléments de la formulation abstraite (les actants) reçoit une spécification sémantique et syntaxique qui donne corps à l'histoire (acteurs, espace, temps, systèmes de valeurs axiologiques, etc.).

A ce stade de la description, on se situe encore en-deça du texte-récit tel qu'il se manifeste : en effet, les formes qu'on vient d'évoquer peuvent prendre place dans des supports signifiants variés, tels qu'une langue maternelle, un film, une tapisserie, un mime, etc. Pour notre part, nous nous en tenons ici au texte littéraire en tant que récit véhiculé par un matériau linguistique. On se retrouve ainsi à la conjonction du texte comme système ordonné de significations et comme résultat de l'activité de discours.

---

(1) Pour l'explicitation de ces données très générales, cf. infra, "Première étude", pp. 43-45.

4. UN PARCOURS METHODOLOGIQUE

Les propositions que nous avançons dans le cadre de cette brochure ne sauraient être considérées comme une présentation globale, ordonnée et finie, ni de la théorie sémiotique, ni d'une théorie linguistique, ni d'une théorie du discours. Elles excluent également l'aspect "littéraire" dans son acception traditionnelle : on ne trouvera ainsi que de manière très ponctuelle des remarques relatives au "style" et au domaine qu'on appelle désormais la "poétique", (figures de rhétorique, écarts, connotation, etc.) ; par ailleurs, le choix des textes qui sont ici étudiés n'est en rien commandé par des considérations d'"histoire littéraire" ou même de "genre" ; tout au plus peut-on dire que ces quatre textes sont des récits courts et complets, qui s'inscrivent dans des contextes culturels bien éloignés. Nous n'avons pas davantage eu le souci de statuer sur les distinctions qui sont à établir, dans le cadre du récit court, entre "conte" et "nouvelle", de telles distinctions ne pouvant, à notre sens, être formulées que dans le champ d'une sémiologie des cultures (1). Notre idée est autre : il s'agit pour nous d'introduire certains éléments conceptuels, de les expliciter dans le cadre des théories d'où ils sont issus, de les mettre en oeuvre sur des textes et du même coup de privilégier délibérement certains champs de recherche ; le projet général étant, en effet, la constitution d'un parcours méthodologique raisonné.

En rejetant l'apparente évidence du sens, sur laquelle la pratique scolaire semble encore souvent s'appuyer pour développer un commentaire appréciatif sur le texte littéraire, nous souhaitons nous arrêter sur l'opacité de la signification, la spécificité de ses mécanismes d'engendrement, et la complexité

---

(1) La proposition, à ce sujet, de G. Deleuze et F. Guattari, dans Mille-Plateaux (Minuit, 1980), peut donner à réfléchir : "L'essence de la 'nouvelle', comme genre littéraire, n'est pas très difficile à déterminer : il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question 'Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ?' Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une tout autre question : qu'est-ce qui va se passer ? Toujours quelque chose va arriver, va se passer" (p. 235).

des réseaux de cohérence qui y circulent. Du point de vue de celui qui lit, il s'agit de percer un peu les "secrets processus de capitalisation continue" (1), qui font qu'au fur et à mesure que la lecture progresse, entre la mémoire et l'attente, le savoir et la surprise, le sens se cristallise, se fixe et se déplace, devenant l'objet à chaque instant d'une nouvelle synthèse. On comprend, dès lors, que le type d'analyse que nous proposons reste en amont du phénomène proprement "littéraire" (2) : il est bien, néanmoins, dans l'interaction du texte et du lecteur.

Partir de l'intuition globale que nous avons d'un récit une fois sa lecture achevée et remonter aux fines marques textuelles qui en traduisent les articulations, ou, au contraire, envisager la couverture linguistique par laquelle il se donne, la voie étroite des choix effectués et des sélections proposées, et redescendre aux "macro-structures" narratives, qui, en sous-main, en assurent l'ordonnancement, bref, envisager le texte comme un "feuilleté" c'est accepter l'hypothèse que l'énonciateur, dans sa relative souveraineté, est partagé entre l'initiative et la liberté de l'écriture, et les lois linguistiques, sémio-narratives et socio-culturelles qui les contraignent. Ce sont là les éléments que nous avons cherché à mettre en oeuvre pour constituer les jalons d'un parcours méthodologique.

Le travail qui suit, même dans les perspectives pratiques et les exercices qu'il propose (3), n'a rien à voir avec un manuel. S'adressant à des enseignants et à des formateurs, il s'inscrit plutôt dans ce qu'on appelle parfois une "méthodologie d'élaboration" : les hypothèses analytiques ici avancées doivent pouvoir être intégrées à d'autres composantes de la didactique de l'écrit (psycholinguistique, sociolinguistique, argumentation , créativité, etc.), pour aboutir à la pratique concrète de la classe. Toutefois, en choisissant quatre récits courts pour objets d'étude, nous avons eu le souci de proposer des pistes d'exploitation susceptibles d'être organisées en unités didactiques légères et modulables. Ces pistes sont essentiellement centrées sur la construction, reconstruction et manipulation du sens

---

(1) Julien Gracq, En lisant, en écrivant, José Corti, 1981,p.75-76.

(2) cf. M. Riffaterre, La production du texte, Le Seuil, 1979, p. 153.

(3) cf. infra, les troisième et quatrième études.

à travers des activités de lecture et de (ré-) écriture.

Les quatre études qui composent cette brochure peuvent être envisagées séparément. Leur ordre de présentation n'est cependant pas fortuit : elles constituent un itinéraire où se croisent les éléments d'information théorique, les propositions d'analyse, les perspectives pratiques, dans une orientation qui va du plus général au plus spécifique.

1ère étude

La première étude a deux objectifs principaux. En comparant trois versions différentes du conte populaire bien connu Barbe-Bleue, nous avons d'abord souhaité apporter une information générale sur la théorie du récit et en indiquer l'usage sur ces trois textes ; par ailleurs, en examinant la forme linguistique propre de chacune des versions, nous avons envisagé un certain nombre de traits par lesquels s'opposent le récit de tradition orale et le récit écrit de type littéraire.

2ème étude

La seconde étude est née d'une expérience menée dans une classe d'enfants de migrants. Il ne s'agit pourtant pas d'un compte-rendu, mais plutôt d'une réflexion sur la cohérence globale d'un texte qui n'entrant pas dans la canonicité narrative des contes précédents, présente une énonciation plus insolite. La nouvelle de Borges L'assassin désintéressé : Bill Harrigan, du fait même de la motivation qu'elle suscitait chez des adolescents, s'est prêtée à des activités de lecture/réécriture marquant différents régimes de prise en charge énonciative de l'"histoire".

3ème étude

L'analyse de Mateo Falcone, de P. Mérimée, qui constitue la troisième étude est davantage centrée sur des aspects particuliers de la sémiotique narrative (syntaxe des contrats et objets de valeur) et des stratégies discursives (les modes de persuasion et les interactions "persuadeur-persuadé"). Dans cette étude, un certain nombre de perspectives pratiques visent la manipulation et la distorsion de segments narratifs et discursifs.

4ème étude

L'étude d'un pastiche de Proust enfin, est considérée, à travers le problème de l'intertextualité, comme l'espace d'un jeu où les aléas du sens sont poussés à la limite de la lisibilité. Ce texte, à partir d'un fait-divers qui n'est pas même raconté, ouvre à l'infini les virtualités de sélection qui accompagnent inévitablement l'acte d'écriture.

∴

PREMIERE ETUDE

BARBE-BLEUE: TROIS VARIANTES

1. ANALYSE DU RECIT : THEORIE ET METHODE

2. BARBE-BLEUE : VARIATIONS SUR UNE HISTOIRE

2.1. Le contrat initial : la formation du Destinateur
2.2. L'interdit et sa violation : l'émergence du sujet
2.3. La sanction échouée : l'intervention de l'anti-Destinateur

3. BARBE-BLEUE : LE NARRATEUR ET SON DISCOURS

3.1. Expansions et ellipses
3.2. Le jeu des unités discursives
3.3. La dimension pratique, la dimension cognitive
3.4. Les fléchages discursifs
3.5. Récit oral/récit littéraire

TEXTE 1

LE PERE JACQUES

Version vendéenne

C'était une fois un homme qu'avait eu six femmes, il les avait toutes tuées. Il en prend une septième, part en voyage et lui donne les clés du château.

- Ma femme, tu vois cette petite clé : elle ouvre cette porte ; je te défends d'y rentrer ; si tu y rentres, tu périras.

Sitôt son mari parti, elle a ouvert la porte ; elle a eu tellement peur quand elle a vu ces six femmes pendues, habillées dans leurs robes de mariées, qu'elle a laissé tomber sa clé dans la bassine de sang au-dessus de laquelle il les avait égorgées.

Elle a refermé la porte, puis elle a frotté, frotté la clé ; mais elle n'a pu enlever le sang.

Mais en visitant les chambres du château, elle était arrivée en haut de la tour, elle avait vu un vieux qui avait été enfermé là par Barbe-Bleue.

- Que faites-vous ici, mon bon vieillard ?

- Je suis le père Jacques. Barbe-Bleue m'a emprisonné ici depuis longtemps.

(Jamais les autres femmes n'étaient montées à la tour)

Elle lui a apporté de ce qu'elle avait à manger. Le père Jacques lui a appris que Barbe-Bleue le maintenait enfermé dans cette tour pour le prévenir des gens qui pouvaient venir au château. La dame se mit à conter son histoire :

- Mon mari m'avait défendu d'aller dans une petite chambre... dit-elle.

Et puis elle frottait la clé.

- Oh ! ma pauvre dame ! Qu'avez-vous fait ! Vous allez subir le même sort que ses autres épouses...

- Ah !

- Barbe-Bleue a tué ses six femmes, dit le vieux, et avant de les tuer, il leur passait quelque chose sous le pieds qui les faisait rire, puis, après, ça leur faisait mal.

La dame avait une petite chienne qui allait souvent dans sa famille : elle avait une lettre dans la gueule et allait chez les frères de la dame. Elle écrit :

- Mes frères, venez de suite : mon mari veut me tuer.

Barbe-bleue revient de voyage et dit à sa femme :

- Remets-moi les clés que je t'ai données !

Il vit que la petite clé était tachée de sang :

- Tu m'as désobéi, tu auras le même sort que celles que tu as vues. Va t'habiller, monte dans ta chambre, prends ta robe de mariée, et descends !

La petite chienne marchait comme le vent, et la dame faisait attendre sa toilette à son mari.

- Etes-vous prête, Madame ?

- Je prends mon jupon de dentelle et mes beaux souliers.

- *Père Jacques, voyez-vous rien venir ?*

- Non, je ne vois rien !

Pendant ce temps, Barbe-Bleue aiguisait son couteau :

- *Aiguise couteau coutrille. Pour couper le cou à la belle fille.*

- Etes-vous prête, Madame ?

- Pas encore. Je mets mon corsage et ma couronne d'oranger.

- *Père Jacques, voyez-vous rien venir ?*

- Si ! Je vois vos frères à cheval qui marchent comme le vent !

- Le temps me dure, Madame, dit Barbe-Bleue ; dépêchez-vous !
- Je n'ai plus qu'à mettre ma coiffe et mon mouchoir de dentelle.
- *Père Jacques, voyez-vous rien venir ?*
- Vos frères arrivent, Madame !
- Oui, je suis prête !

Barbe-Bleue arrivait avec son couteau pour couper le cou à sa femme. Mais ses frères sont arrivés à temps, ils ont coupé le cou à Barbe-Bleue.

Alors la dame leur a dit que là-haut dans la tour était enfermé le père Jacques, qu'ils ont délivré. Puis ils se sont mis à habiter le château.

Geneviève Massignon. C. de l'Ouest, n° 19, p. 171. Conté en mai 1950 par Mme René Chaigne (qui le tenait de sa mère), de Velluire, canton de Fontenay, Vendée.

TEXTE 2

LE GROS CHEVAL BLANC

Version canadienne

C'est une femme qui était veuve, et puis elle avait trois filles, puis elles étaient pas mal pauvres, vous savez, c'était pas du monde qui avait grand moyen. Les filles aidaient à leur mère dans leur logis.

Il *avient* [1] un gros cheval blanc qui emportait toutes les filles du village : toutes les mères essayaient à protéger leurs filles à cause qu'on ne savait point où ce qu'il les emmenait.

Cette femme-icitte, elle voulait avoir des écoupeaux (copeaux) et puis elle dit à sa plus vieille fille :

- Va me chercher des écoupeaux pour allumer le feu.

C'était dans l'après-midi. Elle dit :

- Prends ben garde que le gros cheval blanc t'emporte !

La fille est partie, elle a été *qu'ri* [2] des écoupeaux au bûcher (au bois) et puis elle est juste arrivée au bûcher quand le gros cheval blanc arrivait, et puis il l'a mise sur son échine, et il l'a emportée. Il l'a emmenée chez lui dans une grande maison, il lui a donné un paquet de clés, puis il lui a dit :

- Tu feras les chambres demain, quand je serai parti, et puis tu *débarras* [3] toutes les chambres, sauf une, sauf celle-icitte.

1. Il survient.
2. Qu'ri : quérir, chercher.
3. Débarrer : ouvrir ce qui est fermé avec une barre (ici débarras équivant à débarreras).

Ça fait que, le lendemain, la fille s'est levée à matin, elle a commencé à débarrer les chambres, elle les a toutes débarrées, sauf celle-là que le gros cheval blanc lui avait dit de ne point débarrer.

Quand elle a venu à celle-là, elle a pensé à ce que le gros cheval blanc lui avait dit, mais c'était trop fort pour elle. Elle rouvrit la porte : c'était tout des filles avec le cou coupé... la première chose qu'elle a vue, c'est une bande de filles *accrochetées* [4], qui avaient toutes le cou coupé ; il y avait une *grand'baille* [5], et le sang gouttait dedans.

Elle a eu assez peur, elle a été assez épeurée que sa clé a tombé dans le sang [6]; elle l'a ramassée aussi vite qu'elle a pu, c'était taché de sang ; elle a été pour la laver ; ça ne s'ôtait point ; elle ne savait que faire.

Le gros cheval blanc était parti en visite dans *l'avant-midi* [7], puis quand il a venu, il a demandé pour qu'elle montrît les clés. Il a vu tout de suite que la clé était pleine de sang, il a dit :

- Tu as été dans ma chambre : je m'en vas te tuer.

Il l'a prise, il lui a coupé le cou, puis il l'a mise avec les autres.

Là, la pauvre femme a *guetté* [8] longtemps à sa fille : elle savait ben que c'était le gros cheval blanc qui l'avait emportée ; elle avait plus que deux filles de reste, elle a pas osé pendant longtemps laisser ses deux autres filles sortir dehors.

Ça fait qu'elle avait encore besoin des écoupeaux : elle dit à sa fille :

4. Accrochetées : pendues
5. Baille : cuve
6. Assez épeurée que : si apeurée que...
7. L'avant-midi : entre 9 heures et midi.
8. Guetter : attendre quelqu'un

- Faut que t'ailles qu'ri des écoupeaux au bûcher. *Force-toi* [9] donc, puis viens-t'en.

La fille a dit : *oueil* [10], elle a parti, elle a été qu'ri des écoupeaux au bûcher. Quand elle fut rendue à mi-chemin, elle vit le gros cheval blanc qui s'amenait : il l'a attrapée, il l'a emportée chez lui.

Il lui a donné les clés comme il les avait données à sa plus vieille soeur, et puis il lui dit *itou* [11] :

- Tu débarras toutes les chambres, sauf celle-là.

Sa mère avait plus qu'une fille de reste, la plus jeune, celle qu'elle aimait le mieux ; elle ne voulait pas la laisser sortir dehors. Mais, n'est-ce pas, elle avait besoin des écoupeaux. Encore une fois, elle dit :

- Force-toi, cours, que le gros cheval blanc t'attrape point.

La fille s'est forcée à ramasser ses écoupeaux, si vite qu'elle était arrivée à la porte de sa mère quand le gros cheval blanc l'a rattrapée.

Il l'a emmenée chez eux, il lui a donné les clés, puis il lui a dit de faire le ménage :

- Quand tu arriveras à cette porte-là, tu ne la débarras point.

Mais la fille s'est dit :

- Faut que je sache ce qui a là-dedans !

Elle rouvrit cette porte, elle a vu toutes les femmes qui avaient le cou coupé, elle a ben reconnu ses deux soeurs ; mais elle, eh ! bien, elle était plus brave que les deux autres, elle n'a pas laissé tomber sa clé. Elle a cherché dans la chambre,

9. Force-toi : dépêche-toi
10. Oueil : oui (ancien français : oïl)
11. Itou : aussi.

elle a reconnu les deux têtes de ses soeurs, elle a pris les têtes, elle les a mises sur leurs épaules, puis elles sont revenues à la vie. Elle a dit à la plus vieille :

- Je m'en vas te mettre dans une botte de paille.

Elle a pris sa soeur, elle a venu dans la grange, elle l'a *embourrée* [12] de paille comme il faut.

Quand le gros cheval blanc est revenu, il lui a demandé si elle avait fait ce qu'il lui avait dit ; elle a dit : oueil. Il lui a demandé ses clés, elle lui a montré les clés, il a vu qu'il n'y avait rien dessus, il n'a rien dit. Là-dessus, il a dit que ça serait son ouvrage de faire le ménage tous les jours dans toutes les chambres, sauf celle-là.

Elle lui dit qu'elle avait une botte de paille dans la grange, *parée* [13] pour porter à sa mère ; elle lui a demandé de la porter. Il a pris la botte et l'a portée sur le *pavé* [14] de sa mère.

Quand la femme a vu ça, elle a rentré la botte à la maison, puis quand elle l'a *débourrée* [15], c'était sa fille ; elle était assez *bénaise* [16], à cause qu'elle avait assez pleuré ses filles.

Le lendemain, la fille qui était chez le gros cheval blanc, a été dans la chambre, elle a pris l'autre tête, elle a fait revenir l'autre fille en vie, puis elle a dit :

- Je m'en vas *t'embourrer* dans de la paille : tu grouilleras point, tu diras ren !

Quand le gros cheval blanc a venu, elle lui montrit ses clés, il a vu que c'était ben ; puis de même elle lui demandit :

- Porte donc cette botte icitte chez ma mère.

12. Embourrée : emballée
13. Parée : prête
14. Pavé: seuil
15. Débourrée : déballée
16. Assez benaise : si contente

Il a pris la botte sur son échine, il l'a portée chez elle. La mère, quand elle a débourré la botte de paille, elle a été assez bénaise de revoir son autre fille.

Quand le gros cheval blanc a regardé ses clés, le lendemain, la fille lui a dit :

- Quand vous ressortirez une autre fois, voulez-vous point porter une autre botte à ma mère ?

- Oueil.

Ça fait qu'elle a mis la baratte de beurre dans la cuisine, puis elle a fait une *grand-catin de hardes* [17], une sorte *d'épeure-corneilles* [18], pour faire comme si c'était elle qui *brassait* [19] le beurre ; elle l'a mise sur la chaise pour faire accroire qu'elle était encore là.

Puis elle a été dans la grange, elle s'est *embourrée* de paille. Le gros cheval blanc, lui, a été dans la grange tout droit, il a pris la botte de paille, et puis il l'a portée chez la mère.

La mère, quand elle a *débourré* ça, elle avait ses trois filles.

De là, le gros cheval blanc est revenu chez lui, il a rentré par la cuisine, il a vu la fille qui était assise là, qui ne faisait rien. Il a dit :

- *Brasse-moi* ce beurre !

La fille, ça grouillait point.

- *Brasse-moi* ce beurre !

Ça grouillait toujours point.

- *Brasse-moi* ce beurre !

17. Catin de hardes : poupée de chiffons
18. Epeure-corneilles : épouvantail à oiseaux
19. Brasser : baratter

Puis, quand il a donné un coup de pied sur la chaise, ç'a renversé la chaise, la *catin de hardes*, cette sorte *d'estanteux* [20], a tombé.

Quand il a vu ce que c'était, ça l'a assez enragé qu'il a donné un grand coup de pied dans la *place* [21], assez fort qu'il a enfoncé à travers la place, et puis on ne l'a jamais revu depuis.

20. Estanteux : statue.
21. La place : le plancher.

Recueilli par Melle Geneviève Massignon, en octobre 1946, à Pubnico-Ouest (comté de Yarmouth, Nouvelle-Ecosse, Canada), de Mme Laura Mac Neil (née Laura-Irène Pothier), Acadienne, qui tient ce conte de sa mère, Mme Henry Pothier, de Pubnico-Ouest également.

TEXTE 3

LA BARBE BLEUE

Version de Ch. Perrault

Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés ; mais par malheur cet homme avait la barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui. Une de ses voisines, dame de qualité, avait deux filles parfaitement belles. Il lui en demanda une en mariage, et lui laissa le choix de celle qu'elle voudrait lui donner. Elles n'en voulaient point toutes deux, et se le renvoyaient l'une à l'autre, ne pouvant se résoudre à prendre un homme qui eût la barbe bleue. Ce qui les dégoûtait encore, c'est qu'il avait déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne savait ce que ces femmes étaient devenues. La Barbe bleue, pour faire connaissance, les mena avec leur mère, et trois ou quatre de leurs meilleures amies, et quelques jeunes gens du voisinage, à une de ses maisons de campagne, où on demeura huit jours entiers.

Ce n'étaient que promenades, que parties de chasse et de pêche, que danses et festins, que collations : on ne dormait point, et on passait toute la nuit à se faire des malices les uns aux autres ; enfin tout alla si bien, que la cadette commença à trouver que le maître du logis n'avait plus la barbe si bleue et que c'était un fort honnête homme. Dès qu'on fut de retour à la ville, le mariage se conclut. Au bout d'un mois la Barbe bleue dit à sa femme qu'il était obligé de faire un voyage en province, de six semaines au moins, pour une affaire de consé-

quence ; qu'il la priait de se bien divertir pendant son absence, qu'elle fît venir ses bonnes amies, qu'elle les menât à la campagne si elle voulait, que partout elle fit bonne chère :

"Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements. Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas : ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère."

Elle promit d'observer exactement tout ce qui lui venait d'être ordonné ; et lui, après l'avoir embrassée, il monte dans son carrosse, et part pour son voyage. Les voisines et les bonnes amies n'attendirent pas qu'on les envoyât quérir pour aller chez la jeune mariée, tant elles avaient d'impatience de voir toutes les richesses de sa maison, n'ayant osé y venir pendant que le mari y était, à cause de sa barbe bleue qui leur faisait peur. Les voilà aussitôt à parcourir les chambres, les cabinets, les garde-robes, toutes plus belles et plus riches les unes que les autres.

Elles montèrent ensuite aux garde-meubles, où elles ne pouvaient assez admirer le nombre et la beauté des tapisseries, des lits, des sofas, des cabinets, des guéridons, des tables et des miroirs, où l'on se voyait depuis les pieds jusqu'à la tête, et dont les bordures, les unes de glace, les autres d'argent et de vermeil doré, étaient les plus belles et les plus magnifiques qu'on eût jamais vues. Elles ne cessaient d'exagérer et d'envier le bonheur de leur amie, qui cependant ne se divertissait point à voir toutes ces richesses, à cause de l'impatience

qu'elle avait d'aller ouvrir le cabinet de l'appartement bas. Elle fut si pressée de sa curiosité, que sans considérer qu'il était malhonnête de quitter sa compagnie, elle y descendit par un petit escalier dérobé, et avec tant de précipitation, qu'elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois. Etant arrivée à la porte du cabinet, elle s'y arrêta quelque temps, songeant à la défense que son mari lui avait faite, et considérant qu'il pourrait lui arriver malheur d'avoir été désobéissante ; mais la tentation était si forte qu'elle ne put la surmonter : elle prit donc la petite clef, et ouvrit en tremblant la porte du cabinet. D'abord, elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées ; après quelques moments elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'étaient toutes les femmes que Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre).

Elle pensa mourir de peur, et la clef du cabinet qu'elle venait de retirer de la serrure lui tomba de la main. Après avoir un peu repris ses esprits, elle ramassa la clef, referma la porte, et monta à sa chambre pour se remettre un peu, mais elle n'en pouvait venir à bout, tant elle était émue.

Ayant remarqué que la clef du cabinet était tachée de sang, elle l'essuya deux ou trois fois, mais le sang ne s'en allait point ; elle eut beau la laver, et même la frotter avec du sablon et avec du grès, il y demeura toujours du sang, car la clef était fée, et il n'y avait pas moyen de la nettoyer tout à fait : quand on ôtait le sang d'un côté, il revenait de l'autre. La Barbe bleue revint de son voyage dès le soir même, et dit qu'il avait reçu des lettres dans le chemin, qui lui avaient appris que l'affaire pour laquelle il était parti venait d'être terminée à son avantage.

Sa femme fit tout ce qu'elle put pour lui témoigner qu'elle

était ravie de son prompt retour. Le lendemain, il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna, mais d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qui s'était passé.

"D'où vient, lui dit-il, que la clef du cabinet n'est point avec les autres ?

- Il faut, dit-elle, que je l'aie laissée là-haut sur ma table.

- Ne manquez pas, dit la Barbe bleue, de me la donner tantôt."

Après plusieurs remises, il fallut apporter la clef. La Barbe bleue, l'ayant considérée, dit à sa femme :

"Pourquoi y a-t-il du sang sur cette clef ?

- Je n'en sais rien, répondit la pauvre femme, plus pâle que la mort.

- Vous n'en savez rien, reprit la Barbe bleue, je le sais bien, moi ; vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Eh bien, madame, vous y entrerez, et irez prendre votre place auprès des dames que vous y avez vues."

Elle se jeta aux pieds de son mari, en pleurant et en lui demandant pardon, avec toutes les marques d'un vrai repentir de n'avoir pas été obéissante. Elle aurait attendri un rocher, belle et affligée comme elle était ; mais la Barbe bleue avait le coeur plus dur qu'un rocher :

"Il faut mourir, madame, lui dit-il, et tout à l'heure.

- Puisqu'il faut mourir, répondit-elle, en le regardant les yeux baignés de larmes, donnez-moi un peu de temps pour prier Dieu.

- Je vous donne un demi-quart d'heure, reprit la Barbe bleue, mais pas un moment davantage."

Lorsqu'elle fut seule, elle appela sa soeur, et lui dit :

"Ma soeur Anne (car elle s'appelait ainsi), monte, je te prie, sur le haut de la tour, pour voir si mes frères ne vien-

nent point ; ils m'ont promis qu'ils me viendraient voir aujourd'hui, et si tu les vois, fais-leur signe de se hâter."

La soeur Anne monta sur le haut de la tour, et la pauvre affligée lui criait de temps en temps : *"Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir ?"*

Et la soeur Anne lui répondait : *"Je ne vois rien que le soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie."*

Cependant, la Barbe bleue, tenant un grand coutelas à sa main, criait de toute sa force à sa femme :

"Descends vite, ou je monterai là-haut.

-Encore un moment s'il vous plaît", lui répondit sa femme et aussitôt elle criait tout bas :

"Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir ?"

Et la soeur Anne répondait :

"Je ne vois rien que le soleil qu poudroie, et l'herbe qui verdoie."

"Descends donc vite, criait la Barbe bleue, ou je monterai là-haut.

- Je m'en vais", répondait sa femme, et puis elle criait :

"Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir ?"

- Je vois, répondit la soeur Anne, une grosse poussière qui vient de ce côté-ci.

- Sont-ce mes frères ?

- Hélas ! non, ma soeur, c'est un troupeau de moutons.

- Ne veux-tu pas descendre ? criait la Barbe bleue.

- Encore un moment", répondit sa femme ; et puis elle criait :

"Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir ?"

- Je vois, répondit-elle, deux cavaliers qui viennent de ce côté-ci, mais ils sont bien loin encore... Dieu soit loué, s'écria-t-elle un moment après, ce sont mes frères ; je leur fais signe tant que je puis de se hâter."

La Barbe bleue se mit à crier si fort que toute la maison

en trembla. La pauvre femme descendit, et alla se jeter à ses pieds tout épleurée et tout échevelée.

"Cela ne sert de rien, dit la Barbe bleue, il faut mourir."

Puis la prenant d'une main par les cheveux, et de l'autre levant le coutelas en l'air, il allait lui abattre la tête. La pauvre femme se tournant vers lui, et le regardant avec des yeux mourants, le pria de lui donner un petit moment pour se recueillir.

"Non, non, dit-il, recommande-toi bien à Dieu" ; et levant son bras...

Dans ce moment on heurta si fort à la porte, que la Barbe bleue s'arrêta tout court : on ouvrit, et aussitôt on vit entrer deux cavaliers qui, mettant l'épée à la main, coururent droit à la Barbe bleue. Il reconnut que c'étaient les frères de sa femme, l'un dragon et l'autre mousquetaire, de sorte qu'il s'enfuit aussitôt pour se sauver ; mais les deux frères le poursuivirent de si près, qu'ils l'attrapèrent avant qu'il pût gagner le perron : ils lui passèrent leur épée au travers du corps, et le laissèrent mort. La pauvre femme était presque aussi morte que son mari, et n'avait pas la force de se lever pour embrasser ses frères.

Il se trouve que la Barbe bleue n'avait point d'héritiers, et qu'ainsi sa femme demeura maîtresse de tous ses biens. Elle en employa une partie à marier sa soeur Anne avec un jeune gentilhomme, dont elle était aimée depuis longtemps ; une autre partie à acheter des charges de capitaine à ses deux frères ; et le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe bleue.

MORALITE

La curiosité malgré tous ses attraits,
Coûte souvent bien des regrets ;
On en voit tous les jours mille exemples paraître.
C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger,
Dès qu'on le prend il cesse d'être,
Et toujours il coûte trop cher.

AUTRE MORALITE

Pour peu qu'on ait l'esprit sensé,
Et que du monde on sache le grimoire,
On voit bientôt que cette histoire
Est un conte du temps passé ;
Il n'est plus d'époux si terrible,
Ni qui demande l'impossible ;
Fût-il malcontent et jaloux,
Près de sa femme on le voit filer doux ;
Et de quelque couleur que sa barbe puisse être,
On a peine à juger qui des deux est le maître.

1. ANALYSE DU RECIT : THEORIE ET METHODE

En choisissant d'envisager ensemble trois contes que Delarue, dans ses travaux d'inventaire et de classement du conte populaire français (1), regroupe comme trois variantes d'un même récit, notre intention est à la fois d'appréhender la nature particulière du fait narratif, et d'introduire des outils de description susceptibles de rendre compte des différents modes d'organisation des récits. D'un point de vue général, cette démarche est sous-tendue par l'hypothèse forte selon laquelle les récits, par delà leur infinie diversité, sont régis, au fond, par un seul et même schéma de fonctionnement. Plus précisément il s'agira, dans le cadre de notre étude, de reconnaître les identités structurelles qui autorisent le rapprochement de ces trois contes et les différences textuelles qui font apparaître chacun d'eux comme autant d'histoires singulières. Que chaque récit soit à la fois le même et pourtant un autre, telle est l'idée centrale autour de laquelle s'effectue toute analyse de la narrativité.

Lire les trois versions de Barbe Bleue et analyser l'identité et les différences qu'il y a entre elles reviendra donc :

- à dégager le modèle sous-jacent commun qui régit le fonctionnement de ces trois récits pour le confronter à une théorie générale de l'organisation des discours narratifs ;

- à étudier la "mise en scène des personnages", êtres en papier dont l'existence commence par l'attribution d'un nom et qui, dans le développement du texte, prennent progressivement consistance et s'imposent au lecteur : dotés de qualifications qui

---

(1) P. Delarue et M.L. Ténèze, Le conte populaire français, catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'Outre-Mer, Canada, Louisiane, Ilots français des Etats-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, Réunion ; T. 1, Paris, Erasme 1957 ; T.2, Maisonneuve et Larose, 1964 ; T.3, Maisonneuve et Larose, 1976.
Les textes 1 et 2 qui précèdent sont extraits du T.1, p.186-187 et p. 182-185 ; nous les avons reproduits tels quels, y compris les notes explicatives de la version canadienne.

les singularisent, ils se trouvent engagés dans des situations conflictuelles ou contractuelles, inscrites dans un temps et dans un espace donnés ;

- à faire apparaître les sélections, les polarisations, les ellipses qui, du fait de l'élasticité du discours (qui permet d'étendre ou de condenser tel ou tel segment) et de l'activité de l'énonciateur (qui sélectionne, module et effectue ses choix) assurent la spécificité de chacun des récits.

Ce parcours correspond en réalité à différents paliers de saisie de la signification narrative. Le texte, qui nous est donné dans sa matérialité graphique, construit un sens global qui n'est pas réductible à la signification additionnée de chacune de ses phrases. Il constitue un énoncé complexe et clos qui met en place un univers ordonné de représentations : celui-ci peut être appréhendé du point de vue des enchaînements d'actions qui se forment en unités narratives dont l'articulation assure la cohérence de l'ensemble. Il peut être également envisagé comme l'effectuation d'un discours dont l'énonciateur met en place des acteurs évoluant dans un cadre spatio-temporel construit et repéré de façon explicite ; cette mise en discours est informée par l'univers socio-culturel de référence qui garantit, d'une certaine manière, la "bonne" lisibilité du récit. Il n'est pas indifférent, par exemple, que la rencontre entre Barbe-Bleue et sa victime se fasse tantôt sous la forme d'un simple enlèvement (dans le cas de la version canadienne), et tantôt sous celle d'une complexe entreprise de séduction (dans le cas du conte de Perrault). Le texte peut encore être saisi au niveau des formes même de sa manifestation, à travers les diverses figures stylistiques et rhétoriques par lesquelles se réalise un certain "mode de dire" porteur lui aussi de significations propres.

Il est évident que ces différents paliers de reconstruction du sens qui correspondent aux exigences propres de l'analyse interfèrent sans arrêt dans l'activité de synthèse continue qui est celle de la lecture d'un texte. Dès lors, rendre compte d'une production écrite quelle qu'elle soit, et même d'un conte très simple en apparence comme l'histoire de Barbe-Bleue, c'est chercher à rendre compte d'une activité complexe de lecture qui, par un acte sans cesse recommencé de discours, reconnaît, reconstruit et produit du sens.

°
° °
°

Dans son Catalogue raisonné , Delarue, reprenant la célèbre classification d'Aarne-Thompson, analyse ce qu'il appelle les "éléments du conte". A propos des "contes-types 311-312", regrou-

pés sous la dénomination Barbe-Bleue (1),il distingue cinq ensembles d'éléments où se répartissent la totalité des variables. Nous ne retiendrons ici, pour notre part, que celles qui concernent les trois contes que nous nous proposons d'étudier.

I - Le meurtrier et ses victimes.-

A1 : le tueur de femmes est un seigneur ; A6 : un homme ; A7 : un autre personnage;

B1 : il s'appelle Barbe-Bleue ; B3 : son nom n'est pas précisé;

C1 : il a déjà épousé un certain nombre de femmes ; C2 : qu'il a tuées (à la différence d'autres récits où les femmes sont (C3) "disparues" ou (C4) "emprisonnées");

D1 : il enlève ; D2 : prend comme femme ; D3 : ou comme servante ; D4 : une fille ; D6 : trois soeurs successivement ; D7 : (ayant des frères);

E1 : qu'il emmmène à son château ; E2 : avec une soeur.

II - L'interdiction et sa violation.-

A1 : il interdit l'entrée d'une pièce ; A2 : remet les clefs des chambres ; A4 : s'absente;

B1 : la femme entre dans la chambre interdite ; B3 : voit des femmes mortes;

C1 : il y a du sang sur la clef qui est tombée ; C4 : elle essaie vainement de l'enlever;

D1 : le monstre réclame les clefs ; D3 : constate qu'il manque la clef de la chambre défendue et la réclame ; D4 : tue la coupable dont le corps rejoint les autres cadavres ; D6 : décide de la tuer;

E1 : mêmes aventures à la deuxième soeur ; E2 : il emmène la troisième soeur.

III - La délivrance par la troisième soeur.-

(Delarue note que ce troisième ensemble ne concerne que le conte-type 311 auquel se rattache "Le gros cheval blanc").

---

(1) Op. cit.,Tome I, pp. 182-190.

A1 : la troisième soeur va à la chambre défendue ; A2 : y voit ses soeurs mortes (dans d'autres variantes, elle y voit (A3) ses soeurs "prisonnières");

B2 : a recours à une ruse ; B3 : trompe le meurtrier;

C1 : elle rend la vie à ses soeurs ; C2 : envoie le meurtrier porter les corps dans des caisses ; C3 : se fait porter elle-même dans une caisse.

IV - La délivrance de l'héroïne par ses frères ou ses soeurs.

A1 : à la demande de la victime;

B1 : le condamné monte dans sa chambre ; B2 : pour y prier ; B3 : pour y mettre ses habits de noces ou ses beaux habits ; B6 : l'ogre (?) lui adresse des paroles pour chaque vêtement (question ou ordre);

C1 : elle fait prévenir ses frères ; C3 : par une petite chienne ou un petit chien ; C5 : autre;

D1 : le meurtrier lui demande si elle est prête ; D2 : en aiguisant son couteau;

E1 : pour gagner du temps, elle énumère les vêtements qu'elle met ; E4 : demande encore un instant;

F1 : elle donne mission de guetter à sa soeur (Delarue signale dans ce paradigme l'élément "servante" (F2) et "animal" (F3), mais omet l'élément "vieil homme", pourtant présent dans la version vendéenne) ; F4 : qu'elle interroge après chacune de ses réponses à l'ogre ; F5 : l'observateur ne voit d'abord rien ; F6 : puis de la poussière ; F7 : les sauveurs.

V - Le châtiment du meurtrier et la délivrance de la victime.

A1 : les sauveurs arrivent ; A2 : le meurtrier se sauve ; A4 : est pris ;

B1 : il est tué ;

C1 : l'héroïne hérite du château ; C2 : se marie richement.

Cette description, on le voit, résume l'histoire et, par le jeu d'une segmentation intuitive, en organise le mouvement et en distribue les variations. Delarue se donne ainsi pour objectif d'établir un dispositif de lecture qui intègre toutes les versions connues d'un même conte-type. Ce travail pourtant, qui se présente d'abord comme un système économique de classement,

soulève un certain nombre d'objections.

A l'intérieur des divisions établies (de I à V) les paradigmes d'éléments regroupés sous la même lettre sont loin d'être homogènes : si on prend par exemple, dans l'ensemble II, les éléments rattachés à la lettre B, on constate que B1 ("la femme entre dans la chambre interdite"), B2 ("poussée par sa soeur"), B3 ("voit des femmes mortes"), ne sont pas sur un même niveau de fonctionnalité : seul l'élément B1 correspond à l'acte de violation de l'interdit ; les éléments B2 et B3 n'en sont que des parties annexes. Par ailleurs, les éléments regroupés sous la même lettre constituent tantôt un paradigme de termes substituables, tantôt un syntagme de termes consécutifs (ex. II, "D1 : le monstre réclame les clefs ; D2 : la boule ; D3 : constate qu'il manque la clef de la chambre défendue et la réclame ; D4 : tue la coupable dont le corps rejoint les autres cadavres ; D5 : l'emprisonne ; D6 : décide de la tuer").

Le caractère strictement documentaire et anecdotique des éléments retenus à partir d'une reconnaissance intuitive du sens impose une représentation linéaire, sans hiérarchie, ni critère de sélection. Dans cette perspective, le choix effectué et présenté conserve nécessairement une part importante d'approximation : on obtient l'image approchée d'une ossature, mais pas l'analyse sémantique d'un récit.

La description que propose Delarue, enfin, construite uniquement à partir de la suite des éléments figuratifs -c'est à dire désignant des objets concrets du monde, telle l'introduction d'un personnage, d'un accessoire, d'un geste, etc.- regroupe des termes qui ne peuvent en aucun cas constituer un ensemble d'unités discrètes, clairement définies par les relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres. S'interdisant dès lors toute abstraction, même élémentaire, une telle analyse ne peut avoir pour ambition que d'envisager les récits qu'elle observe, sans le moindre souci de généralisation. Elle ne peut donc fonder une méthodologie explicite de description.

L'entreprise de Propp (1), maintenant bien connue, répond à une ambition d'une autre nature. Travaillant dans un univers de recherches essentiellement préoccupé à l'époque par la question de l'origine des contes, il a considérablement déplacé la problématique et s'est efforcé, pour sa part, de retrouver les formes générales susceptibles d'êtres reconnues comme "parties

---

(1) Vladimir Propp, Morphologie du conte, Seuil, Coll. Points, Paris, 1965 et 1970.

constitutives" des contes, et d'en construire ainsi une "morphologie". Sur un corpus constitué de quelque cent un contes merveilleux russes, V. Propp a procédé à une analyse minutieuse et a repéré une régularité dans la récurrence d'un certain nombre d'éléments. Sous l'habillage infiniment diversifié des personnages et de leurs attributs, il a reconnu et isolé un nombre limité d'actions, appelées fonctions, dont l'ordre de succession est toujours identique. Ces fonctions, au nombre de trente et une, constituent la matrice structurelle commune à tous les contes merveilleux. Chaque conte occurrence ne met sans doute pas nécessairement en oeuvre les trente et une fonctions dans leur totalité, mais puise dans cet inventaire un certain nombre d'entre elles qu'il actualise, et qui se succèdent selon l'ordre canonique.

La meilleure manière de mettre en évidence la méthode proppienne d'analyse et la nature particulière des fonctions qu'il énumère est de soumettre un de nos récits à la grille finale proposée. On trouvera ci-dessous, en regard des trente et une fonctions (les lettres grecques désignent les fonctions dites "préparatoires"), celles qui sont mises en oeuvre dans la version vendéenne de Barbe-Bleue, "Le Père Jacques". Précisons encore que chacune des fonctions se subdivise en sous-catégories, désignées par le chiffre qui suit immédiatement la lettre dénominative.

INVENTAIRE DES FONCTIONS	ANALYSE FONCTIONNELLE DE LA VERSION VENDEENNE DE BARBE-BLEUE, "LE PERE JACQUES"
(α situation initiale)	(α) Barbe-Bleue a épousé une septième femme après avoir assassiné les six précédentes ;
β éloignement	β_1 il s'apprête à partir en voyage ;
γ interdiction	γ_1 il interdit à son épouse l'accès d'une des chambres du château ;
δ transgression	δ_1 elle pénètre dans la chambre interdite ;
ε interrogation ζ information	ε_2 et ζ_2 elle rencontre le Père Jacques qui l'informe du sort qui l'attend ;
η tromperie θ complicité	
A méfait (a : manque)	A il s'agit ici d'un état de manque virtuel (privation de la
B médiation	
C début de l'action contraire	
↑ départ	

D 1re fonction du donateur

E réaction du héros

F réception de l'objet magique

G déplacement dans l'espace

H combat

I marque

J victoire

K réparation

↓ retour

Pr poursuite

Rs secours

O arrivée incognito

L prétention mensongère

M tâche difficile

N tâche accomplie

Q reconnaissance

Ex découverte

T transfiguration

U punition

Wo mariage

vie), qui correspond à la "menace de mort" (A14 qui dans le cours du récit est annoncée, actualisée, mais non réalisée) ;

B_1 la jeune femme appelle ses frères à son secours par la lettre dont la petite chienne est porteuse ;

G_2 les frères viennent à son secours (on observe ici que cette fonction présuppose les fonctions -implicitées- de C et de ↑)

H ils se battent avec Barbe-Bleue ;

J et le tuent ;

K_{10} ils libèrent le Père Jacques ; et habitent ensemble le château (K 14).

La description proppienne du conte aboutit donc au schéma suivant :

$$(\alpha)\ \beta_1\ \gamma_1\ \delta_1\ \varepsilon_{2 et 3}\ \zeta_{2 et 3}\ A_{14}\ B_1\ G_2\ H\ J\ K_{10 et 4}$$

Relatant le jeu des actions enchaînées, ce schéma procède à une mise à plat uniformisée des fonctions narratives, et se situe à un niveau sous-jacent à la textualisation ; il n'intègre pas des phénomènes comme l'expansion ou la réduction d'une fonction tels qu'ils se manifestent dans un texte donné. C'est ainsi par exemple que l'expansion de la fonction "méfait" (A), sous la forme d'un double dialogue simultané entre Père Jacques et la victime d'un côté, entre celle-ci et Barbe-Bleue de l'autre,

n'est pas considérée comme pertinente au *niveau* où se situe l'analyse. L'accumulation des répliques, dont l'alternance réglée ralentit la progression du récit et en diffère l'issue, a une "fonctionnalité" qui lui est propre : elle intensifie l'action dramatique par la mise en discours de l'attente. Ce phénomène classique de suspension ne relève pas, dans la perspective de Propp, de la stricte organisation narrative.

Confronté à celui que propose Delarue, ce mode de description s'en distingue par la mise en oeuvre d'une construction abstraite. De ce fait, les fonctions proppiennes sont dotées d'un pouvoir séparateur plus grand, parce que plus systématisé, que les "éléments" du Catalogue raisonné. La description inscrit alors le conte-occurrence dans un modèle analytique d'une généralité suffisante pour rendre compte des enchaînements narratifs d'une grande diversité de récits .

Pourtant, le langage de description utilisé reste, lui aussi, très documentaire. On voit mal comment l'usage d'une telle nomenclature pourrait être étendu à des formes narratives plus complexes, telles que le roman policier ou le roman du XIXème siècle, sans qu'on encoure le risque de tomber dans la métaphore saugrenue et la simplification réductrice : la trace du rouge à lèvres sur un mégot de cigarettes peut devenir, pour le policier et par la grâce de l'analyse, l'"objet magique", grâce auquel il va confondre le coupable. Il apparaît clairement que les fonctions répertoriées restent trop collées à leur objet, le conte merveilleux, et que les restrictions de contenu que Propp leur impose les rendent inaptes à s'appliquer à la totalité des formes du récit. Plus importante nous paraît être la critique qui porte sur l'absence de hiérarchisation et d'interdéfinition des notions utilisées : le système de Propp se donne comme un inventaire de formes qui entretiennent entre elles, pour seule relation, la contrainte de la successivité linéaire. Sa préoccupation était davantage d'élaborer une méthode assez rigoureuse pour constituer le cadre d'une typologie, que de chercher à construire un système théorique apte à rendre compte, d'une part de l'organisation interne des "histoires" et, d'autre part de la production de sens inhérente à l'acte de discours.

Cette démarche, cependant, est largement reconnue comme fondatrice. Elle est à l'origine des réflexions et des travaux sur l'organisation narrative des discours. Dans le champ structuraliste, et particulièrement à la suite de Lévi-Strauss (1), les

---

(1) cf. Cl. Lévi-Strauss, Anthropologie structurale deux, chap. VIII, p. 139 à 173 : "La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp", 1960 ; Plon, 1973.

propositions de Propp ont été abondamment reprises, critiquées, reformulées. C'est dans le cadre des travaux sémiotiques de A.J. Greimas à partir de Sémantique structurale (1), qu'a été tentée, de la manière la plus systématique, la construction d'un modèle d'analyse du récit ; en réalité, les conclusions de Propp sont cette fois repensées à l'intérieur d'un cadre d'hypothèses théoriques générales sur le fonctionnement de la signification, en vue de l'élaboration d'une méthode pour rendre compte de ce fonctionnement.

Notre propos n'est pas ici d'exposer dans le détail ces hypothèses et leur fondement, mais de chercher à replacer dans son champ d'investigation le modèle d'analyse du récit que nous sollicitons. Greimas propose de concevoir le processus de génération et de saisie du sens à l'oeuvre dans un texte comme un parcours qui s'articule à différents niveaux ; ces niveaux constituent autant de paliers de reconstruction qui vont du plus profond, du plus général, et du plus abstrait (la structure élémentaire de la signification (2)), au plus manifeste, au plus spécifique et au plus concret ("mots" de la langue dont le sens est actualisé par le texte même), en passant par un palier intermédiaire où s'agencent les macro-structures narratives. Dans cette perspective, l'unité narrative n'est plus perçue comme un élément dans une suite linéaire d'éléments, mais comme le schéma abstrait d'un dispositif de relations de type prédicatif entre des "sujets" et des "objets".

Une première reformulation des fonctions de Propp fait émerger, du tissu linéaire, des couplages paradigmatiques qui sous-tendent des transformations : départ-retour, établissement du manque - liquidation du manque, confrontation-victoire, instauration d'un interdit-transgression de l'interdit, etc. D'une manière générale, le récit peut être considéré comme le support discursif d'une transformation de contenu ; en d'autres termes, comme le passage d'un contenu 1 à un contenu 2 : c'est par exemple le passage de "pauvreté" et "humiliation" à "richesse" et "élévation" réalisé par Cendrillon à travers la configuration de son mariage avec le Prince (3).

---

(1) Larousse, 1966.

(2) Un exposé détaillé et illustré de cette sémantique fondamentale se trouve dans Anne Hénault, Les enjeux de la sémiotique, BELC mult. 1977 et PUF 1979 ; pour plus de détails sur la "structure élémentaire de la signification", cf. l'ouvrage collectif, dirigé par F. Nef, éd. Complexe, Paris, 1976.

(3) cf. l'analyse de J. Courtés, dans Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette-Université, Paris, 1976, pp. 109-138.

Poursuivant sa construction d'une sémantique structurale capable de prendre en charge et d'homogénéiser des unités de sens qui dépassent le cadre des catégories sémiques, Greimas a élaboré la notion d'énoncé narratif (EN). Formulation abstraite qui subsume par sa généralité toutes les fonctions proppiennes, l'énoncé narratif est défini comme la relation-fonction entre au moins deux actants : un sujet et un objet. A quelque moment du récit qu'on la saisisse, cette relation est susceptible d'être représentée sous la forme d'un prédicat de type "être" ou "avoir" et/ou de sa négation "ne pas être" ou "ne pas avoir" : si la relation est positive on dit alors que le sujet est *conjoint* à l'objet (le mariage de Barbe-Bleue avec l'héroïne-objet constitue un énoncé de conjonction) ; si elle est négative on dit qu'il en est *disjoint* (l'absence de Barbe-Bleue constitue un énoncé de disjonction sur l'isotopie spatiale). Cette relation, constitutive d'un état, est l'énoncé de base, l'unité de contenu élémentaire du récit, appelée en sémiotique narrative énoncé d'état ; celui-ci reçoit la formulation abstraite suivante, inspirée de la logique :

$EN1 = S \cap O$ (sujet conjoint à objet)

$EN2 = S \cup O$ (sujet disjoint de l'objet)

Le récit, dans sa longue chaîne syntagmatique, est fait de passages successifs et complexes d'états de disjonction à états de conjonction et inversement ; ces passages sont assurés par un deuxième type d'énoncé narratif de base, celui qui, régissant les énoncés d'état, assure la transformation : c'est l' énoncé de faire :

$S \cup O \rightarrow F$ transformateur $\rightarrow S \cap O$

Le faire transformateur n'étant pas nécessairement effectué par le sujet des relations d'état initiale et finale, il est important de distinguer, au niveau de la formulation abstraite, le sujet d'état (S1) et le sujet de faire (S2). L'ensemble de l'opération, c'est-à-dire un énoncé de faire régissant deux énoncés d'état, constitue le programme narratif (PN) :

$PN = F\ [S_2 \rightarrow (S_1 \cap O)]$ ou $F\ [S_2 \rightarrow (S_1 \cup O)]$

Unité syntaxique de la narrativité, le programme narratif est en mesure de recouvrir, dans les textes manifestés, des ensembles extrêmement variables quant à leur dimension et à leur contenu. Ainsi, dans Cendrillon, par exemple, nous pouvons analyser la configuration du "don" à l'héroïne par sa marraine des objets qui lui permettent de se rendre au bal, sous la forme d'un programme narratif : la fée, sujet du faire S2, fait en sorte que Cendrillon, sujet d'état S1, soit conjointe avec O, le "carosse", le "cocher", les "vêtements de bal", etc., objets valorisés dont elle se trouvait précisément, à la différence de ses

soeurs, disjointe. On peut, d'un autre côté, comprendre l'ensemble du conte comme l'expansion d'un macro-programme narratif dont les diverses composantes sont à analyser en sous-programmes : la fée fait en sorte que Cendrillon, dite dans certaines versions Cul-cendron, ou Cendroupette, change (radicalement) d'"état", et se trouve conjointe à la fin du récit à la reconnaissance, à l'amour et à la fortune. Dans Barbe-Bleue, la fonction proppienne du "départ" peut être analysée à partir du même concept de programme narratif : l'acteur "Barbe-Bleue" recouvre syncrétiquement les positions actantielles de S1 et de S2 ; il est en même temps sujet d'état et sujet du faire ; c'est par son départ qu'il régit lui-même la transformation d'état. On pourrait évidemment multiplier les exemples : il suffit pour l'instant de voir que n'importe quelle figure du monde, concrète ou abstraite, mise en discours, peut constituer l'actant-objet dans un programme narratif, pour peu qu'elle soit en relation avec un actant-sujet anthropomorphe (mais pas nécessairement humain) ; c'est cette relation réciproque qui définit l'existence des actants et qui assure la dynamique propre au récit. La tension entre sujet et objet, souvent traduite en terme de "désir", constitue donc l'articulation centrale de la syntaxe narrative.

C'est là un très rapide aperçu de la méthodologie sémiotique. Elle tend, on le voit, à mettre en évidence la récurrence de phénomènes qui structurent le récit de façon homogène, dès qu'on se situe à un relatif niveau d'abstraction. On s'attachera donc, dans un premier temps de l'analyse, à retrouver la distribution de ces unités syntaxiques que sont les programmes narratifs à l'intérieur des trois récits qui nous occupent -et à mettre en évidence de cette manière leur structure narrative commune. On envisagera paralèllement les variables de manifestation liées à l'effectuation de ces structures par la mise en discours spécifique de chacun des contes.

∘∘∘

2. BARBE-BLEUE : VARIATIONS SUR UNE HISTOIRE

Dans les trois textes se trame la même histoire. Les noms ont beau changer, les actions diverger, les univers socio-culturels être étrangers les uns aux autres, et l'énonciation elle-même varier considérablement, n'importe quel lecteur francophone reconnait sans difficulté un récit identique. Comment se construit cette reconnaissance ? Comment peut-on en donner une représentation rigoureuse ?

Inéluctablement, c'est d'un travail réel sur le sens que naît le sentiment de cette identité : par le jeu d'une activité intuitive d'ordre épilinguistique, le lecteur opère des filtrages, des sélections, des rapprochements. "Oubliant" d'un côté les détails singuliers et hiérarchisant par ailleurs les éléments qu'il retient, il réécrit à sa façon à travers ses trois lectures, l'histoire de Barbe-Bleue : ce qui s'impose alors à lui c'est une même sucession de "faits" de nature diverse. On ne saurait ainsi concevoir un "Barbe-Bleue" sans l'interdiction explicitement formulée d'un lieu -qui est le lieu de la "mort"- et la violation ultérieure de cette interdiction ; ce double "fait" lui-même ne pourrait être conçu sans le contrat préalable des deux protagonistes qui les inscrit ensemble dans un même univers ; et la clôture du récit enfin ne peut être envisagée sans la sanction finale -toujours échouée- que se doit d'exercer celui qui a promulgué l'interdit.

Il s'agit là, en d'autres termes, de trois programmes dont l'enchaînement constitue la structure narrative d'ensemble du récit : un contrat initial, un interdit et sa violation, une sanction échouée. Trois programmes narratifs susceptibles, bien sûr, d'être formulés en termes de relations de conjonction et de disjonction entre un sujet et un objet. Chacun de ces trois programmes, à l'oeuvre dans n'importe quelle version concevable -écrite ou à écrire- de Barbe-Bleue, mais investi dans des discours différents, trouve dans chaque cas son expression figurative propre : en développant leur organisation syntaxique commune dans les lignes qui suivent, nous nous attacherons à souligner les variations narratives de la version canadienne (notée VC), de la version vendéenne (notée VV) et de la version de Perrault (notée VP).

2.1. Le contrat initial : la formation du Destinateur

La série de faits qui constitue dans les trois récits la première séquence peut être décrite comme la "rencontre" entre les deux protagonistes : le monstre et sa victime. Cette rencontre est analysable, en termes plus abstraits, comme l'établissement d'une relation de conjonction entre deux actants. Elle se manifeste de façon variable, aussi bien dans ses dimensions que dans ses contenus :

- dans la VV, elle occupe deux lignes et correspond à un double énoncé : un homme a eu six femmes qu'il a tuées et il en prend une septième.

- dans la VC, elle occupe dix-sept lignes (jusqu'à : "il l'a emmenée chez lui dans une grande maison"). A la différence de la VV qui se contente de l'énoncé du fait brut, la VC développe cette séquence en un ensemble complexe d'énoncés, à travers lesquels se construit la fatalité de la rencontre : les contraintes individuelles de la "femme" (veuvage, pauvreté), plus fortes que la prévention collective elle-même énoncée ("toutes les mères essayaient à protéger leurs filles"), rendent inéluctable la rencontre de la jeune fille avec le cheval blanc.

- dans la VP, cette séquence est l'objet d'un développement plus considérable (23 lignes, jusqu'à : "...le mariage se conclut"). Ici la rencontre n'est pas donnée comme fatale, mais comme le terme d'un processus de séduction : l'exhibition de ses richesses par le monstre vient à bout d'une double prévention, l'une portant sur un énoncé qualificatif (il "avait la barbe bleue") et l'autre sur l'énoncé d'un parcours narratif virtualisé, celui de ses épouses disparues.

Ainsi cette conjonction de l'actant-sujet, lexicalisé comme "homme", "cheval blanc" et "Barbe-bleue", avec l'actant-objet "septième femme", "plus vieille fille" et "la cadette", s'inscrit dans des configurations discursives différentes : rencontre par enlèvement, rencontre par mariage et mariage par séduction. Les enjeux sémantiques liés à ces différentes configurations, qui sont essentiels au regard de la représentation générale que se fait le lecteur, seront analysés ultérieurement (cf. 3.). Nous nous en tiendrons pour l'instant au problème de la caractérisation des actants et de leurs relations.

Les analyses des récits mythiques ont mis en évidence deux types de relations actantielles fondamentales : la relation qui lie le sujet à l'objet pour rendre compte de l'acquisition ou de la privation des valeurs, et celle qui lie le Destinateur au

Destinataire pour rendre compte de la transmission des valeurs. Ces actants sont définis d'un côté par leur inter-relation, le sujet n'ayant d'existence sémiotique que par l'objet qu'il vise et inversement, et le Destinateur comme source des valeurs que par le Destinataire susceptible de les recevoir et inversement ; ils sont définis aussi, et cela est essentiel, par leur constitution modale.

Sans entrer dans la problématique générale des modalités qui est fort complexe, nous retiendrons ici les catégories modales développées en sémiotique narrative. A partir de la définition traditionnelle de la modalité comprise comme "ce qui modifie un prédicat", on reconnaît que les prédicats de base que sont /faire/et /être/ peuvent être modifiés par les valeurs modales de /vouloir/, de /devoir/, de /savoir/, de /croire/ et de /pouvoir/. La prise en compte de cette dimension modale permet de définir plus précisément le statut des actants, et leur caractère essentiellement dynamique. Ce point est fondamental si on ne veut pas se limiter à un usage réducteur et statique du schéma actantiel : en effet, au cours d'un récit, un actant donné est susceptible de changer, à diverses étapes de son parcours, de contenu modal et de voir, du même coup, son statut modifié. Ainsi, dans les trois contes qui nous occupent actuellement, l'actant réalisé sous les dénominations de "cheval blanc", "homme" et "Barbe-Bleue", peut être envisagé dans un premier temps comme un sujet de faire cherchant à se conjoindre avec l'actant-objet "femme" ; la prise en compte, dans un deuxième temps, de la composante modale de ces actants, nous conduit à envisager différemment les positions actantielles ; il y a, d'un côté, un sujet qui, doté du /vouloir/ et du /pouvoir/, prend femme, enlève une fille, séduit une cadette ; et, de l'autre côté, un objet passif, qui est pris, enlevé, séduit... Cet écart modal se creuse encore par la suite, lorsqu'il apparaît que ce sujet se trouve aussi doté du /savoir/ -il connaît le mystère de la clef et des épouses disparues- et qu'il se constitue, en promulguant l'interdit, en source du /devoir/ : détenant ainsi la "compétence absolue", s'instituant comme lieu d'origine des valeurs et comme instance virtuelle de sanction, il actualise progressivement son statut actantiel de Destinateur : c'est lui seul qui définit les termes du contrat qu'il instaure avec l'objet.

2.2. L'interdit et sa violation : l'émergence du sujet.

L'objet, du même coup, devient Destinataire, sujet virtuel

d'un programme narratif. Il doit être conforme au contrat de type injonctif qui le lie au Destinateur. Ce glissement des positions actantielles, du sujet du faire en Destinateur, et de l'objet en Destinataire-sujet, détermine l'enclenchement de la deuxième séquence du récit : celle de l'exécution, ou plutôt de la non-exécution du contrat. Il s'accompagne aussi d'un déplacement dans l'espace. L'héroïne quitte la maison de sa mère pour entrer dans la demeure de Barbe-Bleue. C'est là un phénomène extrêmement fréquent dans le conte populaire : le héros quitte son univers familier et les valeurs qui le régissent pour entrer dans un univers étranger, où de l'irruption des valeurs différentes naît précisément la confrontation. Ce déplacement est très diversement manifesté dans les trois textes, puisque, s'il s'agit toujours d'"un château", d'une "grande maison", ou d'une des nombreuses "demeures" de Barbe-Bleue, il est pratiquement occulté comme tel dans la VV et peu manifesté dans la VC ; il prend, en revanche, dans la VP la forme particulière d'une "invitation" à la campagne : il est remarquable, ici, que la ruse séductrice de Barbe-Bleue consiste à faire croire à sa future victime, héroïne potentielle de l'aventure, que le déplacement dans l'espace n'entraîne pas de changement des valeurs et que lui, Barbe-Bleue, est conforme à celles que représente la mère, "dame de qualité" et Destinateur de l'espace initial : il apparaît aux yeux de sa fille cadette comme un "honnête homme". La suite de l'histoire montre qu'il n'en est rien.

Quoi qu'il en soit de ces variations, l'héroïne change de monde et entre dans un nouvel univers axiologique qui se construit à partir de l'énoncé de l'interdit singulier, non conforme en tout cas à l'univers de départ :

VV : - "Ma femme, tu vois cette petite clé : elle ouvre cette porte ; je te défends d'y rentrer ; si tu y rentres, tu périras."

VC : - "Tu feras les chambres demain, quand je serai parti, et puis tu *débarras* toutes les chambres, sauf une, sauf celle-icitte."

VP : - "Ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère."

L'interdiction d'entrer dans la chambre constitue le premier pivot de la trame narrative. Elle a une double fonction : d'une part, elle achève la constitution de la figure actantielle

du Destinateur, en renforçant le caractère injonctif unilatéral du contrat, en modalisant l'actant selon le /pouvoir faire faire/ ou/ne pas faire/ et en l'érigeant en sujet *manipulateur* ; elle inaugure d'autre part la constitution du sujet "femme" qui se trouve d'un seul coup modalisé, et donc promu à une existence sémio-narrative. En remettant les clefs et en énonçant ensuite l'injonction, le Destinateur dote le Destinataire-sujet d'une compétence double et contradictoire : il assortit le /pouvoir faire/ qu'il lui communique d'un /devoir ne pas faire/. Le sujet en question se trouve dès lors conjoint simultanément à une compétence positive et à une compétence négative portant sur le même /faire/. S'il n'y avait pas eu le don de la clef -c'est-à-dire la manifestation figurative du /pouvoir faire/- il n'y aurait pas eu de contradiction, et il n'y aurait pas eu d'histoire.

En violant l'interdit, la femme résoud la contradiction modale dont elle est le siège : face à l'incompatibilité de deux syntagmes modaux concomitants, le /devoir ne pas faire/ et le /vouloir faire/, le sujet sélectionne le second qui, associé au /pouvoir faire/, rend possible le passage à l'acte. Il opère du même coup un déplacement de la relation actantielle : il rompt la relation Destinateur-Destinataire fondatrice de la modalité du /devoir/, dont l'exemple le plus typique reste le héros cornélien qui maintient tout au long de son parcours le double poste de sujet du faire et de sujet du devoir (comme Destinataire d'un système déontique donné), et il émerge comme un sujet libre, autonome et révolté, modalisé par le seul /vouloir/, semblable en cela à une Antigone, qui transgresse l'ordre imposé par l'assomption du "non".

A la différence du Destinateur, caractérisé par une compétence absolue et innée, inscrite dans l'imaginaire collectif et pré-existante à l'histoire (cf. le pouvoir de la fée), le sujet construit, à l'intérieur même du récit, et à la suite d'une redistribution des modalités dont il est lui-même l'enjeu, sa compétence modale propre : elle aboutit ici à la conjonction du /pouvoir faire/ et du /vouloir faire/, après éviction du /devoir/. La violation de l'interdit, est la marque de la rupture avec le Destinateur, et signale en même temps, du fait de son enrichissement modal, l'émergence du sujet.

La mise en scène de l'interdit et de sa transgression, si elle est présente dans les trois récits et analysable selon le cadre modal développé ci-dessus, ne reçoit pas pour autant un "revêtement" figuratif comparable. L'énoncé de l'interdit, dans la VC, se situe à l'intérieur d'une relation maître-esclave, et inscrit dans un "faire domestique" la défense d'entrer dans

une chambre : "Tu feras les chambres demain (...) ; tu *débarras* toutes les chambres sauf une". La VP, de son côté, en raison même de la relation "aristocratique" qui lie l'époux à l'épouse, déploie un univers de permission et de plaisir, au terme duquel intervient l'énoncé de l'interdit. Après tout un paradigme de "laisser faire", l'interdiction vient soudain briser l'isotopie euphorique abondamment développée. Tout se passe comme si, par conformité avec les exigences de l'univers socio-culturel construit, la Barbe-Bleue cherchait à atténuer son injonction négative et à la faire paraître secondaire dans un univers fondamentalement permissif. Par ailleurs, permettant tout et n'interdisant qu'une chose mineure, il s'efforce de rendre cette interdiction acceptable par son interlocutrice.

Rien de tel dans la VV où l'interdit, énoncé d'emblée par le mari, ne se trouve explicitement inscrit ni dans le cadre d'un univers figuratif donné-domestique ou ludique- ni dans un schéma argumentatif tous deux susceptibles de le justifier. Peut-on dire pour autant qu'il s'agit là d'un récit "insignifiant" ? Nous verrons ultérieurement (cf. 3.) que l'implicitation des éléments figuratifs nécessaires à la "bonne" construction de la cohérence par le narrataire-lecteur, renvoie en réalité aux conditions particulières d'énonciation du récit oral où, c'est un phénomène reconnu en ethnolittérature, les partenaires de l'énonciation (le conteur et son auditeur) partagent un certain savoir sur l'univers socio-culturel dans lequel le récit prend place et dont il est en même temps lui-même, partiellement, la scène : nul besoin donc pour le narrateur d'expliciter un contexte qui fait partie intégrante de la situation d'énonciation.

L'énoncé de la transgression, à son tour, s'exprime dans des formes très différentes selon les versions. Tantôt la désobéissance donne lieu à un "débat intérieur" qui précède le passage à l'acte (l'ouverture de la porte) et qui, traduisant le conflit entre d'un côté le /devoir/ et la promesse, et de l'autre le /vouloir/ et le caprice, met en scène un sujet "problématique" : c'est ainsi que l'héroïne de Perrault, impatiente et curieuse, hésite pourtant ; elle réactualise d'abord l'énoncé initial du programme ("songeant à la défense que son mari lui avait faite"), elle virtualise ensuite le programme ultérieur probable de sanction ("considérant qu'il pourrait lui arriver malheur d'avoir été désobéissante"), elle réalise enfin la vio-

lation à travers l'énoncé de l'acte ("mais la tentation (1) était si forte qu'elle ne put la surmonter : elle (...) ouvrit en tremblant la porte"). Tantôt, à l'extrême opposé, la désobéissance est donnée comme un fait brut : c'est le cas de la VV où:"sitôt son mari parti, elle a ouvert la porte", apparaît comme la textualisation minimale de l'énoncé narratif.

Il importe, toutefois, de souligner que, quel que soit le mode de textualisation effectué, la cohérence interne de chaque texte est maintenue : l'expansion discursive du désir capricieux répond, dans la VP, au discours qui instaure la permissivité, la crainte mêlée à la volonté de savoir correspond à la brutalité injonctive du gros cheval blanc dans la VC, et l'énoncé minimal de l'acte de transgression à l'énoncé minimal de l'acte d'interdiction dans la VV.

2.3. La sanction échouée : l'intervention de l'anti-Destinateur

L'histoire de Barbe-Bleue étant l'histoire d'une punition, il est évident que c'est le troisième programme, celui de la *sanction* qui, au regard du processus narratif dans son ensemble, est le plus important. C'est même l'échec de cette sanction qui fait histoire ; imaginons un instant que l'héroïne soit mise à mort par le monstre ; elle irait alors rejoindre dans le petit cabinet les victimes antérieures, et le récit ne serait plus que l'itération du même : l'histoire se situe donc dans la rupture d'un processus qui, sans cette ultime transformation, pourrait se prolonger à l'infini.

Bien que l'échec de la sanction définisse une macrostructure narrative commune à toutes les versions, c'est dans le déroulement de ce troisième programme que les différents récits connaissent les variations les plus profondes, puisqu'elles affectent aussi bien l'organisation narrative dans certains de ses détails, que la couverture figurative qu'elle reçoit.

---

(1) Noter le passage de "curiosité" à "tentation" : le débat intérieur a "moralisé" l'acte, en réactualisant l'axiologie proposée par le Destinateur. L'héroïne de Perrault n'est pas un sujet naïf.

2.3.1. La macro-structure

Cette macro-structure narrative que nous avons dénommée "programme de sanction" est en réalité assez complexe puisqu'elle se subdivise en quatre sous-programmes successifs que l'on peut regrouper deux à deux : deux programmes de connaissance et deux programmes d'action (1).

- Le premier programme de connaissance (PN1) intervient lorsque, transgressant l'interdit, l'héroïne découvre les cadavres sanglants des victimes antérieures : cette conjonction avec l'objet-savoir constitue d'abord la résolution du mystère des "épouses disparues". A y regarder de plus près, ce programme narratif a simultanément une double fonction : une fonction rétrospective et une fonction prospective.

La première permet d'inscrire le récit occurrence dans la classe paradigmatique des récits antérieurs, et d'en reconstituer le parcours : une conjonction initiale entre les protagonistes, l'interdit et sa transgression, la sanction bel et bien réalisée. On trouve, dans les différentes versions, la trace plus ou moins développée de ces trois programmes : c'est, par exemple, "il avait déjà épousé plusieurs femmes, et (...) on ne savait ce que ces femmes étaient devenues", ou "la première chose qu'elle a vue, c'est une bande de filles accrochetées, qui avaient toutes le cou coupé."

Si la macabre découverte réactualise les programmes antérieurement réalisés, elle virtualise du même coup un programme à venir et engage le parcours prévisible de la sanction. Cette

---

(1) Nous faisons ici allusion à la double dimension à l'oeuvre dans les discours narratifs, reconnue par A.J. Greimas, et qu'il appelle la dimension cognitive et la dimension pragmatique ; celle-ci, correspondant aux "événements" concrets rapportés dans le récit, sert en quelque sorte de référent interne à celle-là, qui correspond au savoir circulant sur ces événements. Ce savoir, diversement réparti entre les acteurs -ceux qui savent, ceux qui ignorent, ceux qui mentent, ceux qui découvrent, etc.- peut constituer l'objet d'un programme narratif, et avoir de ce fait une fonction dynamique dans l'organisation du récit.

prévisibilité est même textualisée dans la VV où le Père Jacques prévient la victime de ce qui l'attend : "Oh ! ma pauvre dame ! qu'avez-vous fait ! Vous allez subir le même sort que ses autres épouses..."

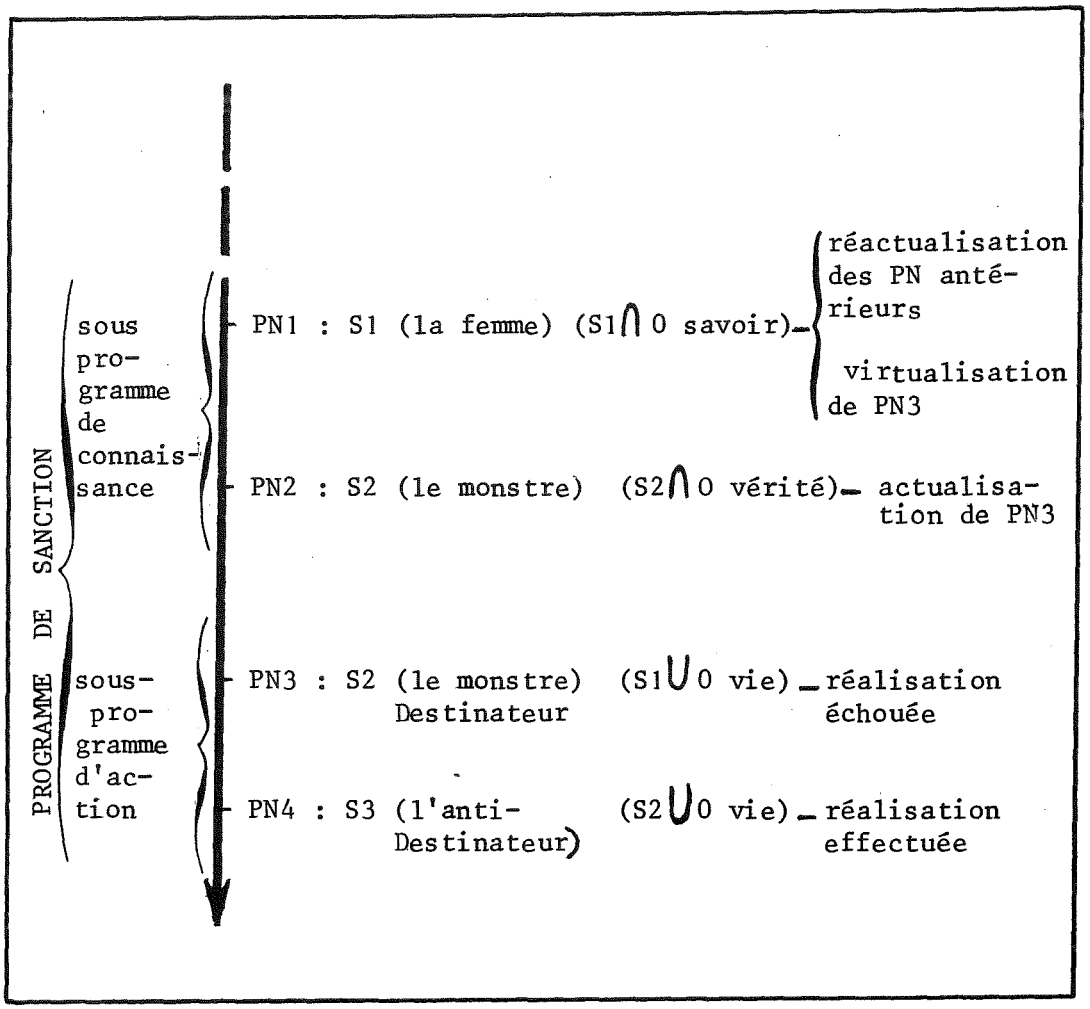
- Le second programme de connaissance (PN 2) a, cette fois, pour sujet le "monstre" qui, de retour de voyage, découvre, par le truchement de la tâche indélébile sur la clef, la vérité de la transgression. Comme il arrive bien souvent dans les contes populaires merveilleux, l'établissement de la connaissance ne s'effectue pas par le moyen d'un discours de la vérité tenu par l'un ou l'autre des personnages, mais par l'introduction d'une "marque", objet figuratif qui constitue la preuve. Dans l'univers des contes la vérité n'est ni discutée ni discutable. C'est ainsi que le caractère magique de la clef, qui assure l'indélébilité de la tache de sang, interdit toute manoeuvre de dissimulation susceptible, par le jeu de la ruse ou de l'argumentation, de ramener la certitude à un simple soupçon. Il est significatif à cet égard que Perrault, éliminant par ailleurs tout élément surnaturel ou merveilleux de son récit, ne peut faire l'économie du caractère magique de la clef : "car la clef était fée."

Ce double programme narratif de connaissance, contradictoire dans ses enjeux, commande le développement des deux programmes d'action : dès qu'elle apprend la vérité, la femme met en branle la possibilité d'échapper à la sanction ; dès qu'il apprend la transgression, Barbe-Bleue décide de mettre en oeuvre la punition.

- Le premier programme d'action attendu (PN3) est celui par lequel le Destinateur-juge cherche à rétablir son ordre individuel des valeurs, par la mise à mort de la coupable.

- Ce premier programme, dont nous avons vu plus haut qu'il devait rester, pour des raisons qui tiennent à l'existence même de l'histoire, non réalisé, exige donc l'effectuation du deuxième programme d'action (PN4), qui consacrera l'échec de la sanction. Sur le plan de la syntaxe actantielle, cet échec est lié au surgissement d'un anti-Destinateur doté à son tour d'une compétence modale, constituée d'un /savoir/ et d'un /pouvoir faire/, susceptible de contrecarrer celle du Destinateur.

Cette macro-structure, avec ses quatre sous-programmes, peut-être représentée par le schéma suivant :



NOTE : Par souci de clarté, et pour ne pas compliquer à l'excès la représentation des syntagmes narratifs, nous avons omis de signaler les rôles actantiels d'adjuvants constitués, pour le PN2, par la "clef magique" -adjuvant du /savoir/- et, pour le PN4, par la "petite chienne", par "le Père Jacques" ou par "la soeur Anne"- figurativisant eux aussi l'introduction de la modalité du /savoir/. En réalité, ces rôles actantiels d'adjuvants s'inscrivent eux-mêmes dans des sous-programmes narratifs : il est clair, par exemple, que la compétence cognitive de l'anti-Destinateur ne vient pas de nulle part ; elle est établie par un programme canonique qui assure la transformation du non-savoir en savoir (i.e. "la lettre" que porte la petite chienne)?

2.3.2. - Les variations

Nous considérons que le tableau ci-dessus représente la matrice syntaxique du programme de sanction. Il s'avère que les différentes versions articulent à leur manière chacun des quatre sous-programmes constitutifs de l'ensemble, en développant des unités narratives hiérarchiquement inférieures. Ces "sous-sous-programmes" plus ou moins complexes sont les lieux où interviennent divers personnages secondaires, diverses situations adventices qui, se greffant au parcours principal et commun, en singularisent la trame.

En dépit de leurs différences manifestes, les VV et VP présentent ensemble un tel écart avec la VC, qu'elles autorisent un examen simultané.

En effet, elles envisagent l'une et l'autre, sous la figure des "frères" de la dernière victime, l'émergence d'un anti-Destinateur disjoint du sujet, venu d'un lieu autre -l'espace initial "familier"-, et appelé à intervenir en dernière extrémité. Du même coup, les deux versions ont en commun la même mise en scène de l'attente. C'est le célèbre double dialogue alternatif -"Anne, ma soeur Anne..."- qui, suspendant l'exécution de la sanction, prépare la confrontation finale entre le Destinateur et l'anti-Destinateur. La configuration discursive de la "suspension", engendrant à la lecture le suspens, constitue un procédé classique de dramatisation (cf. le roman policier) : elle se réalise, du point de vue du sujet, à travers un double programme narratif secondaire, l'un d'action, concernant l'"habillage" (VV) ou la "prière" (VP), et l'autre de connaissance par le questionnement adressé au Père Jacques ou à la soeur Anne.

Si nous nous en tenons au seul plan sémio-narratif, c'est-à-dire en-deçà des marques de la surface textuelle, nous pouvons cependant relever deux différences non négligeables entre ces deux versions de Barbe-Bleue. La première a trait au mode d'introduction de la figure (déléguée) de l'anti-Destinateur social : les frères. Simplement "attendus" dans la VP, en vertu d'un contrat passé sous forme de "promesse", entre la soeur et les frères, ces derniers sont, dans la VV, avisés de la catastrophe imminente qui menace leur soeur, par l'entremise de la petite

chienne porteuse de la lettre (1). D'un côté le programme narratif secondaire justifiant la venue des sauveurs est largement explicité à l'intérieur même du récit ; de l'autre il est renvoyé hors-récit : c'est le lecteur qui, par son activité propre, le rétablit.

La seconde différence concerne l'aventure annexe du Père Jacques dans la VV, dont le rôle actantiel d'adjuvant est autrement plus important que celui de la "soeur Anne", dans la mesure où, à la différence de cette dernière, il connaît un parcours narratif propre : d'abord emprisonné par Barbe-Bleue, et institué par lui adjuvant du savoir ("Barbe-Bleue le maintenait enfermé dans cette tour pour le prévenir des gens qui pouvaient venir au château"), il trahit son Destinateur et devient ensuite l'agent d'un double faire informatif, qui lui vaut, à titre de récompense, la libération finale.

Tout en développant la même macro-structure, la VC apparaît, pour sa part, fort éloignée des deux précédentes. L'écart tient tout d'abord au mode d'apparition de ce que nous avons appelé l'anti-Destinateur. Ce n'est plus un acteur délégué apparaissant sous les traits des frères de la victime, mais c'est la victime elle-même, la troisième soeur, qui assume en même temps la fonction actantielle de sujet et d'anti-Destinateur. Elle se dote pour ce faire d'une compétence modale supérieure à celle du gros cheval blanc, textualisée d'abord par le "sang-froid" qui lui permet de ne pas laisser tomber la clef, et ensuite par la configuration de la ruse qui lui permet de libérer ses soeurs et de se libérer elle-même. Cette supériorité modale, construite sur le /faire croire/, aboutit à une *manipulation* d'ordre cognitif dont le gros cheval blanc est l'objet. Contrairement aux "épouses" des VP et VV, qui ont recours à un Destinateur extérieur et s'en tiennent à leur rôle actantiel de sujet, la jeune fille canadienne à l'instar du héros cornélien, est un sujet qui s'auto-destine.

Ce syncrétisme actantiel est rendu possible, dans l'économie générale du récit, par la triplication d'un même ensemble de

---

(1) Pour une analyse plus fine de la fonction de "la lettre", et pour une étude plus générale de la notion de motif en ethnolittérature, cf. J. Courtés, "La 'lettre' dans le conte populaire merveilleux", in Documents du GRSL-CNRS, Paris n°s 9, 10, 14 ; 1980.

programmes narratifs. Chacune des soeurs, sujet tour à tour d'un même /faire/, connaît la rencontre, l'interdit, sa trangression et, pour les deux premières, la sanction réalisée. Le parcours de la troisième soeur, qui seule effectue le PN4, inscrit la VC dans la syntaxe générale de l'histoire. Notons enfin que la dramatisation ici n'est plus assurée, comme précédemment, par la suspension de la sanction attendue, mais par ce procédé très fréquent aussi dans les contes populaires qu'est la multiplication d'un même programme narratif. Le héros réussissant là où les tentatives des autres ont échoué, l'épreuve réalisée apparaît marquée d'un effet de sens particulier de "difficulté". En réalité, il s'agit là d'une suspension d'un autre type, fortement articulée au niveau des structures narratives. Ce phénomène de la suspension, largement mis en oeuvre dans les récits de toute nature, peut revêtir des formes beaucoup plus complexes que celles que nous venons d'observer dans les contes, jusqu'à constituer une dimension centrale de la narration (1) ou la thématique même d'une oeuvre romanesque (2). C'est là, en réalité, que se mobilise au plus haut point l'activité de la lecture et que se "passionne" et "s'oublie" le lecteur. Peu étudiés par les théoriciens du discours, et peu exploités par les enseignants, les mécanismes de la suspension relèvent à la fois des structures narratives et de la mise en discours du récit.

---

(1) cf. par exemple les films d'Hitchkok.

(2) cf. le roman d'Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver, un voyageur, Le Seuil, 1981.

3. BARBE-BLEUE : LE NARRATEUR ET SON DISCOURS

Si l'activité d'un lecteur peut être conçue comme une reconstruction continuée du sens, dans laquelle la multitude des éléments signifiants qui s'additionnent ligne après ligne dans un texte, se mémorise, s'agence et s'ordonne en un "sentiment global", le travail de l'analyste consiste, lui, à ébranler ce système de solidarités ténues et à distinguer, dans l'étagement de différents paliers, des réseaux plus ou moins autonomes de cohérence et de signification. Nous venons de voir, dans la seconde partie, les systèmes d'organisation narrative qu'articulent en commun les trois versions. La mise en évidence de l'identité (macro)-structurelle reconstruite ne doit ni empêcher, ni minorer l'appréhension immédiate des différences que ces trois fictions nous donnent à lire : les trois histoires nous proposent trois "mondes" distincts, qu'on ne saurait réduire l'un à l'autre.

L'analyse de la composante narrative nous avait amené à rapprocher la VP et la VV, par opposition à la VC ; du point de vue de l'écriture du récit, il est clair que l'écart entre les trois versions se déplace et nous conduit cette fois à faire converger la VV et la VC, tous deux récits oraux, et à isoler la VP, récit dit "littéraire" : la distinction cette fois tient avant tout, on le voit, au régime de production des discours.

Dans cette perspective, il nous paraît opportun de situer notre approche dans le cadre de l'énonciation : c'est dire que nous examinerons, à partir de la même trame narrative, l'effectuation particulière et unique de chacun des discours, en tant que traces d'une activité signifiante, résultant elle-même d'un certain nombre d'opérations de sélection réalisées par le narrateur (1), qui choisit de dire ce qu'il dit et pas autre chose, dans les contraintes générales que commande la mise en discours

---

(1) narrateur : on utilisera ici, de manière constante, cette notion, pour désigner l'instance de production du discours narratif. Nous n'envisagerons pas les distinctions, plus fines, à établir entre l'instance socio-culturelle (l'auteur, le conteur) et l'instance théorique de production de l'énoncé (l'énonciateur).

de tout énoncé (2). Il va de soi qu'on ne saurait rendre compte de la totalité de ces opérations de sélection ni de l'ensemble de leurs relations ; nous nous en tiendrons donc à un certain nombre de remarques forcément éparses et fragmentaires concernant la composante discursive, c'est-à-dire la distribution et l'enchaînement des unités qui la constituent, et d'une manière générale les différents modes d'actualisation de l'"histoire" par le narrateur pour construire son discours propre. Chemin faisant, l'objectif sera de tenter de définir quelques traits de cohérence spécifiques au récit de "tradition orale" et au récit "littéraire".

3.1. Expansions et ellipses

L'élasticité est une des propriétés fondamentales du discours définie par les deux opérations complémentaires de "condensation" (qui constitue une activité discursive consacrée par l'institution scolaire dans le "résumé de texte") et d'"expansion" (dont un exemple élémentaire est la définition du dictionnaire). Il va de soi que ces deux opérations ne peuvent avoir de sens que l'une par rapport à l'autre.

En réalité il nous paraît utile de distinguer la condensation qui affecte la composante narrative (qu'on appellera l'ellipse narrative) et celle qui, ne l'affectant pas, ne joue que sur des éléments du niveau discursif (nous l'appellerons ellipse discursive). Un bon exemple de la première nous est donné dans la VC, lorsque le narrateur se contente, à propos du parcours de la deuxième fille, d'énoncer le programme de rencontre et celui de l'interdiction, et occulte totalement ceux de transgression et de sanction. L'énoncé qui suit directement celui de l'interdit : "Sa mère avait plus qu'une fille de reste, la plus jeune...", en inaugurant le parcours de la troisième, présuppose en même temps l'accomplissement des programmes manquants. La mise en "mémoire"

---

(2) Cette conception renvoie d'une part à la théorie des opérations énonciatives d'A. Culioli, et d'autre part aux travaux sur l'argumentation et le discours du centre de recherches sémiologiques de Neuchâtel, animé par J.B. Grize, (cf. supra, pp. 9-11)

de ces programmes dans le texte, à partir du parcours de la fille aînée, rend possible par le lecteur la catalyse narrative (1).

Un exemple d'ellipse discursive nous est donné par la séquence de la tache de sang sur la clef. Aucun des récits ne peut faire l'économie de cette "tache de sang" qui figurativise, rappelons-le, le rôle actantiel d'adjuvant dans le PN2 et rend possible le programme de savoir du Destinateur (cf. supra, pp. 54-55) ; nous pouvons cependant mesurer l'élasticité discursive, à travers les énoncés qui décrivent la tentative effectuée par le sujet d'effacer la tache :

VV - "Elle a frotté, frotté la clef, mais elle n'a pu enlever le sang."

VC - "Elle a été pour la laver : ça ne s'ôtait point ; elle ne savait que faire".

VP - "Ayant remarqué que la clef du cabinet était tachée de sang, elle l'essuya deux ou trois fois mais le sang ne s'en allait point ; elle eut beau la laver, et même la frotter avec du sablon et avec du grès, il y demeura toujours du sang, car la clef était fée, et il n'y avait pas moyen de la nettoyer tout à fait : quand on ôtait le sang d'un côté, il revenait de l'autre."

Ellipses et expansions discursives portent ici sur le faire du "nettoyage" en lui-même et sur l'impossibilité de sa bonne exécution. Dans la VV, l'énoncé met dans une simple relation d'opposition le faire et son résultat négatif : on a là deux énoncés constatifs, modulés pour le premier par la duplication du prédicat. L'énoncé de la VC ajoute un syntagme par lequel le narrateur omniscient introduit un commentaire sur le fait. La VP, beaucoup plus étendue, déploie l'isotopie thématique du "nettoyage", en la décomposant en trois prédicats distincts : "essuyer", "laver", "frotter", dont l'énumération est marquée à chaque fois par l'addition d'un sème supplémentaire d'/intensité/. Le narrateur développe ensuite un discours explicatif pour justifier le caractère étrangement indélébile de la tache.

Le but de l'expansion n'est pas ici, on le voit, un simple "enrichissement" de la phrase : elle comporte en réalité un enjeu discursif précis, qui tient au cadre de production du discours. L'absence d'explication, tout à fait acceptable dans les deux discours oraux, serait perçue comme une "faiblesse" dans le texte de Perrault : nous essaierons de voir tout à l'heure pourquoi (cf. infra.).

---

(1) La catalyse est définie par A.J. Greimas et J.Courtés comme *"l'explicitation des éléments elliptiques qui manquent dans la structure de surface"* (Dictionnaire, op. cit., p. 33).

3.2. - Le jeu des unités discursives

La notion d'unité discursive recouvre ce qu'on nomme traditionnellement dans les études littéraires "description", "dialogue", "récit", "monologue intérieur", "discours indirect libre",etc. Une façon d'approcher ces différents ensembles discursifs, autrement que par la reconnaissance intuitive qu'on en a, consiste à les envisager comme autant de paliers d'énonciation repérables les uns par rapport aux autres, et par rapport au point de référence que constitue l'instance narratrice. Le passage d'un palier à l'autre est assuré par des opérations de débrayage /embrayage qui affectent l'ensemble des coordonnées actorielles, spatiales et temporelles. Le célèbre "Aujourd'hui, ma mère est morte..." de l'Etranger peut être analysé comme la mise en place d'un cadre énonciatif qui établit cette unité discursive double qu'est le "récit à la première personne". L'irruption d'un autre acteur "il", dans le flux du discours, constitue un nouveau débrayage, autre décrochement du plan de l'énoncé. L'intervention d'un "dialogue" entre ce "il" et le premier "je" entraîne à son tour un troisième débrayage qui, déplaçant le cadre énonciatif et installant un nouveau système de coordonnées, crée un effet de référentialisation réciproque entre les différentes unités discursives. D'où l'intérêt d'en examiner l'économie générale dans un récit donné, simulacre discursif du monde réel.

C'est ainsi que la distribution de ces unités constitue un élément central de différenciation des trois versions de Barbe-bleue. L'unité discursive "dialogue", très souvent absente des contes populaires, tient ici une place dominante : on peut définir le récit de Barbe-Bleue comme une confrontation essentiellement interlocutive. De sorte que la différenciation apparaît surtout à travers la manière dont se distribuent, autour des séquences dialoguées, les autres unités discursives. Ainsi l'hypertrophie du "dialogue", dans la VV est, par opposition aux autres versions, d'autant plus sensible que son environnement discursif est plus vide :tout se passe comme si le narrateur n'avait pour but que de mettre en scène au plus vite le dialogue final. On consate d'une part que les repères spatiaux et temporels -éléments constitutifs des unités descriptives- sont réduits au strict minimum, "un château", "une chambre", "sitôt le mari parti", et ne connaissent au-delà de leur seule dénomination aucune expansion ; on constate par ailleurs que les verbes énonciatifs qui marquent par un débrayage actoriel le passage aux séquences dialoguées, sont pratiquement absents : on le trouve que cinq occurrences du verbe "dire". Dans la VP, au contraire,

c'est plutôt l'unité discursive "description" que privilégie le narrateur, surtout dans la première partie de son récit : cette enflure de la description a, nous semble-t-il, une fonction argumentative précise, dans la mesure où elle justifie les mises en garde de la moralité finale contre les "dangers" de la séduction et de la curiosité. Notons enfin que la VC, limitant comme la VV -mais dans une mesure moindre- les séquences descriptives, met en évidence ce fait que le récit oral se contentant de rapporter des événements et des discours, ne décrit pas.

3.3. La dimension pratique (1), la dimension cognitive

Une autre caractéristique qui distingue ces deux types de récits concerne, d'une manière générale, la prise en compte de la dimension cognitive dans la mise en discours. Si les trois versions mettent bien en oeuvre des programmes de connaissance comme nous l'avons vu en 2.3.2., seule la version de Perrault développe en toute occasion des parcours de connaissance qui encadrent et justifient les actions. C'est, par exemple, l'expression du "mystère" de la disparition des épouses antérieures ; là où le narrateur de la VV énonce purement et simplement, dès la première phrase du texte, la mort des six premières femmes : "il les avait toutes tuées", celui de la VP en fait un élément (cognitif) supplémentaire de suspension de la rencontre : "ce qui les dégoûtait encore, c'est qu'il avait déjà épousé plusieurs femmes et qu'on ne savait ce que ces femmes étaient devenues." Autre exemple, positif cette fois : le narrateur justifie les raisons du départ en voyage de Barbe-Bleue : "au bout d'un mois, la Barbe-bleue dit à sa femme qu'il était obligé de faire un voyage en province, de six semaines au moins, pour une affaire de conséquence", et celles de son retour prématuré : "la Barbe-bleue revint de son voyage, dès le soir même et dit qu'il avait reçu des lettres dans le chemin, qui lui avaient appris que l'affaire pour laquelle il était parti venait d'être terminée à son avantage." Face à cela, le narrateur de la VC, faisant

---

(1) Ce terme nous paraît préférable à celui de "pragmatique" (cf. supra, note 1, p. 53) généralement en usage chez les sémioticiens, afin d'éviter la confusion avec des notions que ce terme désigne dans certaines théories linguistiques.

l'économie de tout énoncé cognitif, inscrit le départ et le retour du monstre dans un simple énoncé de faire pratique : "Le gros cheval blanc était parti en visite dans l'avant-midi, puis quand il a venu, il a demandé..." Même chose pour la VV.

Il apparaît donc que le récit écrit assigne à la dimension cognitive qu'il développe considérablement, une fonction complexe de /faire savoir/ ou de /faire croire/ qui médiatise les relations entre les acteurs du récit et les "événements". Comment expliquer que le narrateur du récit oral se dispense de construire les réseaux cognitifs entre les acteurs ?

3.4. Les fléchages discursifs

C'est là, assurément, que peuvent apparaître les plus grands écarts de fonctionnement discursif entre le texte oral et le texte littéraire.

On peut dire que le récit constitue un discours clos, dans la mesure où le narrateur assume et organise seul un ensemble fini d'énoncés qui forment un tout de signification ; le texte, trace de cette mise en discours, est clos lui aussi, c'est-à-dire qu'il articule un système de référentialisation qui le rend cohérent. Ce que nous appelons les "fléchages discursifs" (1) concerne, à la surface du texte, les éléments qui assurent l'organisation et les enchaînements des énoncés. Nous distinguerons, parmi eux, les anaphoriques, (tels que "qui" et "elle" dans la phrase : "c'est une femme qui était veuve, et puis elle avait trois filles"), les éléments de la déixis temporelle (tels que "le lendemain" , "au bout d'un mois", etc.) et les connecteurs (tels que "puis", "alors", "eh bien", etc.). Il est trivial de constater que le texte oral et le texte littéraire investissent deux systèmes de référentialisation différents et obéissent ainsi à deux régimes de cohérence propres.

L'analyse en effet des trois énoncés initiaux suivants :

(1) "C'était une fois un homme qu'avait eu six femmes..." (VV)

---

(1) Pour une mise en oeuvre plus détaillée de cette notion, cf. A. Ali Bouacha, Le discours pédagogique à l'Université, éléments d'analyse, thèse de IIIè cycle, multigraphiée, D.R.L., Paris VII. 1981.

(2) "C'est une femme qui était veuve..." (VC)

(3) "Il était une fois un homme qui avait..." (VP)

montre que, si l'on retrouve dans tous les cas la même opération d'anaphorisation classique qui marque la reprise du substantif "un homme", "une femme", par le relatif "qui", l'énoncé (3), du texte littéraire, s'oppose aux deux précédents en ce qui concerne le mode d'ancrage du récit dans la situation d'énonciation. En effet, les formes "il était une fois un homme qui..." (3) et "c'est une femme qui..." (2), présentent les mêmes différences qu'il y a entre les énoncés

il y a Jean qui est là
et c'est Jean qui est là

"Il y a" et "c'" sont les traces de deux opérations différentes, l'une d'extraction, l'autre de fléchage (1), par lesquelles le sujet énonciateur repère son énoncé par rapport à la situation d'énonciation ; le deuxième marqueur ("c'"), à la différence du premier ("il y a"), renvoie nécessairement à un discours antérieur qui peut être glosé, pour ce qui concerne cet exemple, par "qui est là ? qui est arrivé ?"

On peut transposer cette analyse aux énoncés initiaux des trois contes et considérer que la différence, ici, entre le récit écrit et le récit oral est que le premier se donne, dans sa forme canonique, comme un commencement absolu du savoir sur ce qui va être dit, alors que le second, semblant actualiser le contexte discursif dans lequel il s'inscrit, présuppose la construction d'un savoir antérieur au discours à venir. Il est intéressant de noter que l'énoncé (1) "c'était une fois un homme..." paraît combiner les deux formes d'ancrage.

Autre spécificité du discours narratif oral : le jeu des connecteurs, tels que "et puis" ou parfois "et", n'assure pas, à la différence du discours écrit, la successivité des événements en même temps que la successivité des énoncés qui les rapportent. On trouve cet exemple dans la VC :

"Tu feras les chambres demain quand je serai parti, et puis tu *débarras* toutes les chambres sauf une..."

---

(1) Pour une définition plus précise de ces notions, cf. infra, l'analyse de "l'Assassin désintéressé : Bill Harrigan", p. 102.

"il part en voyage et lui donne les clefs du château...

Ces deux exemples - mais il y en a d'autres- nous donnent une idée du système spécifique de connexion et d'enchaînement des énoncés du discours oral : on a ici des énoncés e1 "et"/"et puis" e2 qui correspondent en réalité à des événements T2 "et"/"et puis" T1. Cette interversion des énoncés narratifs serait perçue comme inacceptable dans le récit écrit, puisque non conforme à ses règles de production.

Par ailleurs ce "puis" qui, dans le récit littéraire, ne peut avoir qu'une fonction discursive de chronologisation, reçoit dans le récit oral des fonctions plus variées, concernant en particulier l'articulation des énoncés et des séquences, nécessaire en l'absence des marques spécifiques de l'écrit à l'agencement du discours oral :

"C'est une femme qui était veuve et puis elle avait trois filles puis elles étaient pas mal pauvres vous savez c'était pas du monde qui..."

Nous ne traiterons pas ici des éléments de la deixis temporelle, sinon pour signaler qu'ils sont pratiquement absents des récits oraux. Absence qui ne saurait, bien évidemment, constituer un "manque", puisque le récit oral trouve sa cohérence à ce niveau moins dans une mise en discours de la durée -que donnent dans la VP des énoncés du genre "au bout d'un mois..."- que dans la succession des énoncés d'action traduisant la succession des événements.

A l'issue de ces brèves remarques, il importe donc de reconnaître et de souligner, d'une part, que la structure narrative impose d'une manière générale au niveau de la mise en discours un système spécifique de fléchages discursifs et, d'autre part, que ce système, à l'oeuvre dans le récit oral comme dans le récit écrit, ne saurait être envisagé à partir d'une norme unique : en réalité, il obéit à des règles de fonctionnement propres dans chacune des formes de récit.

3.5. - Récit oral / récit littéraire

Les quatre points ci-dessus ont permis de mettre en évidence un certain nombre de phénomènes discursifs à travers lesquels se profilent les spécificités de deux codes d'expression. Ils ne prétendent naturellement pas épuiser la problématique des distinctions multiples qui s'établissent entre le discours narratif oral et le discours narratif écrit. Ils permettent néanmoins

d'établir un mode d'approche : les lieux de différenciation reconnus, en effet, ne nous paraissent pas pouvoir être interprétés comme de simples écarts relevant d'une analyse en termes de rhétorique ou de stylistique, mais comme les traces d'un mode particulier et systématisable d'effectuation du discours ; en d'autres termes, la problématique générale de la narration ne saurait être séparée de celle de l'énonciation. Se pose alors le problème de cet énonciateur particulier qu'est le narrateur, et corollairement celui de la relation qu'il entretient avec le narrataire (1), relation qui infléchit et même détermine, pour une bonne part, les sélections mises en oeuvre par le premier de manière telle que le discours apparaisse comme un ensemble cohérent et clos pour le second.

La situation de narration se trouvant mieux circonscrite et plus présente -dans la mesure où elle est elle-même porteuse de sens- dans le cadre du récit oral, le narrateur peut se dispenser de mettre en discours certaines de ces sélections forcément partagées par le narrataire, contrairement au narrateur du récit écrit qui se trouve, lui, sinon contraint de "tout dire", du moins tenu d'en dire "davantage". Tout se passe comme si le récit oral, intégrant à sa propre énonciation les données de la situation de communication, pouvait impliciter bon nombre d'éléments, en particulier descriptifs (les lieux, les personnages, leur cadre social, etc.), alors que le récit écrit, du fait même de son régime d'énonciation, se trouve amené à expliciter et à constuire son propre contexte. C'est dans cet ordre de réflexion qu'il nous paraît possible, par exemple, de statuer sur cette mini-séquence "insolite", de la VV :

> "Barbe-Bleue a tué ses six femmes, (...) et avant de les tuer, il leur passait quelque chose sous les pieds qui les faisait rire, puis, après, ça leur faisait mal."

La fonctionnalité d'une telle séquence à l'intérieur du récit est loin d'être évidente puisqu'aucun des éléments qui s'y

---

(1) Cette relation est elle-même fort complexe dans la mesure où elle peut être saisie de différentes manières : soit comme la relation inscrite dans le texte lui-même (cf. le "vous savez" de la VC), soit comme la relation entre le narrateur et l'instance socio-culturelle de réception du discours, soit comme l'instance théorique de reconstruction du sens (cf. infra, l'analyse de "L'assassin désintéressé : Bill Harrigan").

trouvent introduits -constituant ensemble une configuration discursive de la "torture"- n'est à nouveau mobilisé, d'une manière ou d'une autre, ailleurs dans le texte. Est-ce à dire pour autant qu'il s'agit là d'un segment textuel gratuit, simple parasitage dans le processus narratif ? Un problème d'interprétation se pose, qu'on ne saurait évacuer à la légère. Il apparaît, en réalité, que la justification fonctionnelle du segment en question, ce qui lui donne sens non seulement dans le récit mais dans l'ensemble du processus discursif, ne pourrait être rétablie qu'en faisant appel à des éléments extra-discursifs, relevant d'un savoir culturel (d'autres récits ?) partagé par les partenaires de la narration, et interprétables avant tout par ceux qui sont inscrits dans le contexte même de l'énonciation.

Tout ceci tend à confirmer l'hypothèse naguère formulée par J. Geninasca et A.J. Greimas concernant à la fois les "codes sémantiques" et leur rôle dans l'établissement de critères de distinction entre la littérature écrite et la littérature orale. Si on considère que le code sémantique d'un univers culturel donné résulte d'un inventaire d'éléments fonctionnels spécifiques de cet univers, on dira que "le propre de la littérature écrite est d'intégrer une grande partie du code sémantique dans le texte lui-même, alors que ce code reste presque toujours implicite dans le cas de la littérature orale" (1). Cette distinction, fondamentale en dépit de la très grande généralité de la notion de "code sémantique", ne peut renvoyer, comme on l'a indiqué plus haut, qu'au statut du narrateur et au fonctionnement particulier de la relation discursive.

Ce statut du narrateur fonde un nouveau critère de différenciation.

Seule la VP fait suivre le récit de deux "moralités" versifiées- dont il faudrait pour être précis examiner les rapports sémantiques complexes qu'elles entretiennent avec le récit qu'elles référentialisent. Alors que le narrateur du récit oral raconte, et se contente de raconter sans intervenir sur les éventuels contenus abstraits du récit qu'il produit, celui du texte écrit raconte et en même temps interprète son récit : il l'intègre ainsi à un discours social plus large et assume

---

(1) A.J. Greimas, Sémiotique et sciences sociales, V, "La littérature ethnique", Le Seuil, Paris, 1976, p. 195.

explicitement, par référence à ce discours englobant, un sens supposé "profond", généralisable et dissimulé sous la couverture figurative du conte. La "moralité" est évidemment le lieu textuel choisi pour cette émergence de la "signification cachée", mais il n'est pas le seul : l'expansion des séquences descriptives, et l'importance de la dimension cognitive (dans le "discours intérieur" par exemple), préparent et contiennent, d'une certaine manière, le discours interprétatif final : elles construisent la femme, on l'a vu, comme un sujet social caractérisé par la "curiosité" et le "caprice"...

C'est que, dans le récit oral comme dans le récit littéraire, le narrateur n'est pas seulement une instance individuelle de production du discours narratif ; il est en même temps une instance sociale. La disposition à la fois topographique et axiologique du conte que nous avons évoquée plus haut, en opposant l'"espace familier" qui constitue l'ici du narré, à l'"espace étranger" qui en constitue l'ailleurs, ne prend son sens que par rapport à l'ici de la narration qui coïncide avec l'ici du narré : le narrateur s'institue en porte-parole du Destinateur social (la "mère", la "veuve", les "frères", etc.) et de l'univers socio-culturel qu'il représente. De ce point de vue, la distinction entre les deux types de récits peut être établie en fonction du mode de présence et de manifestation du narrateur : si, d'un côté, il adhère sans distance interprétative aux significations qu'il produit, de l'autre il se construit comme sujet social séparé de sa narration, garant du sens et des valeurs : dès lors, l'adéquation sémantique entre le récit et la "moralité" qui lui fait suite ou, si l'on veut, la "vérité" du sens reconnu, est à nos yeux de peu d'importance ; d'autres discours interprétatifs trouveront d'autres "vérités", et la duplication de la moralité dans la VP est significative : plus que la ou les "leçons" qu'il donne, le fait important est que le conte soit explicitement interprété comme porteur de "leçon" ; et que le méta-discours du narrateur oriente et normalise le discours antérieur référentialisé : celui de l'intégration d'un sujet individuel dans un sujet social dont le moraliste porte la parole.

∴

CONCLUSION

Cette étude des trois versions de "Barbe-Bleue" est loin d'épuiser la signification de chacun des textes. Il s'agissait, rappelons-le, de présenter les matériaux de base d'une méthodologie de description des récits et, simultanément, de les mettre en oeuvre : plus précisément, il s'agissait de montrer comment des invariances structurelles se trouvent prises en chage par des variables de discours. Chemin faisant, bien sûr, de nombreuses dimensions de lecture sont restées dans l'ombre. C'est pourquoi, au terme de l'étude, il convient de délimiter, une fois encore, le champ de l'ánalyse.

En étudiant le récit de "tradition orale"- et en le comparant au récit "littéraire"- nous n'avons pas cherché à envisager l'ensemble des traits d'"oralité" de ce type de discours. La transcription que nous avons utilisée, largement aménagée pour les besoins de la lisibilité, n'avait d'ailleurs pas pour fonction de faire apparaître les marques supra-segmentales propres au discours oral et qui constituent un de ses paliers spécifiques de structuration et de cohérence. Aussi, les remarques faites sur les contraintes énonciatives, les enchaînements discursifs, et corollairement les univers sémantiques actualisés, doivent être considérées seulement comme des fragments d'approche du récit oral, propres à fonder utilement la comparaison avec le récit littéraire.

Par ailleurs, en portant notre attention sur les structures narratives et discursives, nous avons omis l'étude particulière de la manifestation textuelle proprement dite. C'est ainsi, par exemple, que les éléments spécifiques de la langue québécoise -tant au niveau lexical qu'au niveau morphosyntaxique-, qui ne font l'objet d'aucune remarque de notre part, relèvent d'une tout autre étude ; il en est de même des traits de l'écriture "littéraire" du XVIIè siècle, et de son ancrage socio-culturel, dans la version de Perrault. Si nous avons marqué des écarts et des différences, nous n'avons pas eu pour objectif de statuer d'une manière générale sur le problème, complexe entre tous, de la littérarité.

DEUXIEME ETUDE

L'ASSASSIN DESINTERESSE : BILL HARRIGAN
j.l. borges

1. LA COHERENCE NARRATIVE

1.1. Les épreuves

1.2. Les deux parcours narratifs du héros

1.3. Le parcours narratif de l'anti-sujet

1.4. L'organisation actantielle de la nouvelle

2. L'ECRITURE DU RECIT

2.1. La composante discursive : les rôles thématiques, l'espace et le temps

2.1.1. Le voyou, le cow-boy et le bandit

2.1.2. Le dispositif spatio-temporel

2.2. La composante énonciative

2.2.1. Enonciation et énoncé

2.2.2. Le jeu des marques personnelles

2.2.3. La détermination

2.2.4. La modalité appréciative

TEXTE

L'ASSASSIN DESINTERESSE : BILL HARRIGAN

La vision des terres de l'Arizona avant tout autre vision : la vision des terres de l'Arizona et du New-Mexico, terres à l'illustre sous-sol d'or et d'argent, terres vertigineuses et aériennes, terres des hauts plateaux immenses et des couleurs délicates, terres où brille l'éclat blanc des squelettes nettoyés par les oiseaux. Sur ces terres, une autre vision : celle de Billy the Kid, le cavalier rivé à son cheval, le jeune garçon aux coups de revolver qui assourdissent le désert, l'émetteur de balles invisibles qui tuent à distance, comme une magie.

Le désert veiné de métaux, aride et luisant. Le bandit presque enfant qui en mourant à vingt ans devait à la justice des hommes vingt et un morts "sans compter les Mexicains".

L'ETAT LARVAIRE

Vers 1859, naquit dans une des casernes souterraines pour pauvres de New-York, l'homme qui, pour la gloire et la terreur, allait être Billy the Kid. On dit que ce fut un ventre irlandais équisé qui le mit au monde, mais il grandit parmi les nègres. Dans ce chaos de puanteurs et de vols, il jouit de l'avantage qu'accordent les tâches de rousseur et une tignasse rousse. Il professait l'orgueil d'être blanc. Il était aussi souffreteux, farouche, grossier. A douze ans, il milita dans la bande des Anges de la Fange (Swamp Angels), divinités qui opéraient dans les cloaques. Par les nuits qui sentaient le brouillard brûlé, ils émergaient du fétide labyrinthe, suivaient le chemin de quelque

marin allemand, l'abattaient à coups de tessons, le dépouillaient même de son linge et réintégraient ensuite leur égout. Ils avaient à leur tête un nègre grisonnant, Gas Houser Jonas, célèbre aussi comme empoisonneur de chevaux.

Parfois, du grenier de quelque maison bossue du bord de l'eau, une femme versait sur la tête d'un passant un seau de cendres. L'homme se débattait, étouffait. Au même moment, les Anges de la Fange pullulaient autour de lui et le précipitaient dans une cave par le soupirail, pour l'y dépouiller.

Ce furent là les années d'apprentissage de Billy Harrigan, le futur Billy the Kid. Il ne dédaignait pas non plus la fiction théâtrale. Il aimait surtout (sans assurément pressentir qu'ils étaient les symboles et la lettre même de son destin), les mélodrames de cow-boys.

VERS L'OUEST

Si les théâtres populaires de Bowery (dont les habitués vociféraient : "Levez le chiffon", pour peu que le rideau ne fût pas ponctuel), abondaient en ces mélodrames de cavaliers et de coups de feu, l'explication très simple en est que l'Amérique subissait alors l'attrait de l'Ouest. Au-delà du couchant, il y avait l'or du Nevada et de la Californie. Au-delà du couchant il y avait la hâche démolisseuse de cèdres, il y avait l'énorme tête babylonienne du bison, le chapeau haut de forme et le lit multiplié de Brigham Young, les fêtes et la colère du Peau-Rouge, l'air libre des déserts, la prairie illimitée, la terre essentielle dont l'approche fait battre le coeur plus vite, comme l'approche de la mer : en un mot, l'appel de l'Ouest. Une rumeur cadencée et ininterrompue passa sur ces années-là : celle de milliers d'hommes américains en marche vers l'Ouest. On retrouve dans leurs rangs, en 1872, le toujours sinueux Billy Harrigan, qui fuyait une cellule rectangulaire.

COMMENT ON DEMOLIT UN MEXICAIN

L'histoire (qui procède parfois par séquences discontinues comme tel metteur en scène de cinéma), nous présente maintenant une dangereuse taverne dressée dans le désert tout-puissant comme en haute mer. Le moment : une nuit enfiévrée de 1873. L'endroit précis : le Llano Estacado (New-Mexico). La terre est presque surnaturellement lisse, mais le ciel de nuages superposés, aux déchirures de tempête et de lune, est plein de puits qui s'y creusent et de montagnes. Sur la terre, il y a un crâne de vache, des glapissements et des yeux de coyotte dans l'ombre, de fins coursiers et la lumière allongée de la taverne. A l'intérieur, accoudés à l'unique comptoir, des hommes las et vigoureux boivent un alcool querelleur et font luire de larges pièces de monnaie d'argent qui portent l'aigle et le serpent. Un ivrogne chante, impassible. Il y en a qui parlent une langue avec beaucoup d's qui doit être de l'espagnol, car ceux qui l'emploient sont regardés avec mépris. Bill Harrigan, rat rouquin des casernes pour pauvres, est parmi les buveurs. Il a déjà fait un sort à deux verres d'eau-de-vie, et il pense à en demander un troisième, précisément, peut-être, parce qu'il ne lui reste plus un centime. Ces hommes du désert l'étourdissent. Il les voit redoutables, orageux, heureux, odieusement habiles à gouverner une âpre agricultre et des chevaux de grande taille. Soudain pèse un silence de mort qu'ignore seule la voix inconsidérée de l'ivrogne. Il vient d'entrer un mexicain colossal avec une tête de vieille indienne. Il s'épanouit en un chapeau insolent et par deux revolvers latéraux. En un rude anglais, il souhaite le bonsoir à tous les "gringos" (1) fils de

---

1. Gringo : étranger (péjoratif)

chienne qui sont en train de boire. Personne ne relève le défi. Bill demande qui c'est et on lui chuchote peureusement que le Dago - le Diego - n'est autre que Belisario Villagran, de Chihuahua. Une détonation suit immédiatement la réponse. Protégé par une rangée d'hommes plus grands que lui, Bill a tiré sur l'intrus. Du poing de Villagran le verre tombe ; puis tombe l'homme tout entier. Il n'est pas besoin d'une autre balle. Sans daigner regarder ce mort de choix, Bill renoue la conversation : "Ah oui ?". "Eh bien, moi, je suis Bill Harrigan, de New-York."

On devine l'apothéose. Bill distribue des poignées de main, accepte félicitations, hourras et whiskys. Quelqu'un fait remarquer qu'il n'y a pas d'encoche sur son revolver et lui propose d'en faire une en souvenir de la mort de Villagran. Billy the Kid garde le couteau de l'individu et dit : "ça ne vaut pas la peine de marquer les Mexicains". Mais tout cela, peut-être, ne suffit pas. Bill, cette nuit-là, étend sa couverture près du cadavre et dort ostensiblement jusqu'au matin.

MEURTRES PAR CAPRICE

De cet heureux coup de revolver naquit (à l'âge de quatorze ans) Billy the Kid, le Héros, et mourut l'éphémère Bill Harrigan. Le gamin des cloaques et des tessons de bouteille devint un défricheur et un pionnier. Il apprit aussi à monter à cheval. Il apprit à se dresser tout droit sur la monture à la façon du Wyoming ou du Texas, et non le corps rejeté en arrière à la façon de l'Oregon ou de la Californie. Il ne ressembla jamais tout à fait à sa légende mais il s'en approcha. Le cow-boy garda toujours quelque chose du voyou de New-York. Il reporta sur les Mexicains la haine qu'il vouait auparavant aux nègres. Pourtant, ses derniers mots furent des (gros) mots espagnols. Il apprit l'art vagabond des gardiens de troupeaux. Il apprit celui, plus

difficile, de commander des hommes. Les deux l'aidèrent à bien piller les fermes. Parfois, il se laissait séduire par les guitares et les bordels du Mexique.

Avec l'atroce lucidité de l'insomnie, il organisait de populeuses orgies qui duraient quatre jours et quatre nuits. A la fin, écoeuré, il payait la note à coups de revolver. Tant qu'il eut un doigt pour appuyer sur la gâchette, il fut l'homme le plus redoutable (et sans doute le plus anonyme et le plus seul) de la frontière. Son ami, le shériff Garrett qui devait plus tard le tuer, lui dit un jour : "Je me suis beaucoup exercé au tir en tuant des buffles". "Et moi plus encore en tuant des hommes", lui répondit-il avec douceur. Le détail nous échappe mais nous savons qu'il fut responsable de vingt et un meurtres "sans compter les Mexicains". Pendant sept années fort dangereuses il s'offrit ce luxe : le courage.

La nuit du 25 juillet 1880, Billy the Kid traversa au galop de son cheval aubère la rue principale (ou unique) de Fort Sumner. La chaleur était grande et on n'avait pas allumé les lampes. Le commissaire Garrett, assis sur un fauteuil à bascule dans un couloir, sortit son revolver et lui tira une balle dans le ventre : le cheval poursuivit sa route ; le cavalier s'écroula sur la terre de la chaussée. Garrett le gratifia d'une deuxième balle. Le village (qui savait que le blessé était Billy the Kid) barricada portes et fenêtres. L'agonie fut longue et blasphématoire. Le soleil était déjà haut quand on osa s'approcher et le désarmer. L'homme était mort. On remarqua qu'il avait l'air de pantin qu'ont les défunts.

On le rasa, on le glissa dans un vêtement de confection et on l'exposa à la risée et à l'effroi publics dans la vitrine de la meilleure boutique.

Des hommes accoururent à cheval ou en tilbury de plusieurs lieues à la ronde. Le troisième jour, il fallut le maquiller. Le

quatrième jour, on l'enterra au milieu de grandes réjouissances.

JORGE LUIS BORGES

Histoire de l'éternité,
Histoire de l'infâmie,
traduction R. Caillois,
coll. 10/18.

INTRODUCTION

En retenant pour texte-objet de la première étude différentes versions d'un conte populaire, nous nous sommes installés à dessein sur le terrain même qui a vu naître et se développer les hypothèses concernant le système d'organisation des discours narratifs ; nous nous donnions ainsi les meilleures chances de voir se confirmer les modèles méthodologiques généraux élaborés pour l'analyse des récits. L'étude qui commence ici envisage un texte qui, à première vue, n'entre pas dans l'ordre canonique de la syntaxe narrative de référence, et ceci pour plusieurs raisons : au cours du paragraphe "générique", le dénouement de l'histoire est connu du lecteur avant même que le récit commence ; la trame narrative, de son côté, procédant par ellipses et discontinuités, rend énigmatique la lecture du texte ; l'énonciation enfin, qui est à considérer ici comme la prise en charge simultanée de multiples réseaux de savoirs sur un même objet, achève de donner au texte son caractère insolite.

Cette originalité de la nouvelle de Borges nous a conduit à centrer l'étude sur le problème de la cohérence globale du récit. Y a t-il conformité, à quel niveau et de quelle manière, avec un ordre narratif plus ou moins généralisable ? L'histoire de "Bill Harrigan" s'intègre-t-elle à un vaste schéma qui serait la traduction dans un ordre abstrait, de ces "modèles mentaux à travers lesquels, selon Italo Calvino, nous attribuons aux aventures humaines un sens" (1) ? Quelle valeur heuristique donner au concept de "schéma narratif", proposé par A.J. Greimas, par lequel l'imaginaire humain informe et structure de la "réalité" sous le simulacre d'une succession de trois "épreuves", dénommées commodément : "épreuves qualifiante, décisive et glorifiante" ? (cf. infra)

---

(1) Italo Calvino, Si, par une nuit d'hiver, un voyageur, Le Seuil, 1981, p. 152.

Cette étude a eu pour point de départ une expérience menée dans une classe (1). La première séance avec les élèves, qui avait pour objectif l'"appropriation" du texte et de l'histoire, a mis en évidence ce paradoxe commun à toute glose narrative : ce qui est le plus rapidement perceptible est ce qui, sous-jacent, relève de la cohérence d'ensemble (organisation narrative au niveau des structures "profondes") et ce qui résiste le plus à la reconnaissance est ce qui, à la surface même du texte, manifeste par le menu la prise en charge de l'histoire par l'énonciateur. D'emblée, les élèves ont reconstitué la conformité narrative du récit.

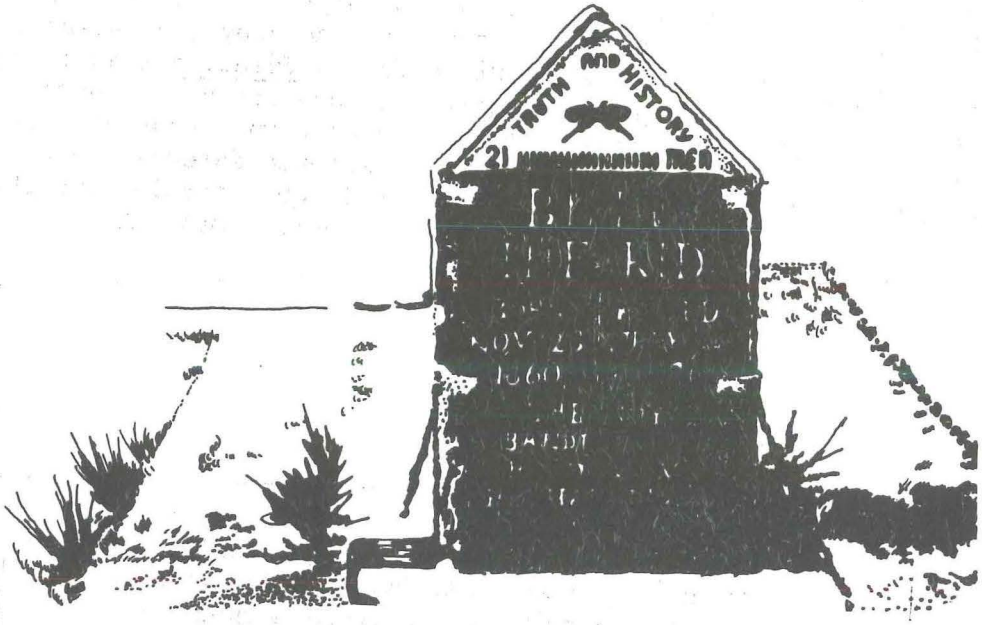
D'où la démarche adoptée au cours de cette étude : aller de la macro-analyse du "récit" (les épreuves, les séquences, les programmes narratifs) à la micro-analyse du "texte" (repérage des marques de l'énonciation, reconnaissance des figures discursives, des rôles thématiques, etc.). L'expérimentation a ainsi imposé des paliers plus ou moins autonomes de lecture qui, auprès du public avec lequel nous travaillions, ont oscillé entre un stade d'identification (reproduction ou récriture des épreuves sous forme de mime, de bande dessinée, de texte écrit, etc.) et un stade de distanciation (reconnaissance des régularités narratives, énonciation des élèves sous forme de jugements, analyse des différents modes de prise en charge, etc.) L'ensemble renvoie à une double préoccupation pédagogique : activité d'expression et activité d'abstraction.

Dans le cadre de ce travail organisé autour de l'exercice de la lecture, un certain nombre d'aspects n'ont pas été envisagés : le problème des genres , par exemple, pourtant intéressant dans le cas de notre texte, puisque cette "nouvelle" entretient, on le verra et c'est un de ses aspects les plus riches, des rapports obscurs avec le "récit mythique". Le problème de la traduction, ensuite, qui superpose deux énonciations, celle de Borges et celle du traducteur (R. Caillois) ; ceci nous contraint à nous appuyer sur la seconde tout en l'attribuant à la première comme si elle en était le reflet exact. Sans être dupe de

---

(1) Cette expérience a eu lieu dans une classe de 4ème d'un C.E.S. d' ; elle a réuni, outre les auteurs, Colette El Ghaoui et Anne Hénault.

ce décalage (langue = univers culturel), on doit reconnaître qu'il s'agit là d'une question général : celle de l'impossible transparence de la traduction. Le problème, enfin, de l'insertion du texte choisi dans l'ensemble du recueil d'où il est extrait (Histoire de l'infâmie, Histoire de l'éternité), et dans celui, plus vaste encore de l'oeuvre de Borges telle qu'on peut, en un mot, se la représenter : une vertigineuse manipulation et narrativisation du savoir humain.



1. LA COHERENCE NARRATIVE

1.1. Les épreuves

Après la première prise de contact avec le texte (1. lecture silencieuse ; 2. lecture à haute-voix ; 3. explication des difficultés faisant obstacle à la compréhension linéaire -problèmes de lexique et de syntaxe (1)) les élèves ont été invités à reprendre les passages qu'ils avaient préférés : à les raconter, à les jouer verbalement, à les mimer.

Les séquences les plus spontanément perçues comme "moments forts", et pour cette raison retenues par les élèves, étaient les séquences d'affrontement- correspondant à la naissance et à la mort du "Héros" : le meurtre, dans la taverne, de Belisario Villagran par Bill Harrigan, et le meurtre de Billy the Kid, dans la rue de Fort Sumner, par Pat Garrett. Ainsi, ces séquences intuitivement délimitées recouvrent deux moments importants du récit, à la suite desquels le statut du sujet (le "héros") se trouve transformé : passage du "voyou" au "cow-boy", et passage de la "vie" à la "mort". La première de ces épreuves transforme l'obscur "Bill Harrigan, rat rouquin des casernes pour pauvres" en "Billy the Kid , le Héros" à l'occasion d'une reconnaissance sociale : "on devine l'apothéose" ; la seconde épreuve retenue par les élèves est, à l'inverse, celle qui voit le triomphe de la collectivité (par la médiation d'un acteur mandaté : le shériff) contre le bandit-héros.

---

(1) Dans le cadre de cette présentation, les aspects relatifs à la conduite concrète de la classe, dont la réalité et l'importance sont évidentes, ne seront pas évoqués en eux-mêmes ; rappelons que notre perspective est davantage d'ordre méthodologique que proprement pédagogique.

Les épreuves et le schéma narratif

Rappelons qu'A.J. Greimas a réinterprété le modèle proppien des 31 fonctions dans deux directions essentielles :

- dans la direction micro-structurelle, il a proposé la formulation de l'énoncé narratif, dont le modèle abstrait subsume l'ensemble des fonctions (cf. première étude) ;
- dans la direction macro-structurelle, il a regroupé l'enchaînement obligé des fonctions dans le système, de portée plus générale, de trois épreuves dont la succession, manifestée ou implicite, forme le schéma narratif canonique :

1. l'épreuve qualifiante, qui correspond à l'acquisition des modalités de la compétence (de l'ordre du vouloir ou du devoir-faire d'une part et, de l'autre, du savoir et du pouvoir faire) nécessaires à l'accomplissement de la mission du sujet : le jeune homme devient chevalier et doit libérer la princesse prisonnière du dragon...

2. l'épreuve décisive, qui représente le "faire" lui-même du héros, son programme narratif de base, qui aboutit à la conjonction du sujet avec l'objet de valeur visé : le chevalier affronte le dragon, le tue et libère la princesse...

3. l'épreuve glorifiante, qui présuppose l'achèvement des deux épreuves antérieures et constitue la sanction exercée par le Destinateur sur le faire du héros ; c'est la reconnaissance : le chevalier ramène la princesse à son père, le roi, qui la lui donne en mariage.

Cette ordonnance, simple en apparence, du schéma narratif comme une succession de trois "épreuves", renvoie aux articulations plus abstraites, des programmes narratifs, qui constituent l'unité narrative de base du schéma.

Par ailleurs, si le "moule" ainsi établi permet de reconnaître aisément l'organisation des récits simples (tradition orale, contes populaires) à partir desquels il a été élaboré, il serait à juste titre considéré comme réducteur si on l'appliquait tel quel à l'analyse de récits plus complexes (comme celui qui nous occupe) en croyant ainsi la lecture achevée lorsque les épreuves sont reconnues. Si la nouvelle de Borges conserve indubitablement les traces de cette organisation narrative générale, elle s'en écarte par les focalisations, les sélections et les occultations (relevant de la "mise en discours" par le jeu de l'énonciation) dont l'analyse doit, bien évidemment, rendre compte.

Les épreuves, reconnues d'emblée par les élèves, s'inscrivent de façon complexe dans ce schéma ; en effet :

- un seul "événement" (le meurtre de Villagran) recouvre en même temps une épreuve glorifiante (reconnaissance du "voyou" de New-York) et qualifiante (naissance du héros) ; cette transformation, pivot de l'histoire, articule ainsi deux parcours narratifs distincts : en amont, le parcours présupposé par l'épreuve glorifiante et, en aval, le parcours consécutif à l'épreuve qualifiante ; double "récit" que consacre la double couverture nominale du même acteur, Bill Harrigan/Billy the Kid.

- la transformation finale (mise à mort du héros) fait surgir le parcours narratif de la collectivité ; la "confrontation" entre Billy the Kid et Pat Garrett constitue l'épreuve décisive de l'anti-sujet (la société), isomorphe de celle du sujet :

ED1 : "Bill a tiré sur l'intrus"
ED2 : "Le commissaire Garrett (...) lui tira une balle dans le ventre."

1.2. Les deux parcours narratifs du sujet

Afin d'envisager les traits structurels spécifiques de la nouvelle, nous pouvons examiner sa "conformité" (inattendue) à l'enchaînement canonique des épreuves ; les éléments textuels qui en constituent la trace trouvent ainsi leur place dans le tableau suivant :

	parcours du "voyou" Bill Harrigan			parcours du "cow-boy" Billy the Kid		
PARCOURS NARRATIF DU SUJET	Epreuve qualifiante 1 EQ1	Epreuve décisive 1 ED1	Epreuve glorifiante 1 EG1			
	"ce furent là les années d'apprentissage"	"Bill a tiré sur l'intrus"	"apothéose, hourras, ovations, whiskys"			
			EQ2	ED2		EG2
			"ainsi naquit Billy the Kid" "il apprit... (à monter à cheval, à garder des troupeaux, à commander des hommes)	"bien piller les fermes" "meurtres" "il payait la note à coups de revolver"	- ⊕ - ⊖	"l'homme le plus redoutable de la frontière" "on l'exposa à la risée et à l'effroi publics"
PARCOURS NARRATIF DE L'ANTI-SUJET						

L'interprétation de ce tableau suggère quelques remarques :

1. Il représente le double parcours narratif d'un seul acteur, laissant dans l'ombre les parcours simultanés de ses divers antagonistes.

2. Les deux grandes unités de ce parcours ne sont pas dans un simple rapport de succession linéaire, mais dans un rapport de hiérarchisation : la seconde unité, relative à Billy the Kid, constitue le parcours de base (ou parcours principal, celui vers lequel l'ensemble du récit est tendu), dont la réalisation n'est rendue possible que par l'exécution des programmes narratifs préalables du premier parcours, celui de Bill Harrigan. Cette hiérarchisation est, dès le début de la nouvelle, textualisée : "l'homme qui (...) allait être Billy the Kid".

3. On remarquera que les épreuves qualifiantes et décisives ont des contenus pragmatiques (c'est-à-dire de l'ordre du "faire"), alors que les épreuves glorifiantes, moments du récit où s'effectue la reconnaissance positive ou négative des "activités"

énoncées dans l'épreuve décisive, ont un contenu cognitif (c'est-à-dire de l'ordre du "savoir").

4. L'épreuve qualifiante est celle où le sujet, investi des modalités du /vouloir/ ou du /devoir faire/, puis du /savoir/ et du /pouvoir faire/, se prépare à accomplir sa "mission" : ce sont les "voix" de Jeanne d'Arc qui lui indiquent son/devoir faire/ et son/savoir faire/; c'est, dans le conte populaire, l'acquisition ou la transmission de l'objet magique qui donne au héros son/pouvoir faire/ (cf. l'épée d'Obe Wan Kanobi dans La guerre des étoiles) ; c'est ici pour le jeune Bill Harrigan, la réitération des méfaits sous la houlette de Gas Houser Jonas, qui lui donne le/savoir faire/du voyou ; et, pour Billy the Kid, la formation du métier de cow-boy par étapes successives :

- l'étape d'un /vouloir/ implicite qui regroupe des configurations plus fines relevant d'une problématique des passions : "fascination", "jalousie", etc. : "Il aimait surtout (...) les mélodrames de cow-boys"; "Il les voit redoutables, orageux, heureux, odieusement habiles (...)";

- l'étape du /savoir/, où se succèdent les apprentissages (monter à cheval, garder des troupeaux, commander des hommes, s'exercer au tir).

5. Alors que l'épreuve glorifiante du premier parcours est d'une lecture évidente puisqu'elle correspond aux ovations et aux "hourras" de la foule, celle du second parcours est plus complexe ; elle est constituée, on le voit, de deux éléments :

- un élément positif, consacrant la reconnaissance du héros-bandit, conformément à l'épreuve décisive ("bien piller les fermes") ; un transfert s'est opéré : "l'homme" qui voyait "les hommes du désert (...) redoutables" est désormais "le plus redoutable."

- un élément négatif final qui, introduisant l'acteur antagoniste (Pat Garrett et la société), en consacre la victoire sur le héros (cf. le § suivant : le parcours narratif de l'anti-sujet).

6. Une dernière remarque, enfin, sur l'importance textuelle relative des différentes épreuves : on observe que la nouvelle de Borges développe considérablement les épreuves qualifiantes et glorifiantes et réduit à la dimension de quelques phrases l'énoncé de l'épreuve décisive du second parcours. Cette particularité, constatée par les élèves, peut donner lieu à des propositions de travail dont l'objet est de développer le récit des actions du héros. Elle permet aussi de comprendre mieux le caractère elliptique du texte de Borges : à la différence du conte

classique où les "hauts-faits" forment le corps essentiel de la narration, tout se passe ici comme si, l'épreuve décisive (le pillage et les meurtres) appartenant au domaine du savoir collectif (la "légende"), le texte s'attachait à constituer un savoir sur ce savoir ; savoir nouveau et second, qui s'appuie alors sur le développement des épreuves extrêmes, celle de la naissance et de l'"apprentissage", celle de la mort et de la "glorification".

1.3. Le parcours narratif de l'anti-sujet

Ce qui était apparu comme l'élément négatif de l'épreuve glorifiante du héros (sa mise à mort, et la reconnaissance publique de son cadavre) fait émerger l'acteur antagoniste dont le parcours est occulté dans le récit manifesté.

Ce parcours narratif de l'anti-sujet, parallèle au double parcours du sujet, permet de reconstituer la structure polémique qui entre dans la définition générale de tout récit. La "société", manifestée de façon hétérogène tantôt par la victime (le "passant"), tantôt par la sanction (la "cellule rectangulaire"), par la collectivité menacée (les "fermes", le "village"), ou par le représentant de sa loi (le "shériff"), apparaît sporadiquement à la surface du texte, et se pose en antagoniste du héros solitaire dont la présence continue domine le récit.

A partir de ces traces, et particulièrement à partir de l'épreuve finale, il est possible de reconstituer, par une lecture à rebours, la cohérence du parcours narratif de la société (1) : l'épreuve glorifiante, réduite ici à l'énoncé des "grandes réjouissances" finales renvoie à l'épreuve de la confrontation (la mise à mort de Billy the Kid), qui renvoie elle-même à l'épreuve qualifiante de l'acteur représentant la société, Pat Garrett : "Je me suis beaucoup exercé au tir en tuant des buffles" (2).

---

(1) Phénomène de lecture qui se rattache à la notion de catalyse : cf. supra, p. 61, note 1.

(2) Ce réseau de références, qui permet de reconstituer des parcours narratifs occultés, généralement ceux qui se rapportent au(x) sujet(s) antagoniste(s), peut être repéré dans tous les récits et rend possible la reconstitution de la cohérence du schéma narratif dans son ensemble.

1.4. L'organisation actantielle de la nouvelle

Nous avons parlé de sujet, anti-sujet, etc. Pourquoi ne pas parler tout simplement de "personnage", comme d'habitude ? Lors de l'expérimentation en classe, nous avons choisi, pour des raisons évidentes relatives à la nouveauté (et peut-être au poids) du métalangage, de partir de la notion traditionnelle de "personnage " en nous efforçant toutefois d'y associer la composante dynamique (sa (ses) fonction(s) dans le récit). C'est donc à partir des questions attendues :

- quels sont les personnages principaux ? secondaires ?
- quelles sont leurs caractéristiques ?
- quelles sont leurs relations (amis/ennemis) ?
- que cherche Billy the Kid ?
- que cherche Pat Garrett ?

qu'il est apparu nécessaire d'approfondir les outils analytiques utilisés.

personnage, acteur, actant

Il est utile et ce, même auprès d'élèves débutant l'approche des textes narratifs, de distinguer clairement des notions que sépare leur degré d'abstraction :

- le personnage, notion intuitive (qu'on peut paraphraser comme "personne humaine représentée dans un texte de fiction") traditionnellement privilégiée, implique l'assomption d'existence (fictive) des /animés-humains/ présents dans le texte ; sur la base de cette notion, le commentaire s'attache à décrire l'ensemble des qualités (le plus souvent psychologiques et/ou morales) qui "caractérisent" (donnent un caractère) à cet /animé-humain/, et confèrent l'illusion de réalité.

- la notion d'acteur, qui tend à se substituer à celle du "personnage", est à la fois plus large et mieux définie : l'acteur est une unité lexicale (un nom) qui possède une double caractérisation :

. par les qualifications successives qui lui assurent sa particularité (attribution d'un rôle thématique déterminant certaines virtualités d'actions : le rôle du "shériff", celui du cow-boy", etc.(cf. 2.1.1.) ; attribution d'un nom propre : "Bill Harrigan", etc).

. par les fonctions (le "faire" de l'acteur) repérables dans le cadre des programmes narratifs à l'intérieur desquels l'acteur

se trouve engagé, et au terme desquels il acquiert ou se voit privé des valeurs visées.

Dès lors, le champ actoriel est vaste : l'acteur peut être individuel (ex. Pat Garrett) ou collectif (ex. l'"Amérique", le "village") figuratif (animal ou humain) ou non figuratif (on n'en voit pas d'occurrence explicite dans notre texte de référence ; ce sera, ailleurs, le "destin", par exemple).

- située à un niveau d'analyse plus abstrait, la notion d'actant relève exclusivement de la syntaxe narrative. Sa définition est d'abord relationnelle : l'actant sujet n'est identifiable que par la relation (d'intentionalité) qui l'unit à l'actant objet ; de même l'actant Destinateur se définit dans sa relation (de communication) avec le Destinataire. Les différents actants se présupposent donc les uns les autres. Sa définition est ensuite modale : les rôles actantiels correspondent à des acquisitions ou des déperditions de compétence modale de tel ou tel actant au fil de son parcours.

Deux remarques, enfin, pour éclairer les relations actant/acteur :

a - un seul acteur peut assumer plusieurs instances actantielles : un même acteur, sujet du faire peut être aussi le Destinataire des valeurs et de la compétence (vouloir, pouvoir, savoir, etc.) que lui communique le Destinateur ; il peut être, en même temps, objet, dans le programme narratif d'un autre sujet.

b - inversement, plusieurs acteurs distincts peuvent constituer une seule instance actantielle : ainsi, l'actant sujet pourra être constitué de l'ensemble des acteurs qui participent d'une même quête.

1.4.1. Le schéma actantiel dans le parcours narratif de la "société"

Pour illustrer les relations évoquées dans le a. du paragraphe qui précède, on envisagera dans la nouvelle le cas simple (bien que largement occulté, on l'a vu) de l'acteur "société".

Chaque instance actantielle étant susceptible de se dédou-

bler (sujet/anti-sujet, etc.), le parcours dans la nouvelle de l'"anti-sujet" (1) peut s'analyser ainsi, en termes d'investissements actoriels : l'anti-Destinateur (la société), porteur de valeurs idéologiques et culturelles sous forme de prescriptions et d'interdits implicites ("on ne doit pas piller les fermes", "on ne doit pas faire d'orgies", etc.), délègue par contrat à son représentant (le shériff, Pat Garrett, en même temps Destinataire et sujet) le/pouvoir faire/en lui fixant pour objet le maintien et la restauration de son ordre des valeurs : ce programme de base défini par la société passe par l'élimination du sujet (le bandit) qui transgresse cet ordre (pillage, meurtres, etc.).

1.4.2. Quel est l'objet de valeur visé par le héros ?

En réponse à la question "que cherche Billy the Kid ?" un certain nombre d'éléments hétérogènes ont été fournis par les élèves : "être riche", "être un héros", "être un chef", "acquérir une fortune".

On constate tout d'abord que les éléments relatifs à la "richesse matérielle" ne font l'objet d'aucun développement textuel dans la nouvelle ; ils relèvent en fait de constructions pré-établies (dans les représentations du lecteur) qu'on peut analyser comme des programmes narratifs "obligés", associés à certains rôles thématiques : un voleur, ça cherche des richesses.

Or, ici l'objet de valeur prévisible, conforme au programme du bandit (appropriation d'objets matériels) paraît absent : "l'assassin *désintéressé*", "meurtres par *caprice*". Un autre objet de valeur s'est substitué à lui, d'ordre cognitif ; il consiste pour le héros à faire connaître son nom :

- "Eh bien, moi, je suis Bill Harrigan, de New-York"
- "Le village (qui savait que le blessé était Billy the Kid)"

La gloire et la terreur qui sont les deux formes de reconnaissance dont il jouit s'appuient ainsi davantage sur la qualité

---

(1) Cet "anti-" n'a pas de valeur péjorative, il indique simplement l'inversion des contenus relatifs aux objets de valeur.

du faire ("bien piller les fermes") que sur le résultat de ce faire (les richesses).

En affinant un peu l'analyse, on observe qu'il y a alors conjonction entre l'objet visé par le héros au sein de son programme (la renommée) et l'objet construit par la collectivité au regard de ce programme ("l'homme le plus redoutable"). Tout se passe donc comme si le bandit-héros n'avait pour but que de bâtir sa propre légende en superposant (dans l'unité textuelle relative au parcours de "Billy the Kid" cf. 1.1) deux programmes hiérarchisés :

- un programme de base ("héroïsme") :
  sujet (héros) ⟶ quête d'un objet cognitif (la renommée)
- un programme d'usage ("banditisme") nécessaire à la réalisation du précédent :
  sujet (bandit) ⟶ quête d'un objet pragmatique (les richesses)

A la différence du conte populaire dans lequel les relations entre le héros et la société sont univoques et constantes, ici on note une ambiguité maintenue entre deux réseaux de relations contradictoires :

- les relations héros/société } renommée } histoire de
- les relations bandit/société } négative } l'in-famie

Nouvel élément qui rend indécidable le genre auquel peut être rattaché le récit : nouvelle, conte populaire ou parodie de récit mythique ?

2. L'ECRITURE DU RECIT

L'analyse des différentes épreuves et, en particulier, l'occultation de l'épreuve décisive du second parcours, nous a déjà permis de constater un agencement singulier des événements qui forment l'histoire de Billy the Kid ; l'ensemble des informations sur ces événements constitue le savoir que véhicule la nouvelle. Cette dimension cognitive, on l'a vu (cf. 1.2.6.) superpose deux instances de savoir :

- un savoir collectif, partagé par l'énonciateur-narrateur et le lecteur : c'est le savoir de la "légende" ("Il ne ressembla jamais tout à fait à sa légende mais il s'en approcha") ;

- un savoir individuel, qui relève en propre de l'énonciateur-narrateur ;

Ce second savoir, beaucoup plus complexe, correspond à la "mise en scène" et à la manipulation par l'énonciateur du savoir premier : ne se limitant pas au simple énoncé des faits inscrits dans la mémoire collective, il exerce sur eux un faire interprétatif par la sélection des événements qu'il effectue (cf. les épreuves), par la disposition figurative qu'il donne au récit (acteurs, espace, temps), par un jeu de modalisations qui semblent relever de son propre jugement et, d'une façon plus générale, par la mise en discours qui garde les traces de cette manipulation.

C'est dire que ce second volet de l'analyse, à la différence du premier, s'appuie directement et exclusivement sur la manifestation textuelle. Il couvre, d'une part, les distributions actorielles et les localisations spatio-temporelles, et d'autre part les relations entre l'énonciateur-narrateur, l'énoncé et l'énonciataire.

Nous regroupons les analyses de ces éléments, respectivement, sous le terme de composante discursive et de composante énonciative (1).

2.1. La composante discursive : les rôles thématiques, l'espace et le temps

---

(1) Ces dénominations sont empruntées à la théorie des niveaux telle qu'elle est développée dans la présentation du "parcours génératif de la signification" (cf. A.J. Greimas, J. Courtés - Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage) ; on empruntera par ailleurs aux théories linguistiques de l'énonciation (Benveniste, Culioli) un certain nombre de concepts. Cet éclectisme peut surprendre mais il nous semble qu'au niveau où nous situons notre analyse et dans la mesure où cela n'entraîne pas de confusions excessives, des ponts peuvent être établis entre les différents outillages méthodologiques disponibles.

L'écriture d'un récit passe par la mise en scène d'acteurs socialisés dans un espace et dans un temps déterminés. Ces acteurs s'inscrivent dans des rôles pré-établis, dont les éléments constituants sont plus ou moins présents dans l'imaginaire du lecteur : un "chevalier", par exemple, appelle d'une part un certain nombre d'éléments descriptifs, de caractère objectif (tels que le "cheval", l'"épée", l'"armure", etc.) ou de caractère subjectif (tels que la "vaillance", le "sens de l'honneur", etc.) et d'autre part, un certain nombre d'éléments d'action (il accomplit une "quête", il désire une "dame", etc.). Parmi l'ensemble de ces virtualités sémantiques disponibles, une partie seulement est sélectionnée et actualisée dans un récit particulier, voire même considérablement amplifiée : ainsi l'épée "Durandal" de Roland à Ronceveaux, "Rossinante" la haridelle de Don Quichotte, la "quête" des chevaliers du cycle arthurien ou encore "l'aigle du casque" dans La légende des siècles.

Dans le récit qui nous concerne, on retiendra un agencement de rôles particuliers qui définissent l'acteur Billy the Kid : le voyou, le cow-boy et le bandit.

2.1.1. Le voyou, le cow-boy et le bandit

L'activité des élèves consiste ici, tout d'abord, à effectuer un relevé complet des marques qui entrent dans la définition de l'un ou l'autre des rôles ; puis à classer ces marques, selon qu'elles relèvent d'éléments descriptifs (objectifs - subjectifs) ou de programmes d'action.

Cette analyse correspond à un travail effectué en classe. Après avoir établi la liste des éléments constitutifs des rôles, les élèves ont été invités à évoquer, à partir de leur expérience de lecteur ou de spectateur, d'autres éléments, absents du texte de Borges, susceptibles d'entrer dans la constitution du rôle de "voyou" et de "cow-boy". Le professeur peut être amené à rapprocher la conception du rôle thématique des représentations qu'impose à l'enfant la "panoplie-jouet" où les éléments discrets qui la constituent induisent des comportements réglés inscrits dans un univers socialisé : on imagine mal, en effet, un enfant pervertir sa panoplie en jouant le rôle du "bandit" avec les attributs d'une "infirmière".

Si l'inventaire des marques obtenu permet d'identifier et de reconnaître l'investissement des rôles thématiques dans le

récit, il ne permet pas, en revanche, de rendre compte, de leur mode d'existence ni de leur développement. Les rôles, en effet, ne sont pas disposés selon un mode de succession simplement linéaire et chronologique :

voyou ⟶ cow-boy ⟶ bandit

Ils s'interpénètrent et coexistent à des niveaux différents : ainsi, à l'intérieur du parcours où se réalise le rôle du "voyou" (cf. l'état larvaire), celui du "cow-boy" émerge comme une virtualité : "il aimait surtout (sans assurément pressentir qu'ils étaient les symboles et la lettre même de son destin) les mélodrames de cow-boys". Inversement, lorsque ce second rôle s'actualise à l'intérieur de la taverne au contact des "hommes du désert" que le héros voit "redoutables, orageux, heureux, odieusement habiles" et qu'il se réalise à son tour dans l'acquisition des savoir-faire propres au "cow-boy", il se surajoute au premier sans s'y substituer totalement : "le cow-boy garda toujours quelque chose du voyou de New-York".

Le rôle thématique du "bandit" est moins spécifié que les deux précédents ; sans recouvrir comme eux un "moment" particulier de l'histoire, il traverse l'ensemble du récit et constitue un rôle englobant marqué par des "faire" successifs qui en définissent le parcours : "abattre à coups de tessons", "dépouiller", "piller", "payer à coups de revolver", "tuer des hommes"... Par ailleurs, le rôle est développé de manière ambiguë, dans la mesure où il est construit à partir d'éléments contradictoires :

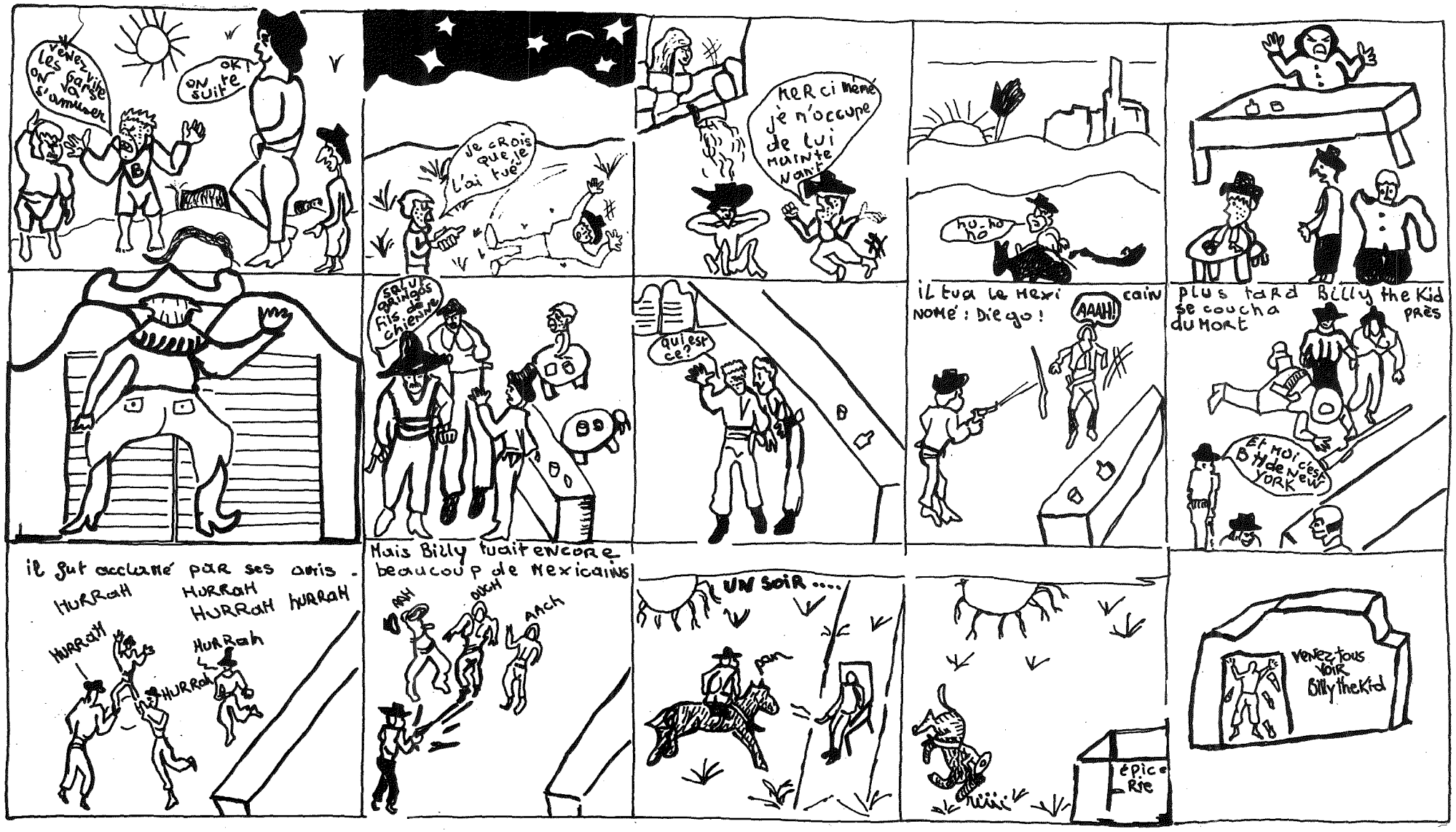
bandit	vs	enfant
assassin	vs	homme désintéressé

Le paradoxe naît de la conjonction dans un même énoncé de sèmes "normalement" incompatibles. Cet agencement sémantique rompt la prévisibilité du rôle et justifie l'ambiguïté du jugement de valeur porté par l'énonciateur-narrateur sur le héros.

2.1.2. Le dispositif spatio-temporel

A l'intérieur du système figuratif de la nouvelle, les représentations spatiales et temporelles s'articulent sur la composante narrative de manière remarquable.

Le statut de l'espace et du temps, tel qu'il apparaît à la surface textuelle, s'apparente explicitement à celui de l'espace-temps codé dans l'écriture d'un scénario de film : "Le moment : une nuit enfiévrée de 1873. L'endroit précis : le Llano Estacado



« l' histoire de billy the kid » : bande dessinée d'une élève

ESPACE	Distribution spatiale	hétérotopique	topique				hétérotopique
			topique 1		topique 2		
			paratopique	utopique	paratopique	utopique	
	catégories de la spatialité: verticalité vs horizontalité	sous-terre	sur terre				sous-terre
	catégories de la spatialité: ouverture vs clôture		ouvert	clos	ouvert	clos	
	textualisation des marques spatiales	caserne souterraine, labyrinthe, égout, cave.	au-delà du couchant, l'ouest, Nevada, Californie, l'air libre des déserts, la prairie illimitée,	une taverne	frontière, (l'art vagabond), Mexique	la rue principale et unique de Fort Sumner	on l'enterra
TEMPS	textualisation des marques temporelles	vers 1859, les années d'apprentissage, par les nuits...	en 1872, ces années-là,	une nuit enfiévrée de 1873, cette nuit-là...	pendant sept années ...	la nuit du 25 juillet 1880	le troisième jour, le quatrième jour,
ORGANISATION NARRATIVE	parcours du sujet	EQ1	ED1+EG1		EQ2+ED2+EG2 (+)		EG2(-)
	parcours de l'anti-sujet			EQ		ED + EG	

(New-Mexico)". A ce niveau, la disposition spatio-temporelle de la nouvelle paraît réduite à des repères et à des localisations strictes. Pourtant la lecture du paragraphe "générique" sur lequel s'ouvre le récit annonce et construit une relation complexe entre la représentation de l'espace et celle du héros. C'est dire qu'on ne saurait envisager la description de l'espace comme la simple "mise en place"d'un décor (parallèlement à la "mise en scène" d'acteurs anthropomorphes), mais que l'espace est en quelque sorte "partie prenante" du récit, que le système topographique est narrativisé.

Espace et récit

Les recherches dans le domaine de la narrativité ont explicité les correspondances entre les structures narratives et la distribution des lieux. Ainsi, par exemple, dans le conte populaire, le lieu de l'épreuve décisive constitue toujours un "ailleurs" par rapport à l'espace de la situation initiale et à celui de l'épreuve glorifiante : Cendrillon devient sujet grâce à l'intervention de la fée chez sa marâtre, mais elle réalise son projet pendant le bal, à la cour du Prince.

Le lieu où se réalise la transformation qui affecte le héros (passage d'un état initial à un état final) est appelé "espace topique" ; il peut se décomposer en "espace paratopique" (lieu de l'épreuve qualifiante et souvent aire du déplacement) et "espace utopique" (lieu de la confrontation ou, si l'on veut de la transformation "rêvée"). On désignera par ailleurs sous le nom d'"espace hétérotopique" les lieux qui précèdent et qui suivent la transformation narrative : ils sont en effet extérieurs aux événements qui constituent le pivot du récit.

Si l'on met en relation la distribution de l'espace et du temps de la nouvelle avec l'organisation narrative, sous l'éclairage de ce dispositif théorique, on obtient le tableau ci-contre, dont la lecture appelle quelques observations :

1 - Dans les catégories spatiales, la dimension <u>verticalité</u> vs <u>horizontalité</u> recouvre l'ensemble du récit et correspond à l'opposition hétérotopique/topique : le héros quitte l'espace souterrain (et familier) de ses "apprentissages", situé sur la dimension de la verticalité, pour l'espace (étranger) de la surface, situé sur la dimension de l'horizontalité ; ce nouvel espace, celui de sa réalisation en tant que héros (ou espace topique), est marqué par la récurrence de deux traits : aux espaces ouverts (de l'étendue <u>naturelle</u>) s'opposent les espaces clos ; ces derniers, <u>circonscrits</u> et <u>socialisés</u>, sont les lieux des affrontements.

2 - Le temps n'a pas donné lieu à des analyses détaillées ; on notera simplement une homologation entre les marques temporelles et les marques spatiales : aux espaces ouverts correspondent des actions duratives ou itératives, tandis qu'aux espaces clos correspondent des actions ponctuelles.

3 - L'organisation spatio-temporelle du paragraphe introductif n'entre pas dans ce tableau : hors-temps et hors-récit, le "générique" a pour fonction de marquer la relation qui existe entre l'espace mythique et le héros solitaire. On notera seulement que l'espace qui y est évoqué est celui de ce qu'on a appelé plus haut "l'épreuve décisive du deuxième parcours", celle où se réalise le projet du héros ; si l'on se souvient que l'espace de cette épreuve dans les récits mythologiques est souvent un lieu céleste ou souterrain, on peut constater ici le surinvestissement mythique de ces "terres de l'Arizona" : "terres à l'illustre sous-sol", "terres vertigineuses et aériennes".

2.2. La composante énonciative

2.2.1. Le discours narratif se caractérise généralement par une pseudo-objectivation qui tend à effacer les traces du savoir de l'énonciateur au profit des acteurs inscrits dans l'énoncé de la narration : ainsi, dans le roman "réaliste", l'énonciateur s'efforce de disparaître comme instance de médiation et les personnages semblent prendre directement en charge leurs "désirs", leurs "décisions", leurs "actions", leurs "relations" avec les autres, ainsi que les réseaux de circulation du savoir sur les événements, favorisant de cette manière chez le lecteur l'illusion que ce qu'il lit se passe, ou s'est passé, réellement.

Le texte de la nouvelle de Borges répond en partie à cette représentation générale et simplifiée du récit, mais il s'en écarte dans la mesure où les relations entre l'énonciateur et l'énoncé d'une part, l'énonciateur et l'énonciataire d'autre part sont explicitement marquées.

énonciation - énoncé

L'énonciation est, selon la définition désormais classique de Benveniste "la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation". On peut, à partir de cette définition, distinguer l'acte de dire -l'énonciation, et ce qui est dit, comme résultat de cet acte- l'énoncé.

Cette distinction, trop commode, ne rend pas compte cependant de la complexité de l'activité langagière : l'énoncé, en effet, ne peut être réduit à une simple occurrence matérielle. En réalité, énonciation et énoncé sont difficilement dissociables. L'énoncé est une construction qui garde les traces d'opérations effectuées par le sujet énonciateur ; certaines de ces traces sont particulièrement "lisibles" à la surface de l'énoncé : elles concernent, entre autres, le repérage des marques personnelles (présence/absence du "je" de l'énonciateur dans son énoncé), celui des marques spatio-temporelles (décalage de l'histoire par rapport au "ici-maintenant" de l'énonciation), et celui des opérations de modalisation : ces opérations indiquent une prise de position de l'énonciateur qui introduit dans son énoncé une modulation subjective sur l'assertion (expression d'un jugement de valeur positif ou négatif, d'un degré de certitude ou d'incertitude, etc.).

Le texte-récit que nous analysons est particulièrement riche en indications sur son énonciation. Le travail en classe, dont l'objectif était de sensibiliser les élèves au problème de l'énonciation et à la présence de l'énonciateur, a porté sur trois points :

- le jeu des marques personnelles ;
- la détermination ;
- la modalité appréciative.

2.2.2. Le jeu des marques personnelles

Dans les récits autobiographiques (confession, mémoires, journal, etc.) le "je" de l'énonciateur-narrateur, qui est en même temps héros, est non seulement constamment présent, mais constitue la référence actorielle centrale du récit : "J'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails ; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire." (Chateaubriand. Les mémoires d'Outre-tombe). Il arrive aussi dans de nombreuses nouvelles que le "je" de l'énonciateur-narrateur soit explicite : "Mateo Falcone, quand j'étais en Corse en 18.., avait sa maison à une demi-lieue (du) maquis. (...) Lorsque je le vis, deux années après l'événement que je vais raconter, il me parut âgé de cinquante ans tout au plus."

Dans L'assassin désintéressé, on ne constate aucune occurrence explicite d'un tel "je" ; les seuls "je" manifestés renvoient aux actants de l'énoncé dans les deux situations de discours rapporté : après le meurtre de Villagran : "Eh bien, moi, je suis Bill Harrigan de New York". Et puis, dans le "dialogue", entre Pat Garrett et Billy the Kid : "je me suis beaucoup exercé au tir en tuant des buffles. – Et moi, plus encore en tuant des hommes " (1).

Est-ce à dire, pour autant, qu'il n'y a dans le texte aucune trace qui manifeste la présence de l'énonciateur-narrateur et la relation narrateur-narrataire ? De nombreuses marques attestent, de manière indirecte il est vrai, sa présence.

On dira, pour simplifier, que les marques qui désignent uniquement les acteurs du récit relèvent de l'énoncé ; et que les marques où on peut déceler la présence de l'énonciateur-narrateur relèvent de l'énonciation.

Les exercices faits en classe ont porté sur trois types de marques : on, nous, il.

---

(1) L'articulation énonciation/énoncé, telle qu'elle est mise en oeuvre dans les textes narratifs, peut être représentée par le tableau suivant :

présupposition logique ←

ENONCIATION PROPREMENT DITE	ENONCIATION ENONCEE	ENONCE
Enonciateur → Enonciataire	Narrateur → Narrataire (= l'"énonciateur" et "l'énonciataire" en tant qu'ils sont installés, mis en discours dans le récit : ex : "L'histoire NOUS présente maintenant...")	Sujet → objet Destinateur → Destinataire
Actants de la communication		Actants de la narration

Dans notre présentation, on ne distinguera pas (parce que le texte ne s'y prête pas), l'énonciateur qui relève de la situation d'énonciation proprement dite, du narrateur, qui, manifesté dans le discours semble "produire" l'histoire, et on les réunira sous le vocable : énonciateur-narrateur.

- ON

. Faire distinguer dans le texte les on d'énoncé et les on d'énonciation.

on d'énoncé	on d'énonciation	
On lui chuchota	on = je (énonciateur-narrateur) + les autres sujets du savoir	on = je (énonciateur-narrateur + le narrataire
On n'avait pas allumé les lampes		
On osa s'approcher	on dit que ce fut...	on retrouve dans leurs rangs
On le rasa		on devine l'apothéose
On le maquilla		
On l'enterra		

- NOUS

Les trois occurrences de nous rencontrées dans le texte ont la même valeur que le on de la troisième colonne.

- L'histoire nous présente maintenant...
- Le détail nous échappe mais nous savons...

A souligner la valeur ambiguë de on dans le sous-titre "Comment on démolit un mexicain" qui peut relever en même temps de l'énoncé et de l'énonciation, tels qu'on les a délimités plus haut.

- IL

Le même travail peut être effectué à partir de il. Il est facile de distinguer la marque il qui réfère à la situation d'énonciation de il, reprise anaphorique de l'un des acteurs du récit.

"il" situation d'énonciation	"il" relevant de l'énoncé
Il y avait l'or du Névada	distinguer ici :
Il y avait la hâche démolisseuse	"il" reprenant Billy the Kid
Il y avait l'énorme tête babylonienne	"il" " le Mexicain
Il y a un crâne de vache	"ils " les Anges de la Fange
Il y en a qui parlent	et "ils" reprenant les mélodrames de cow-boys
Il vient d'entrer un mexicain	
Il n'est pas besoin d'une autre balle	
Il fallut le démaquiller	

2.2.3. La détermination

L'apparition des acteurs dans un récit obéit à des règles précises de détermination : en effet, ordinairement, on les voit apparaître et évoluer selon le schéma suivant :

Il y avait UN roi.... LE roi...
CE roi...
IL partit un jour...

L'émergence et la manifestation ultérieure des acteurs dans la nouvelle de Borges répondent de façon générale à ce schéma, dont la reconnaissance est aisée :

- Ils avaient à leur tête UN nègre grisonnant.
- ... UNE femme versait sur la tête d'UN passant un seau de cendres. L'homme se débattait (...) Les Anges de la Fange pullulaient autour de LUI, etc.
- UN ivrogne chante (...) la voix inconsidérée de L'ivrogne...
- Il vient d'entrer UN mexicain (...) Il (...) Il (...) LE Dago - LE Diego - (...) L'intrus (...) L'homme tout entier (...) CE mort de choix.

Pourtant, l'"entrée en scène" de Billy the Kid n'obéit pas à ce modèle ; il y a d'emblée une surdétermination du héros, marquée par l'utilisation immédiate et répétée du déterminant LE : "L'assassin désintéressé (...) LE cavalier rivé à son cheval (...) LE jeune garçon (...) L'émetteur de balles invisibles (...) LE bandit presqu'enfant (...)"-dans des contextes où on pourrait attendre le déterminant UN. Il y a surdétermination, dans la mesure où on ne retrouve pas le schéma des opérations d'"extraction" (qui pourrait correspondre dans notre premier exemple au UN dans "Il y avait UN roi") et de "fléchage" (1) (identification de type anaphorique : CE roi...) ; ce procédé est en fait fréquemment utilisé, en particulier dans le discours poétique et dans la chanson ; la référentialisation très forte que construit le producteur de ce type de discours, permet de faire l'économie de l'opération d'extraction ; l'identification est immédiate :

---

(1) Les termes d'extraction et de fléchage sont empruntés à A. Culioli (Notes sur détermination et quantification : définition des opérations d'extraction et de fléchage (DRL Paris VII - 1975).

"Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin,
De venir dans ma chambre, un peu chaque matin..."
(V. Hugo)

"J'étais tranquille, j'étais pénard
Accoudé au comptoir,
Le type est entré dans le bar..." (Renaud)

En vérité, c'est là un procédé très fréquent dans l'écriture littéraire, et particulièrement dans l'écriture "réaliste" (cf. les débuts de romans de Zola, par exemple). Il faudrait ajouter pour être plus précis qu'il y a dans ce phénomène non seulement la construction d'une référentialisation forte, mais également l'annonce cataphorique d'une détermination supplémentaire. Le roman policier, qui a pour premier objectif de différer la connaissance, met souvent en oeuvre, et parfois exagérément, ce type de repérage. Ainsi, on peut lire au début d'un roman policier : "Il faut que tu t'occupes du patron, lui dit-il. L'autre ne broncha pas. Jeannette lâcha le verre qu'elle essuyait distraitement..." (Jean de Porla).

Ce problème est à rapprocher de l'étude générale de la détermination, notamment en situation de français langue étrangère, où l'on pourra comparer les deux énoncés : "je vais chez le dentiste", "je vais chez un dentiste". De même, on peut rendre sensible ce genre de nuances aux élèves en les invitant à expliciter la différence de sens qui intervient entre :

L'assassin désintéressé : Bill Harrigan
Un assassin désintéressé : Bill Harrigan

Dans le paragraphe générique de la nouvelle, l'énonciateur construit la référentialisation en superposant deux "visions" données comme solidaires et indissociables : celle des "terres de l'Arizona" et celle du "cavalier". Procédé analogique par lequel la surdétermination du "cavalier" est validée par celle des "terres" qui renvoie à un savoir présupposé de l'énonciataire.

2.2.4. La modalité appréciative

Au niveau de l'énonciation énoncée telle qu'on l'a évoquée (cf. supra, note p. 100), on observe des prises de posi-

tion du narrateur par rapport aux objets de son discours. L'un d'entre eux est le *héros* sur lequel il porte un certain nombre de jugements appréciatifs, repérables à la surface du texte sous des formes diverses : qualificatifs (ex. : "souffreteux, farouche, grossier"), commentaires sur le faire (ex. : "il apprit à bien piller les fermes"), appréciations qui renvoient à un consensus social supposé (ex. : "l'homme qui, pour la gloire et la terreur, allait être Billy the Kid"). L'ensemble des éléments porteurs de modalité appréciative renvoie en réalité à des univers axiologiques (=relatifs à des systèmes de valeurs morales, esthétiques, etc.) qui sont différents, voire même qui s'opposent deux à deux. Tout se passe comme si, à travers l'énonciation du seul narrateur, s'entrecroisaient plusieurs discours présentant chacun une perspective axiologique propre. C'est de cette polyphonie appréciative que surgit l'ambiguïté globale du jugement porté sur le héros. L'énonciateur-narrateur prend en charge tour à tour trois univers valorisés de référence, intriqués de telle façon qu'aucun d'eux ne puisse jamais prendre le pas sur les deux autres. Ainsi, ce qui est mis en scène dans un seul discours, c'est la pluralité des discours possibles sur l'événement.

- axiologie 1 : univers qui s'inscrit directement dans la perspective de l'énonciateur :

> "Il était souffreteux, farouche, grossier..."
> "il s'offrit ce luxe : le courage"
> "le toujours sinueux Bill Harrigan, rat rouquin des casernes pour pauvres..."
>
> "il ne ressembla jamais à sa légende mais il s'en approcha" : cet énoncé peut être compris comme le jugement de l'énonciateur porté sur un jugement social (voir axiologie 3) ; ce phénomène intéressant correspond à différents "paliers" de débrayage axiologique.

- axiologie 2 : univers qui s'inscrit dans la perspective axiologique du héros-bandit:

> "Les Anges de la Fange"
> "De cet heureux coup de revolver naquit..."
> "...bien piller les fermes"

- axiologie 3 : univers qui s'inscrit dans la perspective axiologique du monde socio-culturel énoncé, et son savoir pré-

supposé : celui de la "légende" qu'il a construite.

> "L'émetteur de balles invisibles qui tuent comme une magie"
> "L'homme qui, pour la gloire et la terreur, allait être Billy the Kid"
> "(il ne ressembla jamais tout à fait à) sa légende..."
> "On remarqua qu'il avait l'air de pantin qu'ont les défunts", etc.

Cet inventaire est loin d'être exhaustif. De plus, les traces en surface de la modalité appréciative posent des problèmes qui exigeraient, pour être résolus, des outils d'analyse plus affinés.

Quoi qu'il en soit, c'est le jeu complexe de cette modalité et des univers axiologiques qu'elle actualise qui nous paraît singulariser dans ce récit l'écriture de Borges. A un emboîtement axiologique correspond un emboîtement discursif qui fait que le récit ne construit pas un plan unique de références mais se construit sur une inter-référence. Le lieu du discours s'affiche comme in-défini.

Le travail sur la composante énonciative a permis aux élèves de développer leur prise en charge personnelle du récit. A l'occasion d'un devoir qui leur demandait de raconter à leur tour l'histoire de Billy the Kid, les jugements appréciatifs ont été nombreux, disséminés, mais uniformes ; parfois le héros était marqué "positivement" ; parfois "négativement". Mais jamais il n'était présenté au carrefour d'une pluralité de discours.

D'une manière générale, nous avons consaté que les élèves ont réinvesti à des degrés divers, dans leurs productions, les trois composantes qui articulent cette analyse : ils ont tantôt privilégié la composante narrative, en faisant disparaître toute marque de leur énonciation ; tantôt, au contraire, ils ont introduit leur "je" d'énonciateur-narrateur ; certains d'entre eux sont même allés jusqu'à se mettre en scène en tant qu'acteur du récit. La composante discursive, qui invite davantage à des développements descriptifs, a été, de façon significative, la moins réinvestie.

∴

La méthodologie d'approche que nous avons choisie peut paraître complexe (dans le morcellement des éléments qui lui sont soumis) et rigide (dans la distinction des trois composantes qui l'articulent). Elle ne se veut pas exclusive de toute autre approche. Elle permet cependant de sensibiliser les élèves au fonctionnement des formes linguistiques à l'oeuvre dans le discours narratif. L'étude de la dimension narrative a mis à jour -ce que la disposition du texte par "séquences cinématographiques discontinues" ne rendait pas évident- la conformité de l'organisation narrative au "modèle" du récit mythique. L'étude des dimensions discursive et énonciative a fait apparaître la relation entre l'énonciateur et le récit collectif pré-existant. Cette relation explicitement marquée par les sélections et les interventions de l'énonciateur permet de considérer le récit analysé comme une manipulation de récit légendaire : une parodie ?

TROISIEME ETUDE

MATEO FALCONE
p. mérimée

1. LES CONTRATS

   1.1. Le contrat de base : échec de l'intégration de Fortunato aux valeurs culturelles représentées par son père.

   1.2. Les contrats d'usage : le bandit et le gendarme

Perspectives pratiques I

2. ORGANISATION DISCURSIVE

   2.1. Espace et récit

   2.2. La montre, objet axiologique

Perspectives pratiques II

3. LES SEQUENCES DIALOGUEES ET LES STRATEGIES PERSUASIVES

Perspectives pratiques III

TEXTE

MATEO FALCONE

En sortant de Porto-Vecchio et se dirigeant au nord-ouest, vers l'intérieur de l'île, on voit le terrain s'élever assez rapidement, et après trois heures de marche par des sentiers tortueux, obstrués par de gros quartiers de rocs, et quelquefois coupés par des ravins, on se trouve sur le bord d'un maquis très étendu. Le maquis est la patrie des bergers corses et de quiconque s'est brouillé avec la justice. Il faut savoir que le laboureur corse, pour s'épargner la peine de fumer son champ, met le feu à une certaine étendue de bois : tant pis si la flamme se répand plus loin que besoin n'est ; arrive que pourra , on est sûr d'avoir une bonne récolte en semant sur cette terre fertilisée par les cendres des arbres qu'elle portait. Les épis enlevés, car on laisse la paille, qui donnerait de la peine à recueillir, les racines qui sont restées en terre sans se consumer poussent au printemps suivant, des cépées très épaisses qui, en peu d'années, parviennent à une hauteur de sept ou huit pieds. C'est cette manière de taillis fourré que l'on nomme maquis. Différentes espèces d'arbres et d'arbrisseaux le composent, mêlés et confondus comme il plaît à Dieu. Ce n'est que la hache à la main que l'homme s'y ouvrirait un passage, et l'on voit des maquis si épais et si touffus, que les mouflons eux-mêmes ne peuvent y pénétrer.

Si vous avez tué un homme, allez dans le maquis de Porto-Vecchio, et vous y vivrez en sûreté, avec un bon fusil, de la poudre et des balles ; n'oubliez pas un manteau brun garni d'un capuchon, qui sert de couverture et de matelas. Les bergers vous donnent du lait, du fromage et des châtaignes, et vous n'aurez rien à craindre de la justice ou des parents du mort, si ce n'est quand

il faudra descendre à la ville pour y renouveler vos munitions.

Mateo Falcone, quand j'étais en Corse en 18..., avait sa maison à une demi-lieue de ce maquis. C'était un homme assez riche pour le pays ; vivant noblement, c'est-à-dire sans rien faire, du produit de ses troupeaux, que des bergers, espèces de nomades, menaient paître çà et là sur les montagnes. Lorsque je le vis, deux années après l'événement que je vais raconter, il me parut âgé de cinquante ans tout au plus. Figurez-vous un homme petit, mais robuste, avec des cheveux crépus, noirs comme le jais, un nez aquilin, les lèvres minces, les yeux grands et vifs, et un teint couleur de revers de botte. Son habileté au tir du fusil passait pour extraordinaire, même dans son pays, où il y a tant de bons tireurs. Par exemple, Mateo n'aurait jamais tiré sur un mouflon avec des chevrotines ; mais, à cent vingt pas, il l'abattait d'une balle dans la tête ou dans l'épaule, à son choix. La nuit, il se servait de ses armes aussi facilement que le jour, et l'on m'a cité de lui ce trait d'adresse qui paraîtra peut-être incroyable à qui n'a pas voyagé en Corse. A quatre-vingts pas, on plaçait une chandelle allumée derrière un transparent de papier, large comme une assiette. Il mettait en joue, puis on éteignait la chandelle, et, au bout d'une minute dans l'obscurité la plus complète, il tirait et perçait le transparent trois fois sur quatre.

Avec un mérite aussi transcendant, Mateo Falcone s'était attiré une grande réputation. On le disait aussi bon ami que dangereux ennemi : d'ailleurs serviable et faisant l'aumône, il vivait en paix avec tout le monde dans le district de Porto-Vecchio. Mais on contait de lui qu'à Corte, où il avait pris femme, il s'était débarrassé fort vigoureusement d'un rival qui passait pour aussi redoutable en guerre qu'en amour : du moins on attribuait à Mateo certain coup de fusil qui surprit ce rival comme il était à se raser devant un petit miroir pendu à sa fenêtre. L'affaire assou-

pie, Mateo se maria. Sa femme Giuseppa lui avait donné d'abord trois filles (dont il enrageait), et enfin un fils, qu'il nomma Fortunato : c'était l'espoir de sa famille, l'héritier du nom. Les filles étaient bien mariées : leur père pouvait compter au besoin sur les poignards et les escopettes de ses gendres. Le fils n'avait que dix ans, mais il annonçait déjà d'heureuses dispositions.

Un certain jour d'automne, Mateo sortit de bonne heure avec sa femme pour aller visiter un de ses troupeaux dans une clairière du maquis. Le petit Fortunato voulait l'accompagner, mais la clairière était trop loin ; d'ailleurs, il fallait bien que quelqu'un restât pour garder la maison ; le père refusa donc : on verra s'il n'eut pas lieu de s'en repentir.

Il était absent depuis quelques heures et le petit Fortunato était tranquillement étendu au soleil, regardant les montagnes bleues, et pensant que, le dimanche prochain, il irait dîner à la ville, chez son oncle le *caporal*[1], quand il fut soudainement interrompu dans ses méditations par l'explosion d'une arme à feu. Il se leva et se tourna du côté de la plaine d'où partait ce bruit. D'autres coups de fusil se succédèrent, tirés à intervalles inégaux, et toujours de plus en plus rapprochés; enfin, dans le sentier qui menait de la plaine à la maison de Mateo parut un homme, coiffé d'un bonnet pointu comme en portent les montagnards, barbu, couvert de haillons, et se traînant avec peine en s'appuyant sur son fusil. Il venait de recevoir un coup de feu dans la cuisse.

---

(1) *Les caporaux furent autrefois les chefs que se donnèrent les communes corses quand elles s'insurgèrent contre les seigneurs féodaux. Aujourd'hui, on donne encore quelquefois ce nom à un homme qui, par ses propriétés, ses alliances et sa clientèle, exerce une influence et une sorte de magistrature effective sur une* pieve *ou un canton. Les corses se divisent, par une ancienne habitude, en cinq castes : les* gentilhommes *) (dont les uns sont* magnifiques, *les autres* signori*) les* caporali, *les* citoyens, *les* plébéiens *et les* étrangers.

Cet homme était un *bandit*[2], qui, étant parti de nuit pour aller chercher de la poudre à la ville, était tombé en route dans une embuscade de voltigeurs corses[3]. Après une vigoureuse défense, il était parvenu à faire sa retraite, vivement poursuivi et tiraillant de rocher en rocher. Mais il avait peu d'avance sur les soldats et sa blessure le mettait hors d'état de gagner le maquis avant d'être rejoint.

Il s'approcha de Fortunato et lui dit :

"Tu es le fils de Mateo Falcone ?

- Oui.

- Moi, je suis Gianetto Sanpiero. Je suis poursuivi par les collets jaunes[4]. Cache-moi, car je ne puis aller plus loin.

- Et que dira mon père si je te cache sans sa permission ?

- Il dira que tu as bien fait.

- Qui sait ?

- Cache-moi vite ; ils viennent.

- Attends que mon père soit revenu.

- Que j'attende ? malédiction ! Ils seront ici dans cinq minutes. Allons, cache-moi, ou je te tue".

Fortunato lui répondit avec le plus grand sang-froid :

"Ton fusil est déchargé, et il n'y a plus de cartouches dans ta *carchera*[5].

- J'ai mon stylet.

- Mais courras-tu aussi vite que moi ?"

Il fit un saut, et se mit hors d'atteinte.

---

(2) *Ce mot est ici synonyme de proscrit.*

(3) *C'est un corps levé depuis peu d'années par le gouvernement, et qui sert, concurremment avec la gendarmerie, au maintien de la police.*

(4) *L'uniforme des voltigeurs était alors un habit brun avec un collet jaune.*

(5) *Ceinture de cuir qui sert de giberne et de portefeuille.*

"Tu n'es pas le fils de Mateo Falcone ! Me laisseras-tu donc arrêter devant ta maison ?"

L'enfant parut touché.

"Que me donneras-tu si je te cache ?" dit-il en se rapprochant.

Le bandit fouilla dans une poche de cuir qui pendait à sa ceinture, et il en tira une pièce de cinq francs qu'il avait réservée sans doute pour acheter de la poudre. Fortunato sourit à la vue de la pièce d'argent ; il s'en saisit et dit à Gianetto :

"Ne crains rien".

Aussitôt il fit un grand trou dans un tas de foin placé auprès de la maison. Gianetto s'y blottit, et l'enfant le recouvrit de manière à lui laisser un peu d'air pour respirer, sans qu'il fût possible cependant de soupçonner que ce foin cachât un homme. Il s'avisa, de plus, d'une finesse de sauvage assez ingénieuse. Il alla prendre une chatte et ses petits, et les établit sur le tas de foin pour faire croire qu'il n'avait pas été remué depuis peu. Ensuite, remarquant des traces de sang sur le sentier près de la maison, il les couvrit de poussière avec soin, et, cela fait, il se recoucha au soleil avec la plus grande tranquillité.

Quelques minutes après, six hommes en uniforme brun à collet jaune, et commandés par un adjudant, étaient devant la porte de Mateo. Cet adjudant était quelque peu parent de Falcone. (On sait qu'en Corse on suit les degrés de parenté beaucoup plus loin qu'ailleurs). Il se nommait Tiodoro Gamba : c'était un homme actif, fort redouté des bandits dont il avait déjà traqué plusieurs.

"Bonjour, petit cousin, dit-il à Fortunato en l'abordant ; comme te voilà grandi ! As-tu vu passer un homme tout à l'heure ?

- Oh ! je ne suis pas encore si grand que vous, mon cousin, répondit l'enfant d'un air niais.

- Cela viendra. Mais n'as-tu pas vu passer un homme, dis-moi ?

- Si j'ai vu passer un homme ?

- Oui, un homme avec un bonnet pointu en velours noir et une veste brodée de rouge et de jaune ?

- Un homme avec un bonnet pointu, et une veste brodée de rouge et de jaune ?

- Oui, réponds vite, et ne répète pas mes questions.

- Ce matin, M. le curé est passé devant notre porte, sur son cheval Piero. Il m'a demandé comment papa se portait, et je lui ai répondu...

- Ah ! petit drôle, tu fais le malin ! Dis-moi vite par où est passé Gianetto, car c'est lui que nous cherchons ; et, j'en suis certain, il a pris par ce sentier.

- Qui sait ?

- Qui sait ? C'est moi qui sais que tu l'as vu.

- Est-ce qu'on voit les passants quand on dort ?

- Tu ne dormais pas, vaurien ; les coups de fusil t'ont réveillé.

- Vous croyez donc, mon cousin, que vos fusils font tant de bruit ? L'escopette de mon père en fait bien davantage.

- Que le diable te confonde, maudit garnement ! Je suis bien sûr que tu as vu le Gianetto. Peut-être même l'as-tu caché. Allons, camarades, entrez dans cette maison, et voyez si notre homme n'y est pas. Il n'allait plus que d'une patte, et il a trop de bon sens, le coquin, pour avoir cherché à gagner le maquis en clopinant. D'ailleurs, les traces de sang s'arrêtent ici.

- Et que dira papa ? demanda Fortunato en ricanant ; que dira-t-il s'il sait qu'on est entré dans sa maison pendant qu'il était sorti ?

- Vaurien ! dit l'adjudant Gamba en le prenant par l'oreille, sais-tu qu'il ne tient qu'à moi de te faire changer de note ? Peut-être qu'en te donnant une vingtaine de coups de plat de sabre tu parleras enfin".

Et Fortunato ricanait toujours.

"Mon père est Mateo Falcone ! dit-il avec emphase.

- Sais-tu bien, petit drôle, que je puis t'emmener à Corte ou à Bastia. Je te ferai coucher dans un cachot, sur la paille, les

fers aux pieds, et je te ferai guillotiner si tu ne dis où est Gianetto Sanpiero".

L'enfant éclata de rire à cette ridicule menace. Il répéta :

"Mon père est Mateo Falcone !

- Adjudant, dit tout bas un des voltigeurs, ne nous brouillons pas avec Mateo".

Gamba paraissait évidemment embarrassé. Il causait à voix basse avec ses soldats, qui avaient déjà visité toute la maison. Ce n'était pas une opération fort longue, car la cabane d'un Corse ne consiste qu'en une seule pièce carrée. L'ameublement se compose d'une table, de bancs, de coffres et d'ustensiles de chasse ou de ménage. Cependant le petit Fortunato caressait sa chatte, et semblait jouir malignement de la confusion des voltigeurs et de son cousin.

Un soldat s'approcha du tas de foin. Il vit la chatte, et donna un coup de baïonnette dans le foin avec négligence, et haussant les épaules, comme s'il sentait que sa précaution était ridicule. Rien ne remua ; et le visage de l'enfant ne trahit pas la plus légère émotion.

L'adjudant et sa troupe se donnaient au diable ; déjà ils regardaient sérieusement du côté de la plaine, comme disposés à s'en retourner par où ils étaient venus, quand leur chef, convaincu que les menaces ne produiraient aucune impression sur le fils de Falcone, voulut faire un dernier effort et tenter le pouvoir des caresses et des présents.

"Petit cousin, dit-il, tu me parais un gaillard bien éveillé ! Tu iras loin. Mais tu joues un vilain jeu avec moi ; et, si je ne craignais de faire de la peine à mon cousin Mateo, le diable m'emporte ! je t'emmènerais avec moi.

- Bah !

- Mais, quand mon cousin sera revenu, je lui conterai l'affaire, et, pour ta peine d'avoir menti, il te donnera le fouet jusqu'au sang.

- Savoir ?

- Tu verras... Mais tiens... sois brave garçon, et je te donnerai quelque chose.

- Moi, mon cousin, je vous donnerai un avis : c'est que, si vous tardez davantage, le Gianetto sera dans le maquis, et alors il faudra plus d'un luron comme vous pour aller l'y chercher".

L'adjudant tira de sa poche une montre d'argent qui valait bien dix écus ; et, remarquant que les yeux du petit Fortunato étincelaient en la regardant, il lui dit en tenant la montre suspendue au bout de sa chaîne d'acier :

"Fripon ! tu voudrais bien avoir une montre comme celle-ci suspendue à ton col, et tu te promènerais dans les rues de Porto-Vecchio, fier comme un paon ; et les gens te demanderaient : "Quelle heure est-il ?" et tu leur dirais : "Regardez à ma montre".

- Quand je serai grand, mon oncle le caporal me donnera une montre.

- Oui ; mais le fils de ton oncle en a déjà une... pas aussi belle que celle-ci, à la vérité... Cependant il est plus jeune que toi".

L'enfant soupira.

"Eh bien, la veux-tu cette montre, petit cousin ?"

Fortunato, lorgnant la montre du coin de l'oeil, ressemblait à un chat à qui l'on présente un poulet tout entier. Et comme il sent qu'on se moque de lui, il n'ose y porter la griffe, et de temps en temps il détourne les yeux pour ne pas s'exposer à succomber à la tentation ; mais il se lèche les babines à tout moment, il a l'air de dire à son maître : "Que votre plaisanterie est cruelle !"

Cependant l'adjudant Gamba semblait de bonne foi en présentant sa montre. Fortunato n'avança pas la main ; mais il lui dit avec un sourire amer :

"Pourquoi vous moquez-vous de moi ? (6).

---

(6) Perché me c... ?

- Par Dieu ! je ne me moque pas. Dis-moi seulement où est Gianetto, et cette montre est à toi".

Fortunato laisse échapper un sourire d'incrédulité ; et, fixant ses yeux noirs sur ceux de l'adjudant, il s'efforçait d'y lire la foi qu'il devait avoir en ses paroles.

"Que je perde mon épaulette, s'écria l'adjudant, si je ne te donne pas la montre à cette condition ! Les camarades sont témoins ; et je ne puis m'en dédire".

En parlant ainsi, il approchait toujours la montre, tant qu'elle touchait presque la joue pâle de l'enfant. Celui-ci montrait bien sur sa figure le combat que se livraient en son âme la convoitise et le respect dû à l'hospitalité. Sa poitrine nue se soulevait avec force, et il semblait près d'étouffer. Cependant la montre oscillait, tournait, et quelquefois lui heurtait le bout du nez. Enfin, peu à peu, sa main droite s'éleva vers la montre : le bout de ses doigts la toucha ; et elle pesait tout entière dans sa main sans que l'adjudant lâchât pourtant le bout de la chaîne ... Le cadran était azuré ... La boîte nouvellement fourbie ...;au soleil, elle paraissait toute de feu ... La tentation était trop forte.

Fortunato éleva aussi sa main gauche, et indiqua du pouce, par dessus son épaule, le tas de foin auquel il était adossé. L'adjudant le comprit aussitôt. Il abandonna l'extrémité de la chaîne ; Fortunato se sentit seul possesseur de la montre. Il se leva avec l'agilité d'un daim, et s'éloigna de dix pas du tas de foin, que les voltigeurs se mirent aussitôt à culbuter.

On ne tarda pas à voir le foin s'agiter ; et un homme sanglant, le poignard à la main, en sortit ; mais, comme il essayait de se lever en pied, sa blessure refroidie ne lui permit plus de se tenir debout. Il tomba. L'adjudant se jeta sur lui et lui arracha son stylet. Aussitôt on le garrotta fortement, malgré sa résistance.

Gianetto, couché par terre et lié comme un fagot, tourna la tête vers Fortunato qui s'était rapproché.

"Fils de... !" lui dit-il avec plus de mépris que de colère.

L'enfant lui jeta la pièce d'argent qu'il en avait reçue, sentant qu'il avait cessé de la mériter ; mais le proscrit n'eut pas l'air de faire attention à ce mouvement. Il dit avec beaucoup de sang-froid à l'adjudant :

"Mon cher Gamba, je ne puis marcher ; vous allez être obligé de me porter à la ville.

- Tu courais tout à l'heure plus vite qu'un chevreuil, repartit le cruel vainqueur ; mais sois tranquille : je suis si content de te tenir que je te porterais une lieue sur mon dos sans être fatigué. Au reste, mon camarade, nous allons te faire une litière avec des branches et ta capote ; et à la ferme de Crespoli nous trouverons des chevaux.

- Bien, dit le prisonnier ; vous mettrez aussi un peu de paille sur votre litière, pour que je sois plus commodément".

Pendant que les voltigeurs s'occupaient, les uns à faire une espèce de brancard avec des branches de châtaignier, les autres à panser la blessure de Gianetto, Mateo Falcone et sa femme parurent tout d'un coup au détour d'un sentier qui conduisait au maquis. La femme s'avançait courbée péniblement sous le poids d'un énorme sac de châtaignes, tandis que son mari se prélassait, ne portant qu'un fusil à la main et un autre en bandoulière ; car il est indigne d'un homme de porter d'autre fardeau que ses armes.

A la vue des soldats, la première pensée de Mateo fut qu'ils venaient pour l'arrêter. Mais pourquoi cette idée ? Mateo avait-il donc quelques démêlés avec la justice ? Non. Il jouissait d'une bonne réputation. C'était, comme on dit, *un particulier bien famé* ; mais il était Corse et montagnard, et il y a peu de Corses montagnards qui, en scrutant bien leur mémoire, n'y trouvent quelque peccadille, telle que coups de fusil, coups de sty-

let et autres bagatelles. Mateo, plus qu'un autre, avait la conscience nette ; car depuis plus de dix ans il n'avait dirigé son fusil contre un homme ; mais toutefois il était prudent, et il se mit en posture de faire une belle défense, s'il en était besoin. "Femme, dit-il à Giuseppa, mets bas ton sac et tiens-toi prête".

Elle obéit sur-le-champ. Il lui donna le fusil qu'il avait en bandoulière et qui aurait pu le gêner. Il arma celui qu'il avait à la main, et il s'avança lentement vers sa maison, longeant les arbres qui bordaient le chemin, et prêt, à la moindre démonstration hostile, à se jeter derrière le plus gros tronc, d'où il aurait pu faire feu à couvert. Sa femme marchait sur ses talons, tenant son fusil de rechange et sa giberne. L'emploi d'une bonne ménagère, en cas de combat, est de charger les armes de son mari.

D'un autre côté, l'adjudant était fort en peine en voyant Mateo s'avancer ainsi, à pas comptés, le fusil en avant et le doigt sur la détente.

"Si par hasard, pensa-t-il, Mateo se trouvait parent de Gianetto, ou s'il était son ami, et qu'il voulût le défendre, les bourres de ses deux fusils arriveraient à deux d'entre nous, aussi sûr qu'une lettre à la poste, et s'il me visait, nonobstant la parenté !..."

Dans cette perplexité, il prit un parti fort courageux, ce fut de s'avancer seul vers Mateo pour lui conter l'affaire, en l'abordant comme une vieille connaissance ; mais le court intervalle qui le séparait de Mateo lui parut terriblement long.

"Holà ! eh ! mon vieux camarade, criait-il, comment cela va-t-il mon brave ? C'est moi, je suis Gamba, ton cousin".

Mateo, sans répondre un mot, s'était arrêté, et, à mesure que l'autre parlait, il relevait doucement le canon de son fusil, de sorte qu'il était dirigé vers le ciel au moment où l'adjudant le joignit.

"Bonjour, frère[7], dit l'adjudant en lui tendant la main. Il y a bien longtemps que je ne t'ai vu.

- Bonjour, frère !

- J'étais venu pour te dire bonjour en passant, et à ma cousine Pepa. Nous avons fait une longue traite aujourd'hui ; mais il ne faut pas plaindre notre fatigue, car nous avons fait une fameuse prise. Nous venons d'empoigner Gianetto Sanpiero.

- Dieu soit loué ! s'écria Giuseppa. Il nous a volé une chèvre laitière la semaine passée."

Ces mots réjouirent Gamba.

"Pauvre diable ! dit Mateo, il avait faim.

- Le drôle s'est défendu comme un lion, poursuivit l'adjudant un peu mortifié ; il m'a tué un de mes voltigeurs, et, non content de cela, il a cassé le bras au caporal Chardon ; mais il n'y a pas grand mal, ce n'était qu'un Français... Ensuite, il s'était si bien caché, que le diable ne l'aurait pu découvrir. Sans mon petit cousin Fortunato, je ne l'aurais jamais pu trouver.

- Fortunato ! s'écria Mateo.

- Fortunato ! répéta Giuseppa.

- Oui, le Gianetto s'était caché sous ce tas de foin là-bas ; mais mon petit cousin m'a montré la malice. Aussi je le dirai à son oncle le caporal, afin qu'il lui envoie un beau cadeau pour sa peine. Et son nom et le tien seront dans le rapport que j'enverrai à M. l'avocat général.

- Malédiction !" dit tout bas Mateo.

Ils avaient rejoint le détachement. Gianetto était déjà couché sur la litière et prêt à partir. Quand il vit Mateo en la compagnie de Gamba, il sourit d'un sourire étrange ; puis, se tournant vers la porte de la maison, il cracha sur le seuil en disant :

"Maison d'un traître !"

Il n'y avait qu'un homme décidé à mourir qui eût osé prononcer

---

(7) *Buon giorno, fratello : salut ordinaire des Corses.*

"Qui t'a donné cette montre ? demanda-t-elle d'un ton sévère.

- Mon cousin l'adjudant."

Falcone saisit la montre, et, la jetant avec force contre une pierre, il la mit en mille pièces.

"Femme, dit-il, cet enfant est-il de moi ?"

Les joues brunes de Giuseppa devinrent d'un rouge de brique.

"Que dis-tu, Mateo ? et sais-tu bien à qui tu parles ?

- Eh bien, cet enfant est le premier de sa race qui ait fait une trahison."

Les sanglots et les hoquets de Fortunato redoublèrent, et Falcone tenait ses yeux de lynx toujours attachés sur lui. Enfin il frappa la terre de la crosse de son fusil, puis le jeta sur son épaule et reprit le chemin du maquis en criant à Fortunato de le suivre. L'enfant obéit.

Giuseppa courut après Mateo et lui saisit le bras.

"C'est ton fils, lui dit-elle d'une voix tremblante en attachant ses yeux noirs sur ceux de son mari, comme pour lire ce qui se passait dans son âme.

- Laisse-moi, répondit Mateo : je suis son père".

Giuseppa embrassa son fils et entra en pleurant dans sa cabane. Elle se jeta à genoux devant une image de la Vierge et pria avec ferveur. Cependant Falcone marcha quelque deux cents pas dans le sentier et ne s'arrêta que dans un petit ravin où il descendit. Il sonda la terre avec la crosse de son fusil et la trouva molle et facile à creuser. L'endroit lui parut convenable pour son dessein.

"Fortunato, va auprès de cette grosse pierre".

L'enfant fit ce qu'il lui commandait, puis il s'agenouilla.

"Dis tes prières.

- Mon père, mon père, ne me tuez pas.

- Dis tes prières !" répéta Mateo d'une voix terrible.

le mot de traître en l'appliquant à Falcone. Un bon coup de stylet, qui n'aurait pas eu besoin d'être répété, aurait immédiatement payé l'insulte. Cependant Mateo ne fit pas d'autre geste que celui de porter sa main à son front comme un homme accablé.

Fortunato était entré dans la maison en voyant arriver son père. Il reparut bientôt avec une jatte de lait, qu'il présenta les yeux baissés à Gianetto.

"Loin de moi !" lui cria le proscrit d'une voix foudroyante.

Puis, se tournant vers un des voltigeurs :

"Camarade, donne-moi à boire", dit-il.

Le soldat remit sa gourde entre ses mains, et le bandit but l'eau que lui donnait un homme avec lequel il venait d'échanger des coups de fusil. Ensuite il demanda qu'on lui attachât les mains de manière qu'il les eût croisées sur sa poitrine, au lieu de les avoir liées derrière le dos.

"J'aime, disait-il, à être couché à mon aise".

On s'empressa de le satisfaire ; puis l'adjudant donna le signal du départ, dit adieu à Mateo, qui ne lui répondit pas, et descendit au pas accéléré vers la plaine.

Il se passa près de dix minutes avant que Mateo ouvrît la bouche. L'enfant regardait d'un oeil inquiet tantôt sa mère et tantôt son père, qui, s'appuyant sur son fusil, le considérait avec une expression de colère concentrée.

"Tu commences bien ! dit enfin Mateo d'une voix calme, mais effrayante pour qui connaissait l'homme.

- Mon père !" s'écria l'enfant en s'avançant les larmes aux yeux comme pour se jeter à ses genoux.

Mais Mateo lui cria :

"Arrière de moi !"

Et l'enfant s'arrêta et sanglota, immobile, à quelques pas de son père.

Giuseppa s'approcha. Elle venait d'apercevoir la chaîne de la montre, dont un bout sortait de la chemise de Fortunato.

L'enfant, tout en balbutiant et en sanglotant, récita le *Pater* et le *Credo*. Le père, d'une voix forte, répondait *Amen* ! à la fin de chaque prière.

"Sont-ce là toutes les prières que tu sais ?

- Mon père, je sais encore l'*Ave Maria* et la litanie que ma tante m'a apprise.

- Elle est bien longue, n'importe".

L'enfant acheva la litanie d'une voix éteinte.

"As-tu fini ?

- Oh ! mon père, grâce ! pardonnez-moi ! Je ne le ferai plus ! Je prierai tant mon cousin le caporal qu'on fera grâce au Gianetto!"

Il parlait encore ; Mateo avait armé son fusil et le couchait en joue en lui disant :

"Que dieu te pardonne !"

L'enfant fit un effort désespéré pour se relever et embrasser les genoux de son père ; mais il n'en eut pas le temps. Mateo fit feu, et Fortunato tomba roide mort.

Sans jeter un coup d'oeil sur le cadavre, Mateo reprit le chemin de sa maison pour aller chercher une bêche afin d'enterrer son fils. Il avait fait à peine quelques pas qu'il rencontra Giuseppa, qui accourait alarmée du coup de feu.

- Qu'as-tu fait ? s'écria-t-elle.

- Justice.

- Où est-il ?

- Dans le ravin. Je vais l'enterrer. Il est mort en chrétien ; je lui ferai chanter une messe. Qu'on dise à mon gendre Tiodoro Bianchi de venir demeurer avec nous."

Prosper MERIMEE, 1829
in "Mosaïque", 1833

INTRODUCTION

La nouvelle de Mérimée qu'on vient de lire est souvent considérée comme un texte scolaire par excellence : un classique. En faire à nouveau l'étude, c'est accepter de prendre en compte la longue tradition pédagogique dans laquelle on se situe. Voici plusieurs années déjà que le discours de l'école sur les textes -et les pratiques qui y sont associées- ont fait l'objet d'une réflexion critique stimulante dont le développement a été parallèle aux recherches sur l'analyse textuelle (1).

Les propositions d'approche que nous faisons ici, tout en s'inscrivant dans ce débat méthodologique, relèvent plus particulièrement d'une double préoccupation.

---

(1) Notons, de façon non exhaustive, les travaux de F. Rastier sur la notion de "personnage" dans le Lagarde et Michard (Essais de sémiotique discursive, III "Littérature et idéologie", Mame, 1973), ceux des collaborateurs de la revue Pratiques consacrés au récit et à l'enseignement de la littérature (n°s 11/12, 14, 21, 22/23...), l'article de S. Delesalle sur "l'explication de texte" (Langue Française n° 7, septembre 1970), le numéro 38 de Langue Française dirigé par M. Charolles et J. Peytard, "Enseignement du récit et cohérence du texte" (1978), le numéro spécial des Nouvelles Littéraires consacré à l'enseignement du français en juin 1980, les travaux du Colloque de Cerisy-la-Salle "Pour un nouvel enseignement du français" publiés par Pratiques en 1981. On peut d'ailleurs signaler l'évolution significative des centres d'intérêts de cette revue : en simplifiant, on observe d'abord une promotion de l'approche structurale des textes au nom de la critique idéologique du discours psychologisant qui domine à l'école. Puis déssillement : la prise en compte de ces travaux théoriques ne saurait constituer une panacée pédagogique et les recherches s'orientent désormais vers "la définition de nouvelles solidarités entre les démarches et les contenus d'enseignement" (p. 6).

Une préoccupation théorique, d'abord, qui nous a été imposée par la nature propre d'un récit essentiellement organisé autour de trois affrontements dialogués. Il s'agissait de rendre compte des modes d'articulation entre des stratégies persuasives et une structure narrative sous-jacente. Ces stratégies persuasives, considérées d'un point de vue pragmatique, mettent en jeu entre les interlocuteurs un "dire" et un "faire", solidaires et indissociables. La conversation est en même temps action. Dans ces conditions, le dialogue ne peut pas être seulement considéré comme le lieu d'un affrontement psychologique, en marge des "événements" ; il en est partie constitutive. Il recouvre des transformations que l'on doit interpréter dans le cadre narratif plus général des relations contractuelles et des relations d'échange.

Une préoccupation pédagogique ensuite puisque, à l'inverse des études précédentes où nous avons cherché à illustrer par l'analyse du texte des notions et des procédures opératoires, nous avons voulu cette fois mettre au service de "perspectives pratiques" un certain nombre d'éléments conceptuels.

Nous nous sommes interrogés sur les conditions qui font qu'à chaque instant un récit peut dévier, s'organiser différemment, prendre des directions nouvelles. Un jeu de combinaisons infinies s'ouvre alors qui, par les contraintes inédites de cohérence qu'elles suscitent, permettent d'envisager des parcours compatibles et d'autres qui ne le sont pas, dans un cadre fixé de conventions d'écriture. Ces exercices ont pour but premier de sensibiliser les élèves au fait narratif considéré non plus seulement comme une succession simulée d'"événements", mais comme un équilibre entre la créativité d'un sujet racontant et des faisceaux contraignants de cohérence à différents niveaux (sémio-narratif et discursif sans doute, mais aussi linguistique et socio-culturel). Dans cette perspective, le "réalisme" (1) d'une écriture n'est qu'un effet de sens particulier qui, pas plus proche de la réalité que le "symbolisme", le "maniérisme" ou le "surréalisme", ne fait que répondre aux conventions d'une poétique particulière. Tout acte d'écriture littéraire ne s'inscrit pas seulement dans un rapport à la réalité, mais aussi et surtout dans un rapport -affiché ou non- à l'écriture elle-même. Chaque élément nouveau sur la page blanche impose son signe propre dans un accord donné avec ce qui précède, et toute modification, aussi ténue soit-elle, sur un texte achevé, en y ouvrant des possibles engrange à son tour de nouvelles contraintes.

---

(1) "... 'réalisme' (c'est là un de ces mots qui n'ont de sens qu'entre guillemets)...", V. Nabokov, Lolita, "A propos de 'Lolita'", Gallimard, coll. Folio 899, p. 495.

1. ORGANISATION NARRATIVE : LES CONTRATS

Les nombreuses analyses concrètes de récits effectuées ces dernières années ont permis, à partir de la nature des relations entre les acteurs qui y sont mis en scène, de regrouper les textes narratifs en deux grandes classes : ceux qui sont dominés par des structures polémiques (lieux de confrontations manifestées par des combats entre des forces antagonistes : le héros et le dragon), et ceux qui sont dominés par des structures contractuelles (lieux d'échanges réglés et fondés sur des relations de "confiance" entre les partenaires, manifestés, entre autres, par des négociations : Faust et le Diable).

La nouvelle de Mérimée peut se prêter à une analyse narrative en termes de suites séquentielles, de programmes narratifs et d'épreuves (1). Elle peut aussi se lire comme une succession de contrats proposés, réalisés, dénoncés, annulés, respectés ou trahis, établis à un moment ou à un autre du récit entre les différents protagonistes. Trois contrats sont tour à tour développés :

1 - entre Fortunato et son père Mateo ;
2 - entre Fortunato et le bandit Gianetto ;
3 - entre Fortunato et le gendarme Gamba.

A y regarder de près, on observe que le premier contrat se distingue des deux autres dans sa forme- il est implicite, les autres sont explicites- dans ses contenus -son objet est constitué de valeurs culturelles, celui des deux autres met en jeu des valeurs matérielles- et dans son développement syntagmatique- il englobe les deux autres et leur est hiérarchiquement supérieur.

---

(1) Cf. Pratiques n° 11-12, Récit 1, 1976.

1.1. Le contrat de base : échec de l'intégration de Fortunato aux valeurs culturelles représentées par son père

Les contenus et les enjeux du contrat qui lie Fortunato à Mateo ne sont pas donnés explicitement. Ils sont reconstructibles à partir de la séquence finale du récit, la sanction du père. Une rétrolecture permet de retrouver la logique des enchaînements narratifs qui présupposent l'existence du contrat : la sanction (ici négative) du héros par le Destinateur (le père, source et garant des valeurs) renvoie à des actions "décisives" de ce héros, qui renvoient elles-mêmes aux "qualifications" qui l'ont rendu apte à agir. La première de ces qualifications est, pour Fortunato, d'être le "fils" de Mateo. Cette relation père-fils qui fonde le contrat est manifestée tout au long du récit et prise en charge par l'ensemble des acteurs de la narration : elle est posée par le narrateur au début du récit (il eut "enfin un fils" qui était "l'espoir de sa famille et l'héritier du nom"), évoquée aussi à la fin dans le dernier échange dialogué entre la mère et le père ("c'est ton fils, lui dit-elle-, laisse-moi, répondit Mateo, je suis son père") ; elle est revendiquée par Fortunato à l'intérieur des programmes narratifs que forment les contrats secondaires (cf. infra), devant Gianetto ("et que dira mon père si je te cache sans sa permission ?") puis, à trois reprises, devant Gamba ("Mon père est Mateo Falcone") ; elle est dénoncée par le bandit ("Tu n'es pas le fils de Mateo Falcone"), puis,ce qui est autrement significatif au regard du contrat qui les unit, par le père lui-même : "Femme (...), cet enfant est-il de moi ?"

Ce relevé (loin d'être exhaustif) suffit à poser le modèle général d'un contrat d'apprentissage : Fortunato, sujet virtuel, est destiné à prendre en charge et à assumer des valeurs sociales (corses) dont il ignore les règles exactes. Seul le père connaît l'ensemble des valeurs en jeu, puisque, en tant que sujet social réalisé, il les représente dans le récit (les § 3 et 4 du texte ont, entre autres, pour fonction de mettre en place, cette compétence sociale de Mateo) ; le fils, lui, s'il assume effectivement la relation en elle-même (c'est-à-dire s'il reconnaît, en particulier, à son père un pouvoir de sanction), si, par ailleurs, il présente (naturellement et virtuellement) d'"heureuses dispositions" justifiant l'"espoir" dont il est l'objet quand à la reproduction de ces valeurs, il n'a pas cependant le savoir des règles susceptible de lui dicter directement, dans la situation où il se trouve, le comportement approprié : d'où les interrogations qu'il renvoie à l'assertion de Gianetto : "qui sait ?" lorsque celui-ci affirme : "il dira que tu as bien

fait", et à celle de Gamba : "savoir ?" lorsque ce dernier lui assure que son père lui "donnera le fouet jusqu'au sang". Contrat unilatéral, donc, entre Mateo, qui attend de son fils, par le fait seul qu'il est son fils, une conformité aux règles sociales dont il est le garant, et Fortunato, sujet ignorant appelé à se conjoindre à des valeurs dont il ne maîtrise pas les obligations : c'est-à-dire les programmes de "faire" que ces valeurs lui prescrivent.

L'analyse de ce contrat de base permet de lire la nouvelle comme le récit d'une initiation échouée : échec d'une intégration à un ensemble de valeurs culturelles (représentées ici par le "don et respect de l'hospitalité" que sous-tend un "code de l'honneur"), ou plus précisément, échec de la constitution d'un sujet social corse. La substitution finale du "fils" par le "gendre" ("qu'on dise à mon gendre Tiodoro Bianchi de venir demeurer avec nous") confirme cet échec, et rétablit (partiellement) l'équilibre perturbé.

1.2. Les contrats d'usage (1) : le bandit et le gendarme

A la différence du premier, ces contrats sont explicites et mettent en jeu des valeurs matérielles, qui font l'objet de négociations entre les contractants : une pièce de cinq francs, puis une montre d'argent contre la cachette accordée et le secret trahi.

Sur le plan structural, ces deux contrats sont symétriques. Le premier, dont les partenaires sont Gianetto et Fortunato, se subdivise en deux segments : une demande de don (Gianetto demande à Fortunato de le cacher au nom des valeurs corses : l'hospitalité due à un bandit) et une acceptation d'échange (dont l'initiative revient à Fortunato : "que me donneras-tu si je te cache ?").

---

(1) Ces termes "de base" et "d'usage" sont empruntés à la terminologie de Greimas qui distingue, dans sa conception des programmes narratifs un programme principal (ou de base) d'un ou de plusieurs programmes secondaires (ou d'usage), nécessaires à l'accomplissement du premier et donc hiérarchiquement inférieurs (cf. A.J. Greimas, J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, 1979).

En dépit de tractations plus complexes, le second, entre Gamba et Fortunato peut être lui aussi réduit à la succession de ces deux segments : Gamba est l'agent de la demande de don (lui livrer Gianetto au seul nom de la "justice" dont il est le représentant) ; il est aussi à l'origine de la proposition d'échange ("dis-moi seulement où est Gianetto et cette montre est à toi").

Comme on le voit, les deux premiers segments de chacun des contrats s'appuient sur des univers axiologiques (limités ici à deux systèmes de valeurs morales) susceptibles de les garantir, tandis que les seconds mettent en jeu, par l'échange de valeurs "marchandées", une relation de type fiduciaire, qui s'appuie, elle, sur la croyance partagée des deux partenaires en l'équivalence de valeur des objets échangés. Le maintien de cette équivalence fiduciaire maintient le contrat ; toute réévaluation d'un des objets en circulation menace le contrat. Les équivalences entre les valeurs n'étant pas, dans la perspective de l'enfant, garanties par un univers construit de références à la fois axiologiques et institutionnelles (cf. les "wanted" qui fixent, dans le Far-West, le "coût" d'un hors-la-loi), Fortunato ne peut choisir, entre deux relations d'échange successives et concurrentes, que celle qui lui paraît la plus avantageuse. Il se "sent" quitte avec son premier contractant dès lors qu'il lui a rendu la pièce de cinq francs, ("sentant qu'il avait cessé de la mériter").

Pourtant, ce second contrat est considéré comme une "trahison" par Mateo, qui se situe dans le même univers axiologique que Gianetto. La seule possibilité laissée à Fortunato de se conjoindre aux valeurs corses (contrat de base) était de s'en tenir à la réalisation du premier contrat d'usage, à l'exclusion de toute autre transaction (1).

Perspectives pratiques 1.

A cette étape de l'analyse, les éléments sont, semble-t-il,

---

(1) A vrai dire, le refus du don de l'hospitalité constitue déjà une "trahison" susceptible d'être sanctionnée négativement par le père. Toutefois, la transaction qui lui fait suite signale la compétence déjà constituée de l'enfant, ses "heureuses dispositions" (cf. aussi la "ruse de sauvage", le "sang-froid", etc.).

suffisamment nombreux pour permettre des exercices en classe qui porteront sur la reconnaissance et la manipulation des structures contractuelles.

1. Reconnaissance des relations contractuelles

Faire retrouver aux élèves les unités contractuelles du récit : leurs délimitations à partir de critères spatiaux (arrivées et départs des acteurs), leurs éléments constitutifs (partenaires, type de relation (échange ou don) qu'ils réalisent, contenus des objets qu'ils mettent en circulation) et leurs statuts réciproques (englobant / englobé ; implicite / explicite ; contrat de base / contrat d'usage).

2. Manipulations des structures contractuelles

Ce travail propose aux élèves des manipulations dont le but ne saurait être une réécriture du récit "à la manière de...", mais un inventaire d'autres récits possibles à partir d'une modification d'un ou de plusieurs de ses éléments. L'exécution peut prendre la forme écrite d'un scénario par exemple, mais aussi la forme orale d'une discussion entre élèves.

- manipulations du contrat de base : Fortunato devient sujet social corse, l'intégration est réussie : implications concernant les deux contrats d'usage ; sanction positive du père (récit hagiographique). Introduction d'un acteur supplémentaire dans la situation initiale (une soeur ou un beau-frère)...

- manipulations des contrats d'usage :

  . le premier contrat est respecté : au niveau du premier segment (don de l'hospitalité) ; au niveau du second segment (respect de la parole donnée) ; implications au niveau du second contrat d'usage.
  . le premier contrat est refusé : Fortunato ne cache pas le bandit ; quelles possibilités s'offrent au niveau du second contrat ? Que devient, dans cette situation, le contrat "culturel" de base ?
  . le second contrat est refusé (cf. la première manipulation).

- travail sur les agencements contractuels incompatibles :

Ce travail consistera à construire des "récits limites" à partir d'enchaînements de séquences jugés incohérents ou incompatibles : par exemple, don de l'hospitalité au bandit dès le premier segment (du premier contrat d'usage) et don immédiat du bandit au policier à la première demande de ce dernier : comportement "fou" ou comportement "cynique" ?

D'une manière générale, ces manipulations permettront de s'interroger sur les conditions d'existence et de cohérence d'un récit.

3. Modifications d'ordre sémantique à l'intérieur de la même structure contractuelle ; ces modifications peuvent porter sur un élément localisé (par exemple, substituer à la montre un simple jouet), ou sur l'ensemble de l'isotopie culturelle : il s'agit alors de fabriquer de nouveaux "récits initiatiques" à partir de contenus culturels différents, en conservant le même schéma narratif. On peut, par exemple, penser aux sociétés où l'hospitalité est une valeur négative ; on peut aussi imaginer un fait-divers dans la France contemporaine où un enfant aurait, contre une récompense modique, caché un bandit.

2. ORGANISATION DISCURSIVE

On n'envisagera pas ici l'analyse complète du niveau discursif de la nouvelle (1), mais on étudiera les relations établies dans le texte entre la disposition spatiale, la figure de la montre -et les valeurs culturelles dont ces éléments sont investis.

2.1. Espace et récit

On a coutume de distinguer -et d'opposer- dans un texte narratif les unités qui "décrivent" et celles qui "racontent". Dans la pratique scolaire de l'écriture, description et narration forment deux activités d'expression nettement délimitées, que consacrent les consignes "décrivez" et/ou "racontez". Parce qu'à ces deux activités correspondent des marques linguistiques spécifiques, on a tendance à prendre en compte -et à enseigner- davantage ce qui les distingue qu'à analyser dans un texte les réseaux de relations qui s'établissent entre le "récit" et la "description" et en particulier ceux qui ordonnent la disposition de l'espace à l'organisation narrative (2).

---

(1)On entend par "niveau discursif", par opposition au niveau narratif, la distribution des acteurs, de l'espace et du temps, ainsi que le développement des figures thématiques. cf. A.J. Greimas, le "parcours génératif" (Dictionnaire, op. cit.)

(2) Cf. supra, l'analyse du "dispositif spatio-temporel" de "L'assassin désintéressé : Bill Harrigan", pp. 94-98.

L'étude d'un nombre important de récits (surtout dans le domaine des récits mythiques et du conte populaire) a permis de reconnaître à propos de ces réseaux de relations, un certain nombre de régularités ; les différentes "épreuves" du récit correspondent à une distribution topographique constante : le héros, pour accomplir sa mission, quitte un espace initial (dit "hétérotopique"), et se rend dans l'espace où il acquiert sa compétence puis réalise sa performance (espace dit "topique"), avant de revenir à l'espace initial, où il est reconnu pour son "haut-fait".

Ces relations, d'une grande généralité et dont la pertinence semble incontestable dans le domaine des récits simples, sont à manipuler avec prudence lorsqu'on aborde des récits plus complexes. C'est ainsi que, dans la nouvelle de Mérimée, on voit mal comment on pourrait homologuer les différents "lieux" à des moments particuliers du récit (Fortunato, héros de l'histoire, ne "bougeant" pas). En revanche, si on considère le statut des autres acteurs et leurs parcours narratifs respectifs, ainsi que les valeurs culturelles qu'ils assument, il est possible de reconnaître des relations particulières entre la disposition spatiale et les structures narratives.

L'univers topographique de Mateo Falcone s'articule autour de trois espaces : "en bas", la plaine et la ville (Porto-Vecchio), et "en haut", le maquis, "patrie des bergers corses", qui fait l'objet d'un long développement dans le prologue documentaire de la nouvelle. Deux lieux qui s'opposent au troisième (la maison de Mateo) par un mode d'existence différent : ils constituent l'"ailleurs", lieux virtuels, évoqués ou invoqués, où rien ne se passe mais où s'investissent des valeurs axiologiques opposées. La ville est l'espace de la loi ; le maquis est l'espace hors-la-loi ("Si vous avez tué un homme, allez dans le maquis..."). Entre ces deux espaces, il y a la maison, l'"ici" du récit, lieu de la réalisation effective de l'action. Celle-ci, à la frontière de la plaine et du maquis, n'appartenant en propre ni à l'un ni à l'autre, est un lieu intermédiaire et complexe où les valeurs se trouvent confrontées et, pour Fortunato, confondues.

Cette homologation entre les lieux et les systèmes axiologiques se complique si on considère que l'espace de la plaine et de la ville est à la fois le lieu de la loi officielle (la "justice" qu'on peut considérer comme représentative des valeurs françaises, puisqu'il s'agit de la justice de l'Etat) et le lieu de la loi privée (représentative des valeurs corses : la "vendetta") ; si on considère par ailleurs que le maquis, tout en étant le lieu où ces deux lois s'abolissent ("allez dans le maquis (...) et vous n'aurez rien à craindre de la justice

ou des parents du mort"), est aussi un lieu investi d'autres valeurs, dominées par le régime du don (les "bergers vous donnent du lait, du fromage et des châtaignes") ; si on considère enfin que la maison, lieu d'investissement des valeurs corses (l'hospitalité due à un bandit), est le lieu d'exclusion des valeurs françaises (justice de l'Etat). Cette distribution topographique des valeurs, complexe mais évidente pour tout sujet axiologique compétent (les hommes (1) : Gianetto, Gamba et les voltigeurs, Mateo) reste inaccessible à Fortunato, présenté comme un sujet naturel, doté d'une compétence axiologique "primaire" (relative en particulier à l'équilibre des échanges) mais incapable d'assumer la complexité des agencements de valeurs dont sont investis les différents espaces sociaux.

Le caractère "naturel" de Fortunato est marqué dans le texte par un certain nombre d'expressions figuratives comportant le sème d'"animalité" : "Fortunato (...) ressemblait à un chat, à qui l'on présente un poulet tout entier..." ou "il se leva avec l'agilité d'un daim", ou encore "il s'avisa d'une finesse de sauvage". Loin d'être le lieu d'un "vide" axiologique, Fortunato est d'une part un sujet virtuel, tendu vers des valeurs sociales (2), et d'autre part un sujet réalisé, porteur de valeurs naturelles (3).

2.2. La montre

Le développement discursif d'une figure telle que la montre présente lui aussi une assez grande complexité dans l'intrication des valeurs mises en jeu.

En tant qu'élément du récit, la montre peut

---

(1) Giuseppa, la femme de Mateo, qui se réjouit dans un premier mouvement de l'arrestation de Gianetto dans sa maison, "Dieu soit loué", apparaît clairement, par opposition aux hommes, comme un sujet axiologique non compétent.

(2) On observera, à ce sujet, que Fortunato est également tendu vers les deux espaces axiologiques : il "voulait accompagner" son père dans le maquis et, quelques lignes plus loin, il pense à ce dimanche prochain où "il irait dîner à la ville..."

(3) cf. le mythe du "bon sauvage" dans la littérature préromantique et romantique.

être interprétée comme un objet définissable d'un côté par sa valeur pragmatique (ce qu'il fait faire) et d'un autre côté par l'addition de ses traits descriptifs (ce qu'il est). En fait, cette façon d'appréhender le statut de la montre dans la nouvelle risquerait d'être très partielle, si on n'y associait pas l'ensemble des enjeux dont elle est le siège, et les univers axiologiques sous-jacents à ses enjeux.

Dans son article intitulé "Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur"(1), A.J. Greimas propose de distinguer les notions d'objet et de valeur afin d'éclaircir l'articulation des relations sémantiques entre ces deux notions souvent confondues. C'est ainsi qu'une définition qui se voudrait un tant soit peu "exhaustive" du lexème automobile devrait prendre en compte, selon lui, les "composantes suivantes :

- une composante configurative, décomposant l'objet en ses parties constitutives et le recomposant comme une forme ;
- une composante taxique, rendant compte par ses traits différentiels de son statut d'objet parmi les autres objets manufacturés ;
- une composante fonctionnelle, tant pratique que mythique (prestige, puissance, évasion, etc.)" (p. 15).

Les deux premières composantes renvoient à l'objet, la troisième se rattache à la valeur. Ces composantes sont virtuelles dans le lexème ; l'actualisation, à l'intérieur d'un texte, d'un certain nombre de leurs éléments rend compte de l'activité d'écriture. C'est ainsi que le discours publicitaire, développant nécessairement la composante fonctionnelle de l'"automobile" par exemple, pourra privilégier tantôt la dimension pratique, tantôt la dimension mythique, alors que le "livret d'utilisation" constituera lui, dans son ensemble, une expansion considérable de la composante configurative du lexème automobile.

Dans Mateo Falcone, le professeur pourra inviter ses étudiants à rechercher les éléments du texte relatifs à la montre, et les rapporter aux différentes composantes qui viennent d'être évoquées. Il apparaîtra que la composante fonctionnelle (qui englobe les éléments axiologiques) est de loin la plus complexe.

Si on envisage la montre comme un objet dont la signification se construit dans le discours et plus précisément comme un

---

(1) Langages, n° 31 (sept. 1973).

noeud discursif à l'intérieur duquel se croisent des significations présentes par ailleurs, on constate qu'elle est un lieu d'investissement de valeurs aussi diverses qu'il y a de systèmes axiologiques représentés ; elle devient même, en raison du caractère contradictoire de ces univers de référence (auxquels elle renvoie respectivement), l'objet conflictuel par excellence.

- selon un système de valeurs communes, objectives et "marchandes", pris en charge directement par le narrateur et supposé assumé aussi bien par les différents acteurs du récit que par le narrataire, la montre est évaluée au moyen d'une équivalence monétaire : "une montre d'argent qui valait bien dix écus..."

- selon le système de valeurs représentées par Gamba (acteur délégué du sujet collectif détenteur du pouvoir civil, et promoteur des "valeurs françaises") la montre est valorisée dans sa composante fonctionnelle pratique ("les gens te demanderaient : "quelle heure est-il ?" et tu leur dirais : "Regardez à ma montre"), mais surtout mythique : elle est le moyen du paraître et de la reconnaissance sociale (avec "une montre comme celle-ci(...) tu te promènerais dans les rues de Porto-Vecchio, fier comme un paon").

- du point de vue du système axiologique corse les investissements de valeurs précédents sont sans pertinence. La montre avec la chaîne (qui en signale la présence) est un objet figuratif quelconque dont la seule fonction est de réaliser la valeur négative de "trahison" ; valeur que Mateo tente d'annuler en détruisant l'objet : "Falcone saisit la montre, et la jetant avec force contre une pierre, il la mit en mille pièces." A la limite, dans cette perspective où les composantes figuratives et fonctionnelles sont très réduites, n'importe quel objet pourrait faire l'affaire.

- du point de vue de l'univers des valeurs de Fortunato, le statut de la montre est complexe : elle est d'abord investie des valeurs que lui suggère Gamba (paraître social), mais elle est aussi présentée comme l'objet d'une convoitise "naturelle" (il "ressemblait à un chat à qui on présente un poulet tout entier"). Cette isotopie "nature" qui nous paraît singulariser Fortunato par opposition aux différentes isotopies "culturelles" en présence est confirmée par la perception que Fortunato a de la montre ; il associe l'objet aux éléments du monde naturel qui l'entoure, "soleil", "azur", "feu" : "Le cadran était azuré... La boîte nouvellement fourbie... au soleil elle paraissait toute de feu.. La tentation était trop forte". Intervenant au moment même de la transformation narrative que constitue la prise de possession

de la montre, cette perception est porteuse des valeurs "naturelles" propres à son système axiologique. Fortunato est séduit davantage par l'objet en lui-même que par l'usage social qu'on lui propose d'en faire.

Perspectives pratiques 2.

Dans la perspective des exercices que le professeur pourra proposer en classe, on envisagera d'abord la reconnaissance des lieux et de leur fonction, ainsi que celle des diverses fonctions de la "montre", en relation étroite avec les valeurs culturelles dont ces éléments sont, dans le développement discursif de la nouvelle, les porteurs.

Un certain nombre d'activités, s'appuyant sur cette exploration du texte de Mérimée et sur les agencements particuliers ainsi reconnus, auront pour objectif d'élargir le problème et d'envisager, d'une manière plus générale, la relation entre les objets figuratifs, les systèmes de valeurs axiologiques dont ils sont investis par les sujets, et leur rôle dans le processus narratif.

1 - L'espace

. Inviter les élèves à faire les rapprochements possibles entre la dimension figurative de la spatialité (par exemple : le maquis : broussailles et arbrisseaux impénétrables, etc.) et la dimension axiologique qui s'y rattache (sécurité du hors-la-loi, cf. les "maquisards") ; les étudiants pourront ainsi observer que la description de l'espace ne relève pas d'une simple ornementation du récit. Cette observation n'aura, évidemment pas pour but d'ancrer des homologations immuables susceptibles de créer de nouveaux clichés, mais de permettre une analyse plus fine des agencements sémantiques divers qui peuvent être liés à la représentation de l'espace dans son développement narratif.

. Rechercher avec les élèves, à partir de textes lus (littéraires, publicitaires, etc.) ou d'expériences culturelles particulières, des lieux à forte teneur axiologique : les lieux sauvages des romantiques, par exemple, le far-west des films de cow-boys, les plages à cocotiers des publicités touristiques, etc.

2 - La montre

. La prise en compte des relations entre objets, systèmes

de valeurs et récit, permet d'inventer d'autres situations d'équilibre : celle d'un "père indigne" qui réquisitionnerait la montre au lieu de la détruire et punirait l'enfant de ne pas avoir réclamé davantage (cf. Tavernier, dans Les Misérables) ; celle d'un père "délateur" qui rendrait la montre et punirait l'enfant de ne pas avoir livré le bandit par seul souci d'"ordre" ; celle d'un père "moderne" qui rendrait la montre sans punir l'enfant ; etc. Ce genre de manipulations met à jour des incompatibilités de comportements : on imagine mal, en effet, Falcone gardant la montre pour lui avant d'aller tuer son fils.

. On pourra aussi, comme on l'a déjà proposé, modifier la nature de l'objet soumis à l'échange : substituer à la "montre", un poignard, une pièce de dix écus, une médaille, etc., et examiner les implications axiologiques de cette modification ; on se demandera, par ailleurs, dans quelle mesure la modification de l'objet implique des changements dans la stratégie de persuasion mise en oeuvre par Gamba (cf. infra).

. Le caractère conjuratoire de la destruction de la montre est à souligner, et peut être rapproché, éventuellement, d'autres pratiques culturelles (bris de vaisselle au cours d'une scène de ménage, par ex.).

3. LES SEQUENCES DIALOGUEES ET LES STRATEGIES PERSUASIVES

L'analyse de ce qui oppose dans un texte l'unité discursive "dialogue" aux unités discursives "description" ou "récit" peut donner lieu à une approche formelle qui relève de la linguistique de l'énonciation : statut des séquences dialoguées dans le cadre du problème plus général du discours rapporté, jeu des marques personnelles et présence des sujets énonciateurs, embrayeurs, valeurs temporelles et aspectuelles, etc. Dans la perspective que nous nous sommes fixée nous envisagerons les séquences dialoguées comme des lieux de confrontation entre les interlocuteurs : les trois dialogues "dramatiques" de la nouvelle mettent en scène des situations où l'un des interlocuteurs tente de faire faire quelque chose à l'autre, tente de lui faire dire quelque chose, ou, enfin, de lui faire ne pas faire quelque chose : bref, d'agir sur l'autre. Il s'agit à chaque fois du développement de stratégies persuasives, qui opposent :

- Gianetto à Fortunato, quand le premier essaie de persuader le second de le cacher ;
- Gamba à Fortunato, quand l'adjudant persuade l'enfant de lui livrer le bandit ;
- Fortunato à Mateo, quand le "coupable" s'efforce de persuader son père de ne pas le tuer.

Les interlocuteurs des confrontations dialoguées sont les acteurs entre lesquels s'établissent, au niveau narratif, les relations contractuelles. Rien d'étonnant à cela : la persuasion -et ses diverses stratégies- a toujours un contrat pour enjeu. Contrat qu'elle instaure entre deux partenaires dont les compétences sont inégales : le deuxième sujet (patient de la persuasion) est doté d'un /pouvoir-faire/ sur lequel le premier sujet (agent de la persuasion) cherche à intervenir. Le "persuadeur", de son côté, est doté d'un /savoir/ sur le sujet qu'il veut manipuler, susceptible de rendre pertinent et d'assurer l'efficacité de son faire persuasif. C'est là une règle générale de la persuasion qui pose une différence de statut modal (au sens sémiotique du terme) entre les deux partenaires. Ainsi, dans la nouvelle de Mérimée, Fortunato est le patient de la persuasion dans les deux premiers dialogues, et l'agent dans le troisième ; dans les deux premiers la persuasion réussit (l'agent intervient effectivement sur le pouvoir-faire du patient) elle échoue dans le troisième (Fortunato n'agit pas sur le pouvoir de son père).

Analysées en termes de stratégies persuasives, les trois séquences dialoguées peuvent se décomposer de la manière suivante :

1 - <u>Dialogue Gianetto-Fortunato</u>
- demande motivée : "cache-moi, car je ne puis aller plus loin" ;
- demande accompagnée de menace : "cache-moi, ou je te tue" ;
- demande sous forme de provocation : "Tu n'es pas le fils de Mateo Falcone ! Me laisseras-tu donc arrêter devant ta maison ?"

2 - <u>Dialogue Gamba-Fortunato</u>
- demande simple réitérée (3 fois) :
  (1) "As-tu vu passer un homme tout à l'heure ?"
  (2) "Mais, n'as-tu pas vu passer un homme, dis-moi ?"
  (3) "Réponds vite et ne répète pas mes questions."
- demande motivée : "Dis-moi vite où est passé Gianetto, car c'est lui que nous cherchons."
- demande accompagnée de menace réitérée (2 fois) :
  (1) "Peut-être qu'en te donnant une vingtaine de coups de plat de sabre, tu parleras enfin".

(2) "Je te ferai coucher dans un cachot, sur la paille, les fers aux pieds, et je te ferai guillotiner si tu ne dis où est Gianetto Sanpiero."

- demande accompagnée d'offre : "Dis-moi seulement où est Gianetto et cette montre est à toi."

3 - Dialogue Fortunato-Mateo

- demande simple : "Mon père, mon père, ne me tuez pas."
- prière accompagnée de promesse : "Oh ! mon père, grâce ! Pardonnez-moi ! Je ne le ferai plus ! Je prierai tant mon cousin le caporal qu'on fera grâce au Gianetto !"

Cette approche en extension qui tend à restituer l'enchaînement des différents actes de persuasion (demande, menace, prière, promesse, etc.) ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble de ses mécanismes : la persuasion, en effet, n'est pas réductible à un nombre fini de formes distribuées dans un ordre donné. Elle doit aussi être étudiée en compréhension, à partir des opérations sous-jacentes effectuées par un sujet 1 qui persuade un sujet 2 ; il s'agit, en somme, de savoir d'une part comment ce sujet 1 construit une représentation du monde dans laquelle il cherche à faire entrer le sujet 2, et d'autre part comment le sujet 2 se situe par rapport à cette représentation et commande les réajustements de la construction du sujet 1. Ici, on cherchera comment Gianetto tente d'imposer à Fortunato son devoir-faire et comment Gamba tente d'installer l'enfant dans une situation où il "ne peut pas ne pas faire" ; tous deux s'appuient sur la connaissance qu'ils ont ou qu'ils se font de leur interlocuteur pour agir sur lui.

Cette connaissance est constituée d'abord d'un savoir antérieur à la rencontre (relatif aux liens de parenté, aux valeurs corses, etc.) mais aussi d'éléments qui se construisent à l'intérieur du dialogue en fonction du faire interprétatif du sujet à persuader (sa résistance et ses ripostes).

Dans le premier dialogue, dès la première réplique et jusqu'à la dernière, Gianetto détermine Fortunato par sa filiation et le construit de ce fait comme sujet social corse : "Tu es le fils de Mateo Falcone ?" et "Tu n'es pas le fils de Mateo Falcone." Ce dernier énoncé du bandit ne nie pas l'identité qu'il a construite : au contraire par le mécanisme contraignant de la provocation, il oblige Fortunato à assumer cette identité (cf. le défi) : "Me laisseras-tu donc arrêter devant ta maison ? - L'enfant parut touché." Il instaure ensuite un devoir-faire, lié à cette identité, en se posant lui-même comme délégué du Destinateur-père, et prenant en charge à sa place le pouvoir de sanction des valeurs : "il dira que tu as bien fait". Le passage du

dialogue qui développe la persuasion sous la forme d'une menace correspond à une résistance du sujet persuadé qui ne s'inscrit pas dans la représentation du monde qui lui a été proposée. Plus précisément, ici, elle indique une faillite de la connaissance qu'a Gianetto de Fortunato ; celle-ci, en effet, limitée à la construction du sujet corse, exclut la compétence du sujet naturel (ses "heureuses dispositions") qui résiste à la menace et la rend inefficace. L'énoncé "l'enfant parut touché" marque le succès relatif du faire persuasif qui rend possible le développement ultérieur d'une relation contractuelle entre les deux partenaires sous la forme d'un échange.

Le second dialogue met en oeuvre des opérations du même type, quoique de manière plus complexe. Sans entrer dans le détail de l'analyse, on pourra observer que Gamba construit une représentation de Fortunato comme "enfant" qui s'oppose à celle que Gianetto avait construite comme "fils de..." ; de nombreuses marques dans le texte attestent cette représentation, depuis la première réplique jusqu'à la fin du dialogue : "Petit cousin (...) comme te voilà grandi !", "petit drôle..." (2x), "vaurien" (2 x), "maudit garnement", "brave garçon", "fripon", etc. La construction de Fortunato en tant que "fils de..." introduisait, on l'a vu, un devoir-faire ; la seconde instaure un sujet du vouloir-être et du vouloir-avoir (1), modalités qui se traduisent par le développement de configurations telles que la flatterie et la convoitise. A la différence de Gianetto, Gamba s'appuie sur la compétence "naturelle" de Fortunato pour exercer son faire persuasif. Comme Gianetto cependant, il développe au fil des résistances de l'enfant qui n'entre pas d'emblée dans le jeu de ses représentations, la même "manoeuvre" d'intimidation par la menace. Mais dans son cas, la menace est double : elle est directe, lorsque Gamba convoque l'appareil punitif de la justice dont il est le représentant (plat de sabre, cachot, guillotine) ; elle est indirecte lorsqu'il convoque le père et son pouvoir de sanction ("pour ta peine d'avoir menti, il te donnera le fouet jusqu'au sang"). Quoi qu'il en soit, la menace occupe, à l'intérieur des deux séquences, une position particulière dans la stratégie

---

(1) Devoir-faire, vouloir-être, etc. renvoient à une conception sémiotique des modalités. Puisqu'on ne s'appuie pas sur l'analyse systématique de toutes les occurrences d'énoncés, on ne prétend pas analyser ici de manière approfondie les agencements modaux à l'oeuvre dans les stratégies persuasives.

persuasive d'ensemble ; l'analyse en compréhension montre, en effet, qu'elle ne constitue pas à proprement parler une étape du processus persuasif. Au contraire, révélatrice d'une faille cognitive du sujet manipulateur (qui sous-estime la compétence de l'enfant), elle constitue plutôt un échec de la stratégie persuasive en elle-même.

A propos du troisième dialogue, on fera simplement remarquer l'échec total du faire persuasif de Fortunato. Si on se reporte au modèle général de la persuasion que nous avons évoqué plus haut, on constate ici que le savoir du sujet "persuadeur", trop faible, ne lui permet pas d'intervenir sur le pouvoir-faire du sujet à persuader. Ainsi, cette différence du statut modal des deux interlocuteurs induit la procédure persuasive utilisée par le fils en direction de son père, et reflète par là le modèle culturel sous-jacent : celui du pouvoir absolu du père. Ne pouvant ni "argumenter", ni apitoyer, ni a fortiori séduire, flatter ou menacer Mateo Falcone en raison des contraintes socio-culturelles qui pèsent sur lui, Fortunato ne peut qu'invoquer la grâce et son discours persuasif est alors celui de la prière.

Perspectives pratiques 3.

Une partie du travail avec les élèves pourrait être consacrée à une approche intuitive des stratégies persuasives, c'est-à-dire à la reconnaissance des différents procédés de persuasion mis en discours dans la nouvelle. Des pratiques de classe menées à partir des manipulations de ces procédés de persuasion pourront être envisagées selon un double point de vue : énonciation ou approche communicative. Nous proposons ici quelques pistes d'exploitation :

- sur le plan de l'énonciation : mise en rapport de l'impératif et de l'injonction ; rapport entre action à venir et valeur aspectuelle du présent (dans : "cache-moi ou je te tue", "dis-moi où est Gianetto, et cette montre est à toi", "cache-moi vite, ils viennent", etc. !. D'une façon générale, demande, menace, prière et promesse se réalisent en français avec des marques spécifiques qu'il sera utile de faire manipuler :

"Que me donneras-tu si je te cache ?"
"Peut-être qu'en te donnant... tu parleras enfin ?"
"Sois brave garçon, et je te donnerai quelque chose"
"Que je perde mon épaulette(...) si je ne te donne pas la montre à cette condition"

"Je prierai tant mon cousin (...) qu'on fera grâce au Gianetto"
"Qu'on dise à mon gendre (...) de venir demeurer avec nous".

On pourra aussi considérer les fausses questions, très nombreuses dans le texte, et les assertions qu'elles induisent :

"Qui sait ?"
"Mais courras-tu aussi vite que moi ?"
"Me laisseras-tu donc arrêter devant ta maison ?"
"Si j'ai vu passer un homme ?"
"Qui sait ?"
"Est-ce qu'on voit les passants quand on dort ?"
"Vous croyez donc, mon cousin, que vos fusils font tant de bruit ?"
"Et que dira papa ? (...) Que dira-t-il s'il sait qu'on est entré dans sa maison pendant qu'il était sorti ?"
"Femme (...) cet enfant est-il de moi ?"
Etc...

- sur le plan de l'approche communicative on travaillera d'une part sur les actes de parole que suppose la mise en discours des stratégies persuasives ; la réitération, par exemple, d'une demande simple avec l'introduction d'éléments métadiscursifs :

1 - "As-tu vu (...) ?"
2 - "Mais, n'as-tu pas vu (...), dis-moi ?"
3 - "Réponds-vite, et ne répète pas mes questions."

Le refus, comme il arrive bien souvent, ne s'exprime pas par l'énoncé : "je refuse", mais par des procédés divers ; on notera, en particulier, dans la nouvelle, l'usage fait par Fortunato des tactiques dilatoires : reprises littérales des questions, déviation du sujet... Selon les règles de la conversation établies par Grice (1), Fortunato n'applique pas le "principe de coopération", et en particulier, enfreint la règle de la RELATION selon laquelle on doit "parler à propos".

On travaillera d'autre part sur les actes de persuasion en eux-mêmes à l'intérieur de la nouvelle, en envisageant les différentes configurations persuasives (menace, séduction, chan-

(1) H. Paul Grice, "Logique et conversation", dans Communications 30 - 1979 pp. 57 à 72.

tage, flatterie, apitoiement, raisonnement moral, etc.) et leurs investissements dans une stratégie d'ensemble en fonction des représentations que les différents sujets construisent les uns des autres.

On pourra supposer par exemple, que la menace de Gianetto constitue un acte persuasif pertinent et qu'elle agit effectivement sur Fortunato, sujet "peureux" : comment peut-il construire la "peur" de l'enfant (la solitude ; l'impuissance de l'enfant face au bandit prêt à tout, etc.) . Qu'implique ce trait qualificatif nouveau par rapport aux qualifications déjà connues du sujet ? Une autre possibilité serait de chercher quelle stratégie persuasive autre que la prière pourrait s'offrir à Fortunato en face de son père ; à quelles conditions peut-il le convaincre de son "innocence" par un développement argumenté ? Autre activité possible : peut-on envisager l'introduction dans ce récit de la configuration du chantage, compris comme une menace d'un type particulier ? Autre perspective encore : dans quelles conditions persuasives Mateo, arrivant du maquis, pourrait-il faire relâcher Gianetto par Gamba ?

Comme on le voit, ces exercices qui ne portent que sur les actes persuasifs, entraînent en fait un certain nombre de transformations. Ils pourront aboutir à des distorsions du récit initial, comme autant de manipulations susceptibles de sensibiliser les élèves à l'agencement contraignant des structures narratives et des univers culturels.

∴

Les activités généralement proposées aux élèves sur les techniques de la narration se limitent bien souvent à des exercices de résumé ou de modification de dénouement ; elles ne touchent en rien la structure même du récit, à ses différents niveaux narratif et discursif. L'un des objectifs de cette étude est de s'appuyer sur des éléments conceptuels empruntés aux théories linguistique et sémiotique pour élargir la gamme des activités et des manipulations susceptibles de prendre en compte tout ce qui fait la complexité et la cohérence d'un récit ; nous espérons avoir montré, à partir des analyses à la fois ponctuelles et transversales que nous avons effectuées, comment le jeu

des interférences et des interactions des différents éléments du texte, permet de multiplier en classe, les lieux d'intervention.

Un deuxième objectif, plus large, serait d'envisager le discours littéraire comme un discours spécifique. Sa spécificité alors serait moins celle de son inscription dans l'histoire littéraire, dans un "genre" ou dans un "style" -spécificité qui ramène le texte à un objet de savoir culturel- que celle d'un discours unique et clos qui, produisant son propre contexte, constitue à la fois un univers de discours (vivier d'activités langagières) et un univers de savoir (élaboré à partir de la circulation des valeurs à l'intérieur d'une communauté donnée). Ainsi le texte n'est plus seulement objet de connaissance, mais lieu de construction de savoir.

QUATRIEME ETUDE

L'AFFAIRE LEMOINE, PAR GUSTAVE FLAUBERT
m. proust

1. PRESENTATION GENERALE : LIRE LE PASTICHE

2. LA SUPERPOSITION SIMULEE DE DEUX ENONCIATIONS

3. ANALYSES PONCTUELLES

   3.1. Les *mais*
   3.2. Le cas des *et*
   3.3. Les comparaisons redoublées

4. "LES CHEMINS EVENTUELS DU RALLYE ROMANESQUE" (J. GRACQ)

   4.1. Manipulation parodique des structures narratives
   4.2. La prolifération des acteurs et des parcours
   4.3. Focalisation et perspective
   4.4. Récit enchâssant/ récits enchâssés

TEXTE

L'AFFAIRE LEMOINE

PAR GUSTAVE FLAUBERT

La chaleur devenait étouffante, une cloche tinta, des tourterelles s'envolèrent, et, les fenêtres ayant été fermées sur l'ordre du président, une odeur de poussière se répandit. Il était vieux, avec un visage de pitre, une robe trop étroite pour sa corpulence, des prétentions à l'esprit ; et ses favoris égaux, qu'un reste de tabac salissait, donnaient à toute sa personne quelque chose de décoratif et de vulgaire. Comme la suspension d'audience se prolongeait, des intimités s'ébauchèrent ; pour entrer en conversation, les malins se plaignaient à haute voix du manque d'air, et, quelqu'un ayant dit reconnaître le ministre de l'Intérieur dans un monsieur qui sortait, un réactionnaire soupira : "Pauvre France !" En tirant de sa poche une orange, un nègre s'acquit de la considération, et, par amour de la popularité, en offrit les quartiers à ses voisins, en s'excusant, sur un journal : d'abord à un ecclésiastique, qui affirma "n'en avoir jamais mangé d'aussi bonne ; c'est un excellent fruit, rafraîchissant" ; mais une douairière prit un air offensé, défendit à ses filles de rien accepter "de quelqu'un qu'elles ne connaissaient pas", pendant que d'autres personnes, ne sachant pas si le journal arriverait jusqu'à elles, cherchaient une contenance : plusieurs tirèrent leur montre, une dame enleva son chapeau. Un perroquet le surmontait. Deux jeunes gens s'en étonnèrent, auraient voulu savoir s'il avait été placé là comme souvenir ou peut-être par goût excentrique. Déjà les farceurs commençaient à s'interpeller d'un banc à l'autre, et les femmes, regardant leurs maris, s'étouf-

faient de rire dans un mouchoir, quand un silence s'établit, le président parut s'absorber pour dormir, l'avocat de Werner prononçait sa plaidoirie. Il avait débuté sur un ton d'emphase, parla deux heures, semblait dyspeptique, et chaque fois qu'il disait "Monsieur le Président" s'effondrait dans une révérence si profonde qu'on aurait dit une jeune fille devant un roi, un diacre quittant l'autel. Il fut terrible pour Lemoine, mais l'élégance des formules atténuait l'âpreté du réquisitoire. Et ses périodes se succédaient sans interruption, comme les eaux d'une cascade, comme un ruban qu'on déroule. Par moments, la monotonie de son discours était telle qu'il ne se distinguait plus du silence, comme une cloche dont la vibration persiste, comme un écho qui s'affaiblit. Pour finir, il attesta les portraits des présidents Grévy et Carnot, placés au-dessus du tribunal ; et chacun, ayant levé la tête, constata que la moisissure les avait gagnés dans cette salle officielle et malpropre qui exhibait nos gloires et sentait le renfermé. Une large baie la divisait par le milieu, des bancs s'y alignaient jusqu'au pied du tribunal ; elle avait de la poussière sur le parquet, des araignées aux angles du plafond, un rat dans chaque trou, et on était obligé de l'aérer souvent à cause du voisinage du calorifère, parfois d'une odeur plus nauséabonde. L'avocat de Lemoine, répliquant, fut bref. Mais il avait un accent méridional, faisait appel aux passions généreuses, ôtait à tout moment son lorgnon. En l'écoutant, Nathalie ressentait ce trouble où conduit l'éloquence ; une douceur l'envahit et son coeur s'étant soulevé, la batiste de son corsage palpitait, comme une herbe au bord d'une fontaine prête à sourdre, comme le plumage d'un pigeon qui va s'envoler. Enfin le président fit un signe, un murmure s'éleva, deux parapluies tombèrent : on allait entendre à nouveau l'accusé. Tout de suite les gestes de colère des assistants le désignèrent ; pourquoi n'avait-il pas dit vrai, fabriqué du diamant, divulgué son invention ? Tous, et jusqu'au plus

pauvre, auraient su -c'était certain- en tirer des millions. Même ils les voyaient devant eux, dans la violence du regret où l'on croit posséder ce qu'on pleure. Et beaucoup se livrèrent une fois encore à la douceur des rêves qu'ils avaient formés, quand ils avaient entrevu la fortune, sur la nouvelle de la découverte, avant d'avoir dépisté l'escroc.

Pour les uns, c'était l'abandon de leurs affaires, un hôtel avenue du Bois, de l'influence à l'Académie ; et même un yacht qui les aurait menés l'été dans des pays froids, pas au Pôle pourtant, qui est curieux, mais la nourriture y sent l'huile, le jour de vingt-quatre heures doit être gênant pour dormir, et puis comment se garer des ours blancs ?

A certains, les millions ne suffisaient pas ; tout de suite ils les auraient joués à la Bourse ; et, achetant des valeurs au plus bas cours la veille du jour où elles remonteraient -un ami les aurait renseignés- verraient centupler leur capital en quelques heures. Riches alors comme Carnegie, ils se garderaient de donner dans l'utopie humanitaire. (D'ailleurs, à quoi bon ? Un milliard partagé entre tous les Français n'en enrichirait pas un seul, on l'a calculé.) Mais, laissant le luxe aux vaniteux, ils rechercheraient seulement le confort et l'influence, se feraient nommer président de la République, ambassadeur à Constantinople, auraient dans leur chambre un capitonnage de liège qui amortit le bruit des voisins. Ils n'entreraient pas au Jockey-Club, jugeant l'aristocratie à sa valeur. Un titre du pape les attirait davantage. Peut-être pourrait-on l'avoir sans payer. Mais alors à quoi bon tant de millions ? Bref, ils grossiraient le denier de saint Pierre tout en blâmant l'institution. Que peut bien faire le pape de cinq millions de dentelles, tant de curés de campagne meurent de faim ?

Mais quelques-uns, en songeant que la richesse aurait pu venir à eux, se sentaient prêts à défaillir ; car ils l'auraient

mise aux pieds d'une femme dont ils avaient été dédaignés jusqu'ici, et qui leur aurait enfin livré le secret de son baiser et la douceur de son corps. Ils se voyaient avec elle, à la campagne, jusqu'à la fin de leurs jours, dans une maison tout en bois blanc, sur le bord triste d'un grand fleuve. Ils auraient connu le cri du pétrel, la venue des brouillards, l'oscillation des navires, le développement des nuées, et seraient restés des heures avec son corps sur leurs genoux, à regarder monter la marée et s'entrechoquer les amarres, de leur terrasse, dans un fauteuil d'osier, sous une tente rayée de bleu, entre des boules de métal. Et ils finissaient par ne plus voir que deux grappes de leurs violettes, descendant jusqu'à l'eau rapide qu'elles touchent presque, dans la lumière crue d'un après-midi sans soleil, le long d'un mur rougeâtre qui s'effritait. A ceux-là, l'excès de leur détresse ôtait la force de maudire l'accusé ; mais tous le détestaient, jugeant qu'il les avait frustrés de la débauche, des honneurs, de la célébrité, du génie ; parfois de chimères plus indéfinissables, de ce que chacun recélait de profond et de doux, depuis son enfance, dans la niaiserie particulière de son rêve.

Marcel PROUST
<u>Pastiches et mélanges</u>
Gallimard, Coll. La Pléiade,
pp. 12-15

1. PRESENTATION GENERALE : LIRE LE PASTICHE

Nous avions opposé, dans la première étude, le récit de tradition orale au récit littéraire en montrant que ce dernier, en raison de son régime particulier d'énonciation, devait introduire et développer plus considérablement son "code sémantique" afin d'assurer la cohérence et l'autonomie relative de l'univers qu'il propose. A l'occasion du "pastiche" une caractéristique nouvelle se présente : le texte littéraire ne se contente pas de construire son monde propre, il construit également, de façon plus ou moins explicite, son rapport à d'autres textes littéraires. Un des traits définitoires de la littérarité, en effet, c'est que la littérature existe : une telle lapalissade, peut-être moins évidente qu'il n'y paraît, doit nous conduire à ne pas rechercher seulement la littérarité d'un texte dans les caractères singuliers qui fondent un idiolecte donné (le "style" d'un auteur), mais encore, et peut-être davantage, à la trouver dans la circulation des idiolectes dont chaque texte conserve la trace et constitue, en même temps, un moment particulier.

C'est ainsi que le récit littéraire nous paraît articuler simultanément une double référentialisation : la première, renvoyant au "monde", instaure l'effet de sens "réalité" (créateur de l'illusion référentielle), la seconde, renvoyant aux idiolectes littéraires pré-existants, en maintient ou en déplace les formes de manifestation (1). Dans ce dernier sens, la "littérature" est de plus en plus envisagée d'une part comme une pensée de et sur l'écriture, et d'autre part comme une mémoire des textes. Il suffit pour s'en convaincre de lire les fictions d'auteurs tels que J. Gracq, V. Nabokov, I. Calvino, G. Pérec, J.L. Borges, etc. : le grand objet, c'est l'écriture.

---

(1) cf. par exemple, l'immense fortune du "style réaliste".

Au coeur de cette réflexion sur la littérarité, il y a le *pastiche*. Simulant ce qui est déjà un simulacre, il ajoute au texte littéraire l'explicitation supplémentaire de son inter-texte. Il en exhibe la circulation. Dans cette perspective, le pastiche ne peut plus être considéré seulement comme un exercice de style "à la manière de...", mais comme une interrogation et un travail sur l'acte d'écrire et sur son corollaire l'acte de lire.

Le texte que nous avons choisi s'inscrit dans une série de pastiches que Proust a rédigés à partir d'une "insignifiante affaire de police correctionnelle". Il a traité le fait divers en question en imitant successivement Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve (critiquant "L'affaire Lemoine" de Gustave Flaubert), Henri de Régnier, Les Goncourt, Michelet, Emile Faguet, Renan et Saint-Simon. Au tout début du premier pastiche, une note en bas de page donne les indications suivantes :

> *On a peut-être oublié, depuis dix ans, que Lemoine ayant faussement prétendu avoir découvert le secret de la fabrication du diamant et ayant reçu, de ce chef, plus d'un million du président de la De Beers, Sir Julius Werner, fut ensuite, sur la plainte de celui-ci, condamné le 6 juillet 1909 à six ans de prison. Cette insignifiante affaire de police correctionnelle, mais qui passionnait alors l'opinion, fut choisie un soir par moi, tout à fait au hasard, comme thème unique de morceaux, où j'essayerais d'imiter la manière d'un certain nombre d'écrivains. Bien qu'en donnant sur des pastiches la moindre explication on risque d'en diminuer l'effet, je rappelle pour éviter de froisser de légitimes amours-propres, que c'est l'écrivain pastiché qui est censé parler, non seulement selon son esprit, mais dans le langage de son temps (...). (1)*

Ces précisions sont à leur tour éclairées par la reconstitution du fait-divers que propose Pierre Clarac, dans l'édition

---

(1) Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1971, p. 7.

de La Pléiade : "Lemoine, ingénieur électricien français, avait extorqué 64 000 livres sterling à Sir Julius Wernher, président de la De Beers, à la suite d'expériences truquées, en lui faisant croire qu'il pouvait fabriquer d'authentiques diamants. Lemoine voulait ainsi faire baisser les cours de la De Beers et en racheter les actions à un prix intéressant. Sir Julius Wernher, enfin détrompé, poursuivit Lemoine qui fut interrogé le 9 janvier 1908" (1). Ces informations sur l'anecdote elle-même n'ont pas pour fonction de faire de l'histoire littéraire, mais de rendre plus aisément accessible un texte dont l'objetif premier n'est pas de raconter une histoire mais de renvoyer à un code narratif et discursif pré-existant, référentialisé dans le titre même : "Par Gustave Flaubert".

Le fait le plus marquant de ce récit est incontestablement la quasi-disparition de l'argument narratif qui le sous-tend sous une prolifération de "digressions" en chaînes.

La macro-structure narrative est virtuellement contenue dans le titre : "L'affaire Lemoine", qui instaure l'acteur "Lemoine" comme le héros. Le mot "affaire" est en réalité ambigu : il peut renvoyer d'un côté à l'événement en lui-même qui constitue en soi une énigme policière (cf. le cinquième sens d'"affaire" que donne le Robert : "procès, objet d'un débat judiciaire") ; il peut aussi renvoyer aux multiples discours déjà tenus et encore à tenir sur cet événement ; il peut enfin renvoyer à une autre définition de ce mot que tendrait à confirmer la complexité des réseaux narratifs que le texte met en scène : "ensemble de faits créant une situation compliquée, où diverses personnes, divers intérêts sont aux prises" (Robert). Quoi qu'il en soit, cette macro-structure narrative n'est manifestée à la surface du texte qu'à l'occasion d'un très bref énoncé -qui apparaît d'ailleurs comme un morceau de discours rapporté : "Pourquoi n'avait-il pas dit vrai, fabriqué du diamant, divulgué son invention ?" A partir de cet énoncé et de lui seul, le lecteur est en mesure de reconstituer, par catalyse, l'ensemble du parcours narratif du héros.

D'un autre côté, et curieusement, cette simple phrase constitue un pivot dans l'économie globale du texte : deux modes de focalisation différents régissent tout ce qui la précède et tout

---

(1) id. p. 694.

ce qui la suit. En amont, le discours du narrateur (observateur implicite) n'appréhende qu'une succession de "faire" somatiques : tout ce qui signifie est alors exclusivement interprété, dans une complète extériorité, en termes de "sensations" (relevant de tout le registre sensoriel : olfactif, tactile, visuel, auditif et gustatif). Les "plaidoiries" elles-mêmes ne sont envisagées que du point de vue de leur forme, indépendamment de tout contenu. En aval, au contraire, par la mise en oeuvre systématique d'un "débrayage actantiel" de deuxième degré qui se développe en discours indirect libre, le narrateur déploie les "monologues intérieurs" de différents spectateurs du procès comme autant de récits adjacents. Des deux côtés, on assiste en tout cas à une importante expansion du discours motivée et justifiée par cette seule irruption ponctuelle de "l'accusé" et de son parcours narratif présupposé.

D'un point de vue sémiotique, un tel phénomène peut-être décrit comme une enflure considérable de la composante discursive qui va de pair avec l'occultation non moins considérable de la macro-structure narrative. Celle-ci, dans sa dilution, sert néanmoins de support nécessaire à un foisonnement de micro-récits marginaux qui, en amont comme en aval, émergent comme des "ébauches" fragmentaires et inachevées.

Cette strucutre très complexe -fort éloignée dans sa manifestation des structures canoniques que nous avons examinées dans la première étude- explique en partie la relative difficulté de la lecture. Si on imagine peut-être avec peine l'usage en classe d'un tel texte, on doit constater que, d'un point de vue méthodologique, il se prête par sa richesse même à l'épreuve des notions et procédures que nous avons développées tout au long de cette brochure. Par ailleurs, la nature particulière du texte telle qu'on vient de l'envisager suggère une démarche qui va de la manifestation textuelle, telle qu'elle apparaît, au problème de sa cohérence narrative sous-jacente. Il va de soi cependant qu'ici, plus qu'ailleurs encore, il ne saurait s'agir que de remarques modestes sur des points spécifiques d'analyse. C'est ainsi qu'on ne considérera pas le pastiche sous l'angle d'un inventaire des traits spécifiques de l'écriture de Flaubert, repris et synthétisés par Proust jusqu'à l'excès (ce que G. Genette appelle les "flaubertèmes" (1)), mais comme la construction

---

(1) G. Genette, "Flaubert par Proust", L'Arc 79, Flaubert, pp. 3-17.

d'une cohérence textuelle nouvelle, née du simulacre de deux énonciations dont la seconde serait la reprise fidèle et transparente de la première.

2. LA SUPERPOSITION SIMULEE DE DEUX ENONCIATIONS

Le texte constitue en réalité un acte discursif dont la source énonciative est "Proust". Si on représente cette instance-origine par $\mathcal{S}_0$ et l'instance énonciative référentialisée par $\mathcal{S}_{-1}$ ("Flaubert"), le système énonciatif qui préside à la production d'un pastiche peut être représentée par le schéma suivant :

$$\mathcal{S}_{-1} \qquad \mathcal{S}_0 \rightarrow (\ ) \rightarrow \ldots$$

Si on considère par ailleurs que le sujet énonciateur est à son tour susceptible de mettre en place, par des opérations de débrayage, d'autres instances énonciatrices, celles-ci peuvent être soit le narrateur (qui, lorsqu'il se manifeste, apparaît sous la forme d'un "je" qui raconte), soit aussi des acteurs représentés par la troisième personne : ces derniers peuvent, en effet, par le jeu d'un débrayage interne qui correspond à un déplacement du plan de l'énoncé, et dans le cadre des coordonnées actorielles, spatiales et temporelles déterminées par le premier débrayage, devenir des instances énonciatrices. On désignera par S1 le narrateur, par Sa, Sb, Sc,... les différents acteurs qu'il met en scène, et par sa, sb, sc,... ces mêmes acteurs lorsqu'ils se trouvent en position d'(inter-)locuteurs. On obtient alors une matrice de l'ensemble des instances énonciatrices à l'oeuvre dans le pastiche :

Plan de l'énonciation	Plan de l'énoncé
$\mathcal{S}_{-1} \qquad \mathcal{S}_0 \rightarrow (\ ) \rightarrow$	débrayage 1 : S1 (narrateur)
	↓ débrayage 2 :
	Sa, Sb, Sc (acteurs)
	↓ débrayage 3 :
	sa ⟷ sb ⟷ sc (interlocuteurs)

Ce schéma appelle quelques remarques :

1/ Le trait distinctif du pastiche se situe évidemment dans le dédoublement explicite des instances du plan de l'énonciation. Toutefois ce dédoublement irradie le fonctionnement de toutes les instances du plan de l'énoncé, aussi bien en ce qui concerne les modes d'énonciation interne, que l'usage des "figures" de rhétorique, des thématisations ou même des structures narratives.

2/ Considéré tel quel, un schéma comme celui-ci ne constitue pas une matrice absolument généralisable, dans la mesure où elle appuie exclusivement son plan de l'énoncé sur le système des débrayages énonciatifs. Rien n'interdit de penser en effet à un pastiche qui, en l'absence de toute instance narrative énoncée, en l'absence aussi de toute mise en scène d'acteurs anthropomorphes, se contenterait de "décrire". Les débrayages alors seraient d'une autre nature : restant sur un seul et même plan de l'énoncé, ils porteraient essentiellement sur les coordonnées spatiales et temporelles.

3/ Ce schéma par ailleurs ne rend pas compte de la complexité des relations qui s'établissent entre les instances des différents plans : entre S1 et Sa, dans le cas du pastiche de Proust puisque le narrateur y est effacé, mais aussi entre Sa, Sb et sa, sb ; comment rendre compte par exemple de l'énoncé "quelqu'un ayant dit reconnaître le Ministre de l'Intérieur dans un monsieur qui sortait, un réactionnaire soupira : 'Pauvre France !' " ? Cet ensemble de relations, par sa complexité même, renvoie à la relation initiale So $\rightarrow$ S1.

C'est ainsi, par exemple, que le cas particulier de la mise en oeuvre dans ce texte du discours indirect libre, peut être analysé d'une part comme un plan donné du système des débrayages énonciatifs inscrits dans un énoncé (comme n'importe quelle manifestation du discours rapporté, indirect), et d'autre part comme une référentialisation de $\mathcal{S}$-1 par $\mathcal{S}$o : c'est-à-dire la convocation d'une forme de discours mise en oeuvre pour la première fois de manière systématique par Flaubert et, pour cette raison, réactualisée ici par Proust.

En réalité, il est impossible d'appréhender aucun des éléments discursifs du plan de l'énoncé sans les interpréter dans le cadre des débrayages d'où ils sont issus, c'est-à-dire sans les renvoyer un à un à l'instance origine du discours ($\mathcal{S}$o) en tant qu'elle référentialise $\mathcal{S}$-1 : la nature même du pastiche est à ce prix.

Notre objectif n'étant pas ici, cependant, de "vérifier" l'adéquation de l'idiolecte présent dans "l'affaire Lemoine" à celui qui en constitue la référence, nous nous contenterons de nous appuyer sur le cadre général que définit le schéma ci-dessus pour les analyses ponctuelles qui suivent.

3. ANALYSES PONCTUELLES

3.1. Les *mais*

Un certain nombre de travaux récents sur *mais* (1) ont montré qu'il était possible d'attribuer à ce mot d'autres fonctions que celle de "conjonction marquant l'opposition" que lui avait assignée la grammaire traditionnelle et qu'avaient cristallisée, en Français Langue Etrangère, les exercices structuraux. Développés dans le cadre de la théorie des actes de langage, ces travaux ont mis en évidence, entre autres, le fait que *mais*, au-delà des segments textuels qu'il relie, établit un rapport entre des "entités sémantiques" qui ne sont pas forcément inscrites dans les segments en question, mais qui doivent être reconstruites à partir de la situation de discours. O. Ducrot donne l'exemple suivant :

X : *Madame est sortie.*
Y : *Mais qu'est-ce que tu veux que ça me fasse ?*
où Y ne s'oppose pas, par l'emploi de *mais*, à l'énoncé de X - à son dit, mais à son énonciation même - à son dire.

Proust, qui n'a pas manqué de relever par ailleurs l'usage flaubertien de *mais*, exploite dans le pastiche de nombreuses possibilités de ce connecteur. Rappelons que dans la situation particulière du pastiche (superposition de deux énonciations) *mais* doit être considéré à la fois comme un connecteur autonome,

---

(1) Cf. O. Ducrot et al. "Mais occupe-toi d'Amélie" in Les mots du discours, Minuit, 1980 et J.C. Chevalier et al., "Oui mais, non mais, ou il y a discours et discours", Langue Française 42, 1979. Cf. aussi Mais, de J.C. Anscombre et O. Ducrot, ouvrage à paraître aux Editions de Minuit (1982).

chargé de ses investissements discursifs propres, et comme un "signe connotatif" (au sens hjelmslévien du terme), chargé de ce supplément de sens qu'est le "renvoi" à l'usage qu'en fait Flaubert dans son discours romanesque.

Dans une perspective pédagogique, on peut faire l'inventaire des différents *mais* du texte et étudier les variations que ces *mais* réalisent entre les segments textuels qu'ils relient et les "entités sémantiques" qu'ils opposent. On pourra procéder au regroupement des huit *mais* du texte en trois classes :

I. Les MAIS où l'écart entre les segments textuels et les entités sémantiques mises en jeu est minimum. Il s'agit des occurrences 2, 4 et 6.

occurrence 2 : *"Il fut terrible pour Lemoine, mais l'élégance des formules atténuait l'âpreté du réquisitoire".*

occurrence 4 : *"... pas au pôle pourtant, qui est curieux, mais la nourriture y sent l'huile."*

occurrence 6 : *"peut-être pourrait-on l'avoir sans payer. Mais alors à quoi bon tant de millions ?"*

Ces différentes occurrences marquent un usage "classique" de l'opposition entre deux énoncés. Notons cependant que dans le second exemple (occurrence 4), l'emploi de *mais* ne peut être compris de cette manière que si l'on attribue à l'adjectif "curieux" un classème "euphorie" (lequel n'est pas inscrit dans son noyau sémique) opposé à un classème "dysphorie" qui serait contenu dans le segment "une nourriture qui sent l'huile".

II. Les MAIS qui ne relient pas de simples énoncés mais des séquences discursives plus larges. Il s'agit des occurrences 5, 7 et 8. On ne pourra pour cette raison citer intégralement les deux séquences qu'elles articulent, mais seulement leur environnement immédiat : (5)... *"on l'a calculé). Mais, laissant le luxe...* ; (7) *"Mais quelques-uns, en songeant..."* ; (8) *"... ôtait la force de maudire l'accusé ; mais tous le détestaient..."* Dans ces différents contextes, le *mais* n'a pas de fonction sémantique d'opposition, mais avant tout une fonction de relance du discours qui ne s'articule pas seulement à la séquence précédente, mais à l'économie générale de l'organisation discursive. Ainsi, le *mais* de l'occurrence 7 renvoie à "Pour les uns" et à

"A certains" ; et le *mais* de l'occurrence 8 : *mais tous le détestaient* renvoie à la fois à "ceux-là" qui précède et à l'ensemble de la classe distributive regroupant : "Et beaucoup", "Pour les uns", "A certains", "quelques-uns", "Tous". Pour être plus précis, on peut dire encore que cette fonction méta-discursive des *mais* articule aussi des séquences au niveau narratif, dans la mesure où ils sont susceptibles d'introduire un nouveau micro-récit (cf. occurrence 7).

III. Les MAIS enfin qui n'opposent pas les segments textuels mais seulement des entités sémantiques, sous-jacentes et reconstructibles. Il s'agit des occurrences 1 et 3.

occurrence 1 : *En tirant de sa poche une orange, un nègre (...) en offrit les quartiers à ses voisins (...) : d'abord à un ecclésiastique, qui affirma "n'en avoir jamais mangé d'aussi bonne ; c'est un excellent fruit rafraîchissant" ; mais une douairière prit un air offensé, défendit à ses filles de rien accepter "de quelqu'un qu'elles ne connaissaient pas".*

Ce *mais* a une fonction narrative dans la mesure où, dans le micro-récit du "nègre", il oppose deux actes de parole l'un d'approbation (celui de l'ecclésiastique), l'autre de désapprobation (celui de la douairière), qui recouvrent, en terme de syntaxe narrative, deux programmes de sanction cognitive, l'un positif, portant sur la qualité de l'objet, l'autre négatif, portant sur le programme de "don" lui-même.

occurrence 3 : *L'avocat de Lemoine, répliquant, fut bref. Mais il avait un accent méridional, faisait appel aux passions généreuses, ôtait à tout moment son lorgnon.*

Cette occurrence de *mais* paraît d'un usage aberrant puisqu'elle oppose une première entité sémantique dont on ne sait pas très bien vers quelle conclusion elle tend ("L'avocat de Lemoine, répliquant, fut bref") à trois entités sémantiques hétérogènes, indépendantes l'une de l'autre :

1. il avait un accent méridional
2. faisait appel aux passions généreuses
3. ôtait à tout moment son lorgnon

Ou bien la brièveté de la plaidoirie est marquée "euphoriquement" et dans ce cas on voit mal comment la proposition 2,

(les passions généreuses) pourrait tendre vers une conclusion contraire induite par *mais* et qui serait "dysphorique" ; ou bien cette même brièveté est "dysphorique" et dans ce cas la proposition 3 devient du même coup non isotope aux deux précédentes : si 1 et 2 peuvent bien être interprétés euphoriquement, le fait en revanche d'ôter à tout moment son lorgnon ne peut dans aucune circonstance être construit comme une qualité "positive".

Cette ambiguïté montre que le pastiche ne se contente pas de reproduire des "tics" d'écriture (les flaubertèmes), mais qu'il en pousse la construction jusqu'à un point de cohérence limite.

L'analyse permet ici de mieux entrevoir une autre fonction sémantique de *mais* : ce connecteur peut être défini, en effet, comme un *opérateur classématique de catégories thymiques (euphorie vs dysphorie)* (1). Il induit l'orientation positive ou négative de propositions sémantiques qui, par elles-mêmes, se trouvent être axiologiquement neutres.

Propositions d'exercices

L'emploi de ce dernier *mais* est particulièrement riche et se prête à des manipulations permettant de dégager avec les étudiants les virtualités sémantiques qu'il met en place.

- On peut chercher à remplacer le premier segment par une proposition non ambiguë ;
  . trouver un paradigme de qualificatifs euphoriques (convaincant, brillant, incisif, etc.) ;
  . trouver un paradigme de qualificatifs dysphoriques (médiocre, ennuyeux, interminable, etc.) ;

---

(1) classème : appelé aussi "sème contextuel"; unité sémantique qui n'est actualisée dans un "mot" que par son contexte d'emploi (ainsi "bref" peut être dans un contexte donné marqué par le classème "euphorie", dans un autre par un classème "neutre", dans un troisième par un classème "dysphorie").
thymique : catégorie classématique générale qui désigne la "disposition affective de base" et s'articule en "euphorie" vs "dysphorie".

- Que deviennent dans ces deux cas chacune des propositions 1 et 2 ?

- Faire rechercher des combinaisons plus homogènes ; faire rechercher des combinaisons plus hétérogènes ; étant entendu que ces diverses combinaisons ne peuvent se trouver qu'à la droite de *mais*.

3.2. Le cas des *et*

On ne s'étendra pas sur les *et*, dont l'usage flaubertien est plus connu. Proust lui-même y a consacré un long développement (1). La "conjonction 'et' n'a nullement dans Flaubert,écrit-il, l'objet que la grammaire lui assigne. (...) En effet, partout où on mettrait 'et', Flaubert le supprime. (...) En revanche, là où personne n'aurait l'idée d'en user, Flaubert l'emploie". Au lieu d'utiliser 'et' au terme d'une énumération, il le fait volontiers apparaître en début de phrase. "C'est, poursuit Proust, comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluante, de nouveau, va se reformer."

Dans la même perspective que celle que nous avons adoptée pour l'étude des *mais*, *et* peut être interprété dans le pastiche à la fois comme un connecteur autonome, doté de fonctions diverses, et comme un signe connotatif. Les exercices pédagogiques peuvent alors s'organiser autour des *et*, dits "classiques", apparaissant en fin d'énumération (celui de la première phrase du texte par exemple) et des *et*, fort nombreux dans le pastiche, qu'on peut désigner comme des *et* de relance du discours, le plus souvent au commencement même d'une phrase ("Et ses périodes se succédaient sans interruption..." ; "Et beaucoup se livrèrent une fois encore à la douceur des rêves qu'ils avaient formés...").

---

(1) A propos du "style" de Flaubert, Coll. La Pléiade, op. cit. pp. 411 et suivantes.

3.3. Les comparaisons redoublées

"Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas, dans tout Flaubert, une seule belle métaphore" (1). Afin de stigmatiser cette "faiblesse", Proust donne l'exemple suivant, tiré de "La légende de Saint Julien l'Hospitalier", le second des *Trois Contes* de Flaubert : "Pour exprimer d'une façon qu'il croit évidemment ravissante, dans la plus parfaite de ses oeuvres, le silence qui régnait dans le château de Julien, il dit que *l'on entendait le frôlement d'une écharpe ou l'écho d'un soupir* " (2). L'analogie formelle avec les quatre comparaisons du pastiche saute aux yeux : c'est avant tout le redoublement du terme comparant.

Sans entrer dans le détail de la "théorie" proustienne de la métaphore (3), disons seulement que celle-ci doit imposer une adéquation sémantique nécessaire, "inévitable", et chaque fois unique entre le terme comparant et le terme comparé. Le redoublement des termes comparants, dont le second avec sa charge sémantique propre vient en quelque sorte parasiter le premier, altère cette nécessité revendiquée comme une "qualité" primordiale, desserre le réseau des correspondances sémantiques, renvoie l'ensemble à l'approximation et à la contingence. C'est donc d'un excès de sémantisme, comme une dilatation du sens, que vient la "faiblesse".

Voici les quatre comparaisons du pastiche :

1) [*chaque fois qu'il disait "Monsieur le Président" (il) s'effondrait dans une révérence*] *si profonde qu'on aurait dit une jeune fille devant un roi, un diacre quittant l'autel.*

---

(1) op. cit., p. 586 .

(2) op. cit., p. 587 .

(3) cf. G. Genette, L'Arc 79 art. cité et Figures III, Le Seuil, 1972 : "Métonymie chez Proust".

2) [*Et ses périodes se succédaient sans interruption,*] *comme les eaux d'une cascade, comme un ruban qu'on déroule.*

3) [*La monotonie de son discours était telle qu'il ne se distinguait plus du silence,*] *comme une cloche dont la vibration persiste, comme un écho qui s'affaiblit.*

4) [*la batiste de son corsage palpitait,*] *comme une herbe au bord d'une fontaine prête à sourdre, comme le plumage d'un pigeon qui va s'envoler.*

L'analyse sémantique détaillée de chacun de ces quatre ensembles serait trop longue et trop complexe pour pouvoir être envisagée ici. On se contentera donc de quelques indications concernant la première et de suggestions d'exercices concernant les trois autres.

D'une manière générale la comparaison s'inscrit dans le processus discursif de la métaphorisation : elle maintient les deux termes qu'elle relie par un connecteur de comparaison là où la métaphore proprement dite suspend le comparé en lui substituant le comparant. On peut donc interpréter la métaphorisation comme une opération de production discursive qui assure la connexion de deux isotopies l'une comparante et l'autre comparée ; ces deux isotopies doivent avoir une base sémique commune, susceptible de garantir la compatibilité sémantique des substitutions effectuées.

La première comparaison, celle qui porte sur la "révérence" se situe donc sur l'isotopie globale de la "gestualité". Elle met en scène trois couples d'acteurs : d'un côté "l'avocat" et le "Président", et de l'autre, "une jeune fille-un roi", "un diacre-l'autel" ; les trois couples recouvrent une structure actantielle identique, celle d'une relation sujet-Destinateur qui fonde le système d'équivalence (qui est de nature syntactico-sémantique). On constate toutefois que le dernier couple ne se présente pas comme les deux précédents : d'une part la figure du Destinateur est désignée par une métonymie (c'est-à-dire par une nouvelle figure de substitution : l'"autel", pour "Dieu"), et d'autre part la micro-séquence qu'il actualise se trouve dotée d'un élément "dynamique" ("<u>quittant</u> l'autel") que n'ont pas les deux autres. A ces suppléments de sens s'ajoute, au niveau thématique, une gradation des univers sémantiques de "déférence", puisqu'à travers les rôles que recouvrent le président, le roi et

l'autel se superposent l'univers juridique, politique et finalement religieux. Dernière remarque enfin : les différents acteurs installés comme un paradigme de substitutions (l'avocat, la jeune fille, le diacre) présentent isolément un ensemble de virtualités sémantiques qui, bien que suspendues par le jeu de la comparaison qui n'en actualise qu'un nombre très réduit (la déférence), restent cependant latentes et conduisent, par les incompatibilités réciproques qui les caractérisent (avocat dyspeptique/jeune fille), à un effet de sens "grotesque".

Le fonctionnement sémantique rapidement décrit ici aboutit à une double conclusion :
- d'une part, la surabondance des éléments "secondaires" (liés aussi bien à la micro-structure narrative sous-tendue qu'aux thématisations qu'ils manifestent) produit un effet de foisonnement et de dispersion sémantiques : la connexion d'isotopies établie sur la base sémique commune se trouve en quelque sorte "diluée" dans cette abondance.
- d'autre part, le second terme comparant, superposant au premier son propre univers sémantique et se mettant en concurrence avec lui, le relativise et déplace le jeu des équivalences : la comparaison des termes comparants est de nature à diminuer l'effet de chacun d'eux.

Exercices

Le travail sur les comparaisons (2), (3), et (4), dont la structure en doublet répète invariablement celle de la première, peut prendre la forme d'exercices simples, encore qu'assez minutieux, de manipulations sémantiques :

- dégager les éléments qui assurent l'isotopie des termes (comparé et comparant) et leur connexion.(Noter que certains de ces éléments ont une dimension aspectuelle : durativité, terminativité, inchoativité).

- mettre en évidence les virtualités sémantiques suspendues que contiennent néanmoins chacun des termes comparants et les différents univers figuratifs qu'ils font surgir (cf. par exemple en (4) la substitution à l'isotopie "humain" du comparé, des isotopies successives, "végétal" et "animal" des comparants). Comment s'effectue le "parasitage" du premier terme par le second ?

- examiner l'effet d'une inversion des termes comparants ; en rechercher de nouveaux et dégager ainsi les critères minima d'homogénéité sémantique requis.

Les analyses ponctuelles qui précèdent et les quelques propositions d'exercices qui les accompagnent sont évidemment très fragmentaires. Bien d'autres aspects (tels que l'emploi des temps et celui des prépositions, l'usage du discours indirect libre, etc.) pourraient faire l'objet d'études détaillées. Notre objectif est ici de sensibiliser avant tout les étudiants, par l'examen d'éléments souvent considérés comme insignifiants, à la complexité et à la diversité des enjeux sémantiques que stipulent de menus faits de discours.

4. "LES CHEMINS EVENTUELS DU RALLYE ROMANESQUE" (J. GRACQ)

4.1. Manipulation parodique des structures narratives

Les effets de dispersion, voire de dislocation, que nous avons examinés au niveau des marques de la surface textuelle, sont également sensibles au niveau de l'organisation narrative du pastiche. Gérard Genette observe que "ce qui, chez Flaubert, retient l'attention de Proust et mobilise son mimétisme, ce n'est (...) pas comme chez Stendhal ou Dostoïevski, tel ou tel motif thématique, mais bien uniquement une manière singulière d'écrire, liée (ou non) à une vision singulière" (1). Cette "manière" que Proust a explorée d'abord à travers le pastiche, ensuite dans l'analyse même du "style" de Flaubert, comme deux méta-discours (synthétique et analytique) complémentaires, et qu'il résume en définissant cet auteur comme "un génie grammatical", ne concerne pas seulement les procédés d'écriture au sens restreint du terme : si ces procédés, en effet, sont bien davantage que de simples tics ou exercices, s'ils déterminent de "nouveaux rapports" entre les choses,

---

(1) G. Genette, article cité, p. 7-8.

s'ils traduisent au-delà de la seule originalité formelle un découpage singulier de la "représentation", c'est aussi qu'ils articulent une mise en forme particulière de la "grammaticalité" narrative.

"La légende de Saint Julien l'Hospitalier" est à ce titre éclairante. Au terme d'un long récit, remarquable par la diversité des personnages qu'il met en scène, par la profusion des échappées narratives, et par la "finition" extrême des descriptions, le dernier paragraphe indique paradoxalement : "Et voilà l'histoire de Saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays". Marcel Schwob précise à ce sujet l'intention de Flaubert : "il avait peu d'estime pour le vitrail de Rouen. Il voulait faire admirer au lecteur l'extraordinaire différence qu'on trouve entre le conte orné splendidement et la naïve image provinciale" (1). Sans entrer dans le détail des rapports entre l'argument narratif du vitrail en question et l'expansion considérable que la mise en discours du conte lui fait subir, il est frappant de constater l'analogie avec le pastiche où Proust, parti lui aussi d'une anecdote pour ainsi dire "naïve", la manipule et la transforme au moyen d'un jeu complexe d'expansions et de condensations discursives, pour aboutir au texte qu'il donne à lire. On ne peut qu'être sensible à l'équivalence d'un tel rapport, non pas dans ses termes sans doute, mais dans son principe même. Tout se passe comme si c'était cela aussi que Proust imitait : la distorsion créatrice entre un récit de départ et un récit d'arrivée ; deux univers dont le second se constitue par un certain usage discursif de la trame narrative du premier. Dans le pastiche, on l'a déjà observé, cet usage conduit à la quasi-disparition du parcours narratif de base (le récit "enchâssant") et au bourgeonnement de micro-récits périphériques (les récits "enchâssés").

Si cette hypothèse est juste, on voit que le texte de Proust, loin de s'appliquer seulement à l'imitation des marques scripturales de surface, va plus profondément enraciner son mimétisme : à travers les focalisations et les mises en perspective, il correspond à un certain mode de mobilisation des structures narratives.

---

(1) cité par E. Maynial, dans son édition critique des Trois contes, Paris : Garnier, 1961, p. 220.

4.2. La prolifération des acteurs et des parcours

Indépendamment des nombreuses reprises anaphoriques d'acteurs collectifs "indéfinis" ("plusieurs", "tous", "les uns", "d'autres", "certains", etc.), on ne compte pas moins d'une vingtaine d'acteurs spécifiés dans "L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert" ; par "spécifiés" nous entendons ceux qui par leur dénomination même sont dotés d'un rôle thématique susceptible de s'actualiser dans un parcours narratif propre. "Le président", "Un réactionnaire", "le Ministre de l'Intérieur", "un ecclésiastique", "les femmes" (et "leurs maris"), "Nathalie", "l'accusé", etc., forment autant de personnages dont on pourrait attendre, à la limite, la poursuite de l'histoire. Comment se manifestent-ils ? Quel est leur statut ? Quel est leur parcours ? Comment s'ordonnent leurs parcours respectifs ?

Contre toute attente, on observe d'abord qu'ils se trouvent tous, à peu de choses près, sur un même plan : le texte ne hiérarchise pas (ou presque) les différents acteurs qu'il met en scène. Le héros, par exemple, ne se trouve désigné qu'à deux reprises par son nom propre, la première fois dans le titre, la seconde comme complément de nom ("l'avocat de Lemoine"), et une autre fois par le rôle qui le caractérise dans la situation où il se trouve : "l'accusé". Les autres acteurs, de la même manière, émergeant ici ou là, n'ont dans une stricte égalité de destin discursif qu'une existence éphémère. Il en résulte un phénomène de disparité dont on peut rendre compte en examinant le flottement de l'"isotopie actorielle".

On entend par isotopie actorielle l'installation d'un acteur dans le récit (soit par un nom propre, soit par l'indication d'un rôle) et son maintien dans le flux du discours par le moyen des opérations de fléchage anaphorique (marques personnelles, possessifs, etc.). Or, à l'exception de quelques acteurs individuels ("le Président", "l'avocat de Werner", "l'avocat de Lemoine", "l'accusé", "Nathalie") anaphorisés (donc maintenus) à deux ou trois reprises et de l'acteur collectif "les assistants" (que les anaphoriques "tous", "beaucoup", "certains", etc. reprennent en abondance), la plupart des acteurs nommés n'interviennent qu'une seule fois, et disparaissent définitivement.

A cela s'ajoutent deux phénomènes qui viennent encore compliquer le jeu. Tout d'abord, ce qu'on pourrait appeler un "fléchage brouillé" dans la suite de phrases suivante :

une dame enleva son chapeau. Un perroquet le surmontait. Deux jeunes gens s'en étonnèrent,...

où les anaphoriques, provoquant un étrange effet de rebond, ne renvoient pas au substantif sujet de la phrase précédente et font, en définitive, du perroquet sur le chapeau un acteur potentiel au même titre que la dame qui le porte. Le second phénomène concerne l'irruption de "Nathalie" qui, au beau milieu de ces acteurs disparates, intervient soudain comme un personnage supposé connu : on a là un procédé de détermination dont nous avons déjà examiné plus haut les mécanismes (1). Il s'agit d'une opération de "fléchage" sans "extraction" préalable qui, produisant un effet de référentialisation forte, est à tout le moins créateur d'une attente. Mais le parcours de "Nathalie", à l'instar des autres parcours, et en dépit des trois anaphoriques qui le maintiennent un instant ("l'", "son", "son"), s'interrompt aussi brusquement qu'il s'était engagé.

4.3. Focalisation et perspective

Ces phénomènes d'actorialisation, assez exceptionnels à vrai dire, renvoient à ce qu'on appelle la focalisation. Le sujet énonciateur construit, par la sélection et l'agencement des objets de discours (en l'occurrence les acteurs), un certain "regard". La suite des énoncés, leur mode de succession, l'enchevêtrement des images qu'ils proposent, définissent le profil implicite d'un observateur.

Alors que dans la plupart des récits "classiques", la focalisation consiste à cerner un acteur par une approche concentrique, à en maintenir l'isotopie et à en enrichir progressivement la figuration (par les énoncés descriptifs qui le singularisent, par le développement des coordonnées spatio-temporelles dans lesquelles il s'inscrit et par l'enchaînement des programmes narratifs où il occupe une position actantielle), ici, au contraire, l'observateur prélève, actualise et abandonne sans cesse les acteurs dont il a fait provisoirement

---

(1) cf. supra. Deuxième étude : "L'assassin désintéressé : Bill Harrigan", p. 102.

émerger la signification. Comme sujet cognitif, il multiplie des connaissances partielles en faisant proliférer des virtualités narratives qui restent en suspens.

Sur le plan de l'énonciation, de tels choix relèvent de la mise en perspective particulière de ce récit. Tout énonciateur-narrateur, en effet, est maître de l'organisation syntagmatique des programmes et des parcours narratifs : contrairement au conte traditionnel, il peut ainsi choisir de privilégier celui du "traître" aux dépens de celui du "héros". Il peut décider d'occulter totalement ou non telle ou telle épreuve et d'expliciter longuement telle ou telle autre. Ainsi, par exemple, pourrait se fonder une typologie (grossière il est vrai) du roman policier : si la mise en perspective s'applique au parcours de la victime, on a un "roman à suspense" ; si elle s'applique au parcours du détective, on a un "roman à énigme" ; et si elle s'applique au parcours du criminel, on obtient le "roman noir".

La mise en perspective, normalement fondée sur le principe polémique, occulte ici les parcours des principaux protagonistes du drame, le faussaire et sa victime. Pervertissant la canonicité narrative, elle privilégie ceux, épars et simultanés, des spectateurs d'une seule de ses séquences : l'assistance du procès.

4.4. Récit enchâssant/ récits enchâssés

Qu'en est-il donc de l'organisation narrative de ce texte ? Comment s'établit sa cohérence ? Quels en sont les paliers ? Au-delà d'un effet global qui est, on l'a vu, intensément "digressif", au point même de faire vaciller la "compétence narrative" du lecteur, il est aisé de reconnaître deux paliers hiérarchisés de structuration narrative.

Il y a, d'une part, le macro-programme que constitue la séquence même du "procès" de Lemoine ; et sur celle-ci se greffent, d'autre part, un certain nombre de micro-programmes dont les sujets sont "les assistants", dans leur diversité actorielle.

Examinons d'abord le "procès". Celui-ci, mettant en relation un Destinateur-judicateur social (l'appareil juridique) et l'anti-sujet (l'accusé), constitue un programme de sanction. Il correspond à ce qu'en d'autres termes on appelle dans le

récit mythique "l'épreuve glorifiante". Ce programme de sanction présuppose, dans le cadre général du schéma narratif, une épreuve décisive qui présuppose elle-même une épreuve qualifiante. Ces deux "épreuves" sont absentes du récit manifesté (on les trouve développées dans la note liminaire de Proust, et dans celle de l'éditeur) : il s'agit d'abord de l'assomption (mensongère) d'un savoir-faire par l'anti-sujet (Lemoine), suivi d'un faire-croire initialement réussi puisqu'il aboutit au contrat avec le sujet (Werner délivre la somme demandée), et finalement dénoncé par ce dernier : "insignifiant" récit, dans sa forme canonique, dont les divers éléments doivent cependant, par catalyse, être reconstitués par le lecteur en vue d'une compréhension élémentaire de l'histoire.

Ainsi le texte, explicitant le programme de sanction, met en scène le Destinateur social, actant unique assumé successivement par trois acteurs "le Président", "l'avocat de Werner", "l'avocat de Lemoine". Il n'est pas inutile de noter que ce programme de sanction est lui-même largement occulté : si on considère en effet le "procès" comme une configuration discursive articulant un certain nombre de séquences (figées par le rituel social), on constate que le texte ne développe que de manière fragmentaire cette configuration : 1. la suspension d'audience ; 2. le réquisitoire ; 3. La plaidoirie de la défense ; 4. La déclaration de l'accusé. Ni information préalable, ni verdict. Et les séquences explicitées elles-mêmes, à l'inverse de ce que serait le récit d'un "compte-rendu d'audience", se présentent comme des coques vides. Elles constituent -avec le cadre général qu'elles présupposent- le soubassement narratif nécessaire ; mais le "récit" réalisé est ailleurs : faisant l'impasse sur un savoir référentialisé, supposé connu des participants, le narrateur focalise son regard sur ces derniers et son texte, à travers l'énoncé des "comportements", des "impressions" et des "rêveries", est le récit de l'activité interprétative de l'"assistance". D'où l'extrême économie, sur le plan de la manifestation textuelle, du récit référentiel : quelques éléments lexicaux relevant du vocabulaire juridique ("le Président", "la suspension d'audience", "l'avocat (de Werner)", "la plaidoirie ", "le réquisitoire", "le tribunal", "l'avocat (de Lemoine)", "le Président", "l'accusé"), et cette seule phrase qui justifie le chef d'accusation : "Pourquoi n'avait-il pas dit vrai, fabriqué du diamant" ?

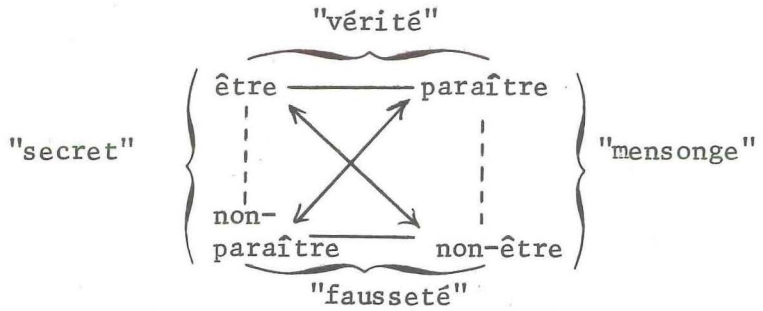
Cet énoncé informatif se trouve lui-même "biaisé" par une opération de débrayage interne qui l'attribue aux assistants (sous la forme du discours indirect libre) : se transformant

alors en un énoncé interprétatif, il déclenche la série des trois micro-récits utopiques qui constituent la seconde partie du pastiche : "Et beaucoup se livrèrent une fois encore à la douceur des rêves qu'ils avaient formés, quand ils avaient entrevu la fortune, sur la nouvelle de la découverte."

Sans entrer dans l'analyse séparée de ces trois récits, nous ferons seulement une remarque sur le sujet collectif ("l'assistance"), véritable "héros" de l'histoire : il s'agit de cerner l'ambiguïté de son statut, et plus précisément de l'appréhender par la double relation qu'il entretient avec le Destinateur d'une part et l'anti-sujet de l'autre, sur le plan de la véridiction (1).

---

(1) Les jeux et facettes de la "vérité" dans un récit sont souvent complexes et constituent un élément fort de la dynamique narrative. Pour rendre compte du statut et de la circulation des réseaux de savoir assumés par tel ou tel sujet sur tel ou tel objet, on parle en sémiotique de la véridiction. Il s'agit d'une modalité particulière qui articule des catégories simples ("être" et "paraître") sur le carré sémiotique :



C'est ainsi que, du point de vue d'un acteur cognitif donné, la conjonction de l'"être" et du "paraître" donnera un statut de "vérité" à l'objet qu'il considère dans son champ de connaissance ; celle du "paraître" et du "non-être" définira cet objet comme "mensonger" ; celle de l'"être" et du "non-paraître" le renverra dans le "secret" ; celle, enfin, du "non-paraître" et du "non-être" le définira comme "fausseté".

Ce sujet s'inscrit, en effet, dans l'axe du Destinateur social (la justice) sur le mode du mensonge ("paraître" + "non-être") : il paraît sanctionner l'accusé, conformément au programme de punition (cf. les "gestes de colère", qui le désignent). Mais il s'inscrit en même temps dans l'axe de l'anti-sujet ("l'escroc") sur le mode du secret ("non-paraître" + "être") : le déploiement narratif des diverses "rêveries" a pour origine cette conjonction avec l'objet de valeur absent (la fabrication échouée du diamant). C'est ainsi que, par le jeu même de l'interprétation et de la "duplicité", la cohérence se déplace à nouveau. La réussite virtualisée du parcours narratif de l'anti-sujet devient, du même coup, programme d'usage dans les parcours du sujet collectif : comme "l'obtention de l'objet magique" du conte populaire, le diamant artificiel rend possible la performance du héros.

A ce point de l'analyse, les incidences méthodologiques sont, nous l'espérons, assez claires pour rendre possible avec des étudiants un certain nombre de manipulations concrètes fondées sur la mise à nu de l'organisation narrative sous-jacente.

Il est possible, par exemple, d'analyser en détail la structure du micro-récit du "nègre" et de son orange, de déployer un certain nombre de parcours potentiels (celui de Nathalie, entre autres), de dégager les univers de valeurs culturelles qui s'inscrivent ou simplement affleurent dans les trois récits utopiques, d'envisager des modifications radicales de perspective narrative et de focalisation sur cette même "affaire". Ces exercices auront pour but de rendre sensible ce fait qui renvoie aux fondements même de la démarche sémiotique : réalité de référence et simulacre textuel constituent deux univers distincts de signification. Le texte est régi par des lois de production et de cohérence propres : la "réalité" qu'il construit est avant tout un effet de sens ; ce qui ne veut pas dire qu'un tel effet de sens ne soit pas ou ne puisse pas être en même temps action.

On pourra aussi, deuxième ordre de réflexions, opposer le régime "centripète" du récit classique, où le développement narratif et discursif accumulant restrictions et contraintes resserre l'homogénéité du monde qu'il propose, au régime "centrifuge" du pastiche de Proust dont le noyau narratif presqu'effacé alimente et irradie une multitude de parcours, comme autant de mondes possibles.

D'un autre point de vue encore, on s'interrogera sur l'activité même de la lecture : à quelles conditions un récit est-il lisible ? En quoi consiste le travail de (re)construction du sens ? Quelles sont les diverses catalyses que doit effectuer le lecteur pour assurer la cohérence minimale et la clôture du récit ? Si, par exemple, l'énoncé informatif central de "l'affaire Lemoine" disparaissait ("pourquoi n'avait-il pas (...) fabriqué du diamant ?"), qu'adviendrait-il de l'ordre global du texte ?

Cet ensemble de questions, dans lesquelles coïncident les compétences trop souvent séparées de celui qui lit et de celui qui écrit, nous ramène à nos interrogations initiales sur le "pastiche" et le problème plus large de l'intertextualité : chaque texte, pris dans l'écheveau infini des textes, est par eux informé et traversé. Mais comment rendre compte sérieusement de cette intuition ? Le pastiche, affichant justement son intertexte, c'est-à-dire les lectures mêmes dont il a fait son écriture, nous permet d'aborder le problème avec plus d'assurance : il annonce d'emblée les traces de sa "polyphonie", ces réseaux de signification qui, venus d'horizons divers, migrent et se croisent dans un texte unique.

Pour clore cette brochure, nous proposons dans les pages qui suivent la lecture d'un écrit d'Apollinaire. Nous parlions d'intertexte, c'est-à-dire de texte référentialisé, de texte dans le texte. Ni conte, ni pastiche, ni nouvelle et pourtant tout cela à la fois, le récit qu'on va lire renvoie sans cesse à du discours déjà tenu : par la trame narrative sur laquelle il prélève son argument (un des programmes d'usage de *Cendrillon*) par les livres fictifs ou non qu'il cite, par les divers discours sociaux qu'il reproduit, par les calembours enfin qui en assurent le ressort dramatique. De tels faits ne conduisent pas seulement à poser la question des réseaux sémantiques et syntaxiques de cohérence des textes, ils imposent aussi celle de l'interaction discursive que les textes induisent : un parcours méthodologique devrait, nous semble-t-il, pouvoir prendre en compte ces deux dimensions, sémiotique et pragmatique, de la lecture et de l'écriture.

LA SUITE DE CENDRILLON
OU LE RAT ET LES SIX LEZARDS

Il n'a pas été dit ce que devint l'équipage de Cendrillon lorsqu'après le second bal de la cour, ayant entendu sonner le premier coup de minuit et ayant perdu sa pantoufle de vair, elle ne le retrouva plus à la porte du palais royal.

La fée, qui était la marraine de Cendrillon, n'eut point la cruauté de faire redevenir rat le gros cocher qui avait de maîtresses moustaches, et lézards les six laquais aux habits chamarrés, et, comme elle leur faisait l'honneur de les laisser hommes, elle laissa par la même occasion la citrouille creuse changée en beau carosse doré et les six souris restèrent six beaux chevaux gris de souris pommelé.

Mais au premier coup de minuit, le gros cocher se prend à penser qu'il tirera plus d'argent de la vente du carrosse et des chevaux qu'il ne gagnera en épargnant sur ses gages durant de longues années, et que les six laquais, paresseux fieffés, formeront volontiers une bande dont il sera le chef et qui ira rançonner les voyageurs sur les grands chemins.

Et fouette cocher ! L'attelage détala avant que Cendrillon ne fût arrivée à la porte du palais. Il ne s'arrêta que devant un cabaret où, tout en mordillant un dindon flanqué de deux poulardes et en vidant les pots pleins de vin, cette noble clique vendit les chevaux et la voiture au cabaretier qui en offrait un nombre suffisant de pistoles. Ils changèrent aussi de vêtements et s'armèrent. Le gros cocher, nommé Sminthe, avait pris un déguisement particulier. S'étant coupé les moustaches, il s'habilla

en femme et mit une jupe de satin vert, une robe à l'ange et un collet. C'est en cet état qu'il fut en mesure de diriger sans risques ses six fripons de compagnons. Les comptes étant réglés de part et d'autre, ils dirent adieu au cabaretier et quittèrent Paris pour aller ainsi qu'ils le disaient : *battre l'antiffe sur le grand trimard.*

Nous ne les suivrons pas dans leurs exploits sur les routes, dans les foires, dans les châteaux, où la bande se comporta si bien, que dans le court espace de sept années, ils étaient devenus tous si riches qu'ils purent se retirer à Paris où ils vivaient grassement.

Durant le temps où il avait vécu habillé en femme, Sminthe avait pris la coutume de sortir peu, ce qui lui permettait de beaucoup penser à combiner les bons coups qu'il faisait exécuter par les six brigands-laquais-lézards, il avait aussi appris à lire et ramassé un certain nombre de livres parmi lesquels il y avait les *Révélations de sainte Brigitte*, l *'Alphabet de l'imperfection et malice des femmes*, les *Centuries de Nostradamus*, les *Prédictions de l'enchanteur Merlin*, et bien d'autres ouvrages plaisants et de même farine. Il prit goût à la lecture et une bonne partie de son temps, après que la bande se fut mise à la retraite, Sminthe le passait dans sa librairie, lisant et méditant sur le pouvoir des fées, sur le peu de chose qu'est l'intelligence ou ruse des hommes et sur les fondements du vrai bonheur. Et le voyant toujours fourré dans son cabinet aux livres, ses six acolytes qui entre eux ne l'appelaient pas Sminthe mais Lerat, à cause de ses origines ou plutôt de ce qu'ils en savaient, car ils honoraient inconsciemment cet animal comme les sauvages honorent leurs totems et les animaux qui y sont figurés, finirent par le désigner sous l'appellation : Lerat de bibliothèque, qui fit fortune et c'est sous ce nom qu'il était désigné dans la rue de Bussy où il habitait, qu'il compila maints ouvrages qui n'ont pas vu le jour, mais dont

les manuscrits sont conservés à Oxford.

Le temps qu'il avait de reste, il le consacrait à l'éducation de ses six brigandeaux qui tous firent leur chemin, l'un comme peintre qui tirait à merveille les portraits des belles tavernières, le deuxième comme poète qui faisait des chansons que le troisième mettait en musique et reprenait sur le luth, tandis que le quatrième dansait parfaitement des sarabandes où il prenait mille postures gentilles et bouffonnes, le cinquième devint excellent sculpteur et taillait des statues gracieuses dans le saindoux, pour les montres des charcutiers, tandis que le sixième, architecte sans second, bâtissait sans cesse des châteaux en Espagne. Comme on les voyait toujours ensemble, bien que personne n'eût eu vent de ce qu'ils avaient été, on les appelait les Arts parce qu'ils représentaient à eux six : la Poésie, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique et la Danse. Et on peut admirer ici combien les surnoms populaires sont sensés puisque "les Arts" étaient bien nommés, ayant été des lézards.

Sminthe ou Lerat de bibliothèque mourut en odeur de sainteté et quatre de ses compagnons moururent aussi dans leur lit. Lacerte le poète et Armonidor le musicien leur survécurent et menèrent si mal leurs affaires qu'ils furent contraints pour subsister de recourir de nouveau à leur adresse. Entrés une nuit au Palais Royal, ils emportèrent une cassette. Ils l'ouvrirent en rentrant chez eux et n'y trouvèrent qu'une paire de pantoufles de fourrure blanche et grise. C'étaient les pantoufles de vair de la reine Cendrillon et, au moment où ils se désespéraient du peu de prix de leur trouvaille, les exempts qui avaient trouvé leurs traces survinrent, les prirent et les firent marcher vers le Grand Châtelet.

Le délit était si grave et si bien constaté qu'ils ne pouvaient plus espérer se soustraire à la mort.

Ils décidèrent de jouer aux dés à qui des deux prendrait tout

sur lui et déchargerait l'autre.

Le perdant, qui était Armonidor, tint parole et sauva la vie à son compagnon en déclarant qu'il avait proposé à son ami une promenade et que celui-ci ne savait rien de ses intentions.

Lacerte retourna donc chez lui et composa les épitaphes de ses amis, mais il mourut un mois après, car son art ne le nourrissait pas et il était consumé d'ennui.

Quant aux petites pantoufles de vair, les hasards du temps font qu'on les voit à présent au musée de Pittsbourg, en Pennsylvanie, qui les a cataloguées sous la mention *Videpoches (première moitié du XIXè siècle)*, bien qu'elles soient authentiquement du XVIIè siècle, mais cette appellation donne à penser qu'elles servaient en effet de vide-poches à l'époque indiquée par les archéologues de Pittsbourg.

Mais on se perdrait en conjonctures si l'on voulait essayer de préciser comment les petites pantoufles de vair de Cendrillon ont passé en Amérique.

Guillaume APOLLINAIRE
Oeuvres en prose, I .
"Contes retrouvés", Gallimard,
coll. La Pléiade, pp. 525-527

ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

I - OUVRAGES INTRODUCTIFS A LA SEMIOTIQUE ET A L'ANALYSE TEXTUELLE. PERSPECTIVES PEDAGOGIQUES.

ADAM (J.M.), GOLDENSTEIN (J.P.) : Linguistique et discours littéraire
Paris : Larousse, 1976. 352 p.

BERTRAND (D.), "Germinal" d'E. Zola
Paris : éd. Pédagogie Moderne, coll. Lectoguide 2, 1980

COURTES (J.) : Introduction à la sémiotique narrative et discursive
Paris : Hachette, 1976, 144 p.

GROUPE D'ENTREVERNES : Analyse sémiotique des textes. Introduction : Théorie - Pratique
Lyon : PUL, 1979. 208 p.

HALTE (J.F.), PETITJEAN (A.) : Pratiques du récit
Paris : Cédic, 1977. 208 p.

HENAULT (A.) : Les enjeux de la sémiotique
Paris : BELC, 1976. 112 p. multigr. et PUF 1979, 191 p.
Ed. revue et corrigée avec préface d'A.J. Greimas.

LITTERATURE ET CLASSE DE LANGUE, J. Peytard, éd.
Paris : Hatier, Coll. LAL, 1982.

Revues

Pratiques - Toute la collection ; et plus particulièrement, à propos de l'analyse des récits, les n° 11/12 (RECIT 1), 14 (RECIT 2), 13 (Textes - Linguistique) et 22/23 (lectures suivies)

Langue Française : n° 38 - Enseignement du récit et cohérence du texte (1978)

Sémiotique et Bible, n°s 20 et 21, Pédagogie de la sémiotique I et II (déc. 80 et mars 81)

II - PROBLEMATIQUE GENERALE : OUVRAGES DE REFERENCE

BAKHTINE (M.) : Le marxisme et la philosophie du langage
Paris : Les éditions de Minuit, 1977, 233 p.

BAKHTINE (M.) : Esthétique et Théorie du roman
Paris : Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1978. 488 p.

BALIBAR (R.) : Les Français fictifs
Paris : Hachette, 1974. 296 p.

BALLY (C.) : Traité de Stylistique française
Paris : Klincksieck, 1970. 2 tomes : 352 p + 272 p.

BENVENISTE (E.) : Problèmes de Linguistique générale
Paris : NRF Gallimard, 1974. 2 tomes : 356 p + 288 p.

BREMOND (C.) : Logique du récit
Paris : Le Seuil, 1973. 351 p.

COQUET (J.C.) : Sémiotique Littéraire
Paris : Mame, 1973. 270 p.

COQUET (J.C.) éd., L'Ecole sémiotique de Paris
Paris, Hachette, coll. HU. 1982.

ECO (U.) : La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique
Paris : Mercure de France, 1972. 448 p.

GENETTE (G.) : Figures, Essais, TI, II et III,
Paris : Le Seuil (1966-72)

GENETTE (G.) : Mimologiques
Paris : Le Seuil, 1976

GRACQ (J.) : En lisant, en écrivant
Paris : José Corti, 1981

GREIMAS (A.J.) : Sémantique structurale
Paris : Larousse, 1966, 208 p.

LANGUE, DISCOURS, SOCIETE - POUR E. BENVENISTE (J. Kristeva, éd.)
Paris : Le Seuil, 1975

GREIMAS (A.J.) : Du sens
Paris : Le Seuil, 1970. 318 p.

GREIMAS (A.J.) : Maupassant, la sémiotique du texte,
Paris : Le Seuil, 1976. 288 p.

HJELMSLEV (L.) : Prolégomènes à une théorie du langage
Paris : Minuit, 1971. 233 p.

JAKOBSON (R.) : Questions de poétique
Paris : Le Seuil, 1973. 510 p.

JAUSS (H.R.) : Pour une esthétique de la réception
Paris : Gallimard, 1978. 307 p.

MACHEREY (P.) : Pour une théorie de la production du texte littéraire
Paris : F. Maspéro, 1966. 332 p.

LES MOTS DU DISCOURS, O. Ducrot, éd.
Paris : Minuit 1980. 241 p.

PERELMAN (C.), OLBRECHTS-TYTECA (L.) : Traité de l'argumentation (3ème éd.)
Bruxelles : Ed. de l'Université, 1976. 734 p.

POETIQUE DU RECIT, par R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon
Paris : Le Seuil, 1977. 185 p.

PROPP (V.), MELETINSKI (E.) : Morphologie du conte
Paris : Le Seuil, 1965-70. 256 p.

RASTIER (F.) : Essais de sémiotique discursive.
Tours : Mame, 1973. 2

RHETORIQUE GENERALE, par le groupe μ
Paris : Larousse, 1970. 207 p.

SEMIOTIQUE NARRATIVE ET TEXTUELLE, sous la direction de C. Chabrol
Paris : Larousse, 1973. 224 p.

STRUCTURES ELEMENTAIRES DE LA SIGNIFICATION, sous la direction de F. Nef
Bruxelles : Complexes, 1976. 172 p.

TEXT GRAMMAR AND NARRATIVE STRUCTURES, T.A. Van Dijk éd. Paris, La Haye : Mouton, 1972. 134 p.

THEORIE DE LA LITTERATURE, Textes des formalistes russes présentés par T. Todorov
Paris : Le Seuil, 1966. 320 p.

TODOROV (T.) : Théories du symbole
Paris : Le Seuil, 1977. 379 p.

Dictionnaires

DUCROT (O.), TODOROV (T.) : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
Paris : Seuil, 1972. 470 p.

GREIMAS (A.J.), COURTES (J.) : Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage
Paris : Hachette Université, 1979. 442 p.

III - REVUES SPECIALISEES

Communications - n° 4 : Recherches sémiologiques (1964)
n° 8 : L'analyse structurale du récit (1966)
n° 16 : Recherches rhétoriques (1970)
n° 20 : Le sociologique et le linguistique (1973)
n° 28 : Idéologies, discours, pouvoirs (1978)

Langages - n° 12 : Linguistique et Littérature (épuisé) (1968)
n° 13 : L'analyse du discours (épuisé) (1969)
n° 17 : L'énonciation (épuisé) (1970)
n° 22 : Sémiotique narrative : récits bibliques (épuisé) (1971)
n° 31 : Sémiotiques textuelles (épuisé) (1973)
n° 37 : Analyse de discours, langue, idéologies (1975)
n° 43 : Modalités. Logique, Linguistique, Sémiotique (1976)

Connexions n° 11 : Sujet (s) et objet(s) de l'analyse de contenu (1974)
n° 12 : Interprétation et analyse de contenu (1974)

Documents (du Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques : EHESS - CNRS, Paris)

- 1979, n° 1 : J. Geninasca, Du bon usage, de la poële et du tamis
  n° 2 : C. Zilberberg, Tâches critiques
  n° 3 : J.C. Coquet, Le Sujet énonçant
  n° 5 : A.J. Greimas, La soupe au pistou
  n° 9 : J. Courtés, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (1ère partie)
- 1980, n° 10 : idem (2ème partie)
  n° 13 : A.J. Greimas, Description et narrativité
  n° 14 : J. Courtés, La "lettre" (3ème partie)
  n° 15 : P. Ricoeur, La grammaire narrative de Greimas

Langue Française n° 3 : La stylistique (1969) (épuisé)
n° 7 : Description linguistique des textes littéraires (1970) (épuisé)
n° 38 : Enseignement du récit et cohérence du texte
n° 50 : Argumentation et énonciation (mai 81)

Le Bulletin du groupe de Recherches sémio-linguistiques : EHESS - CNRS, Paris, créé en déc. 1977 (4 numéros par an)

Le Français Moderne : 1972 : Mise au point sur les problèmes d'analyse du récit (n° 3) (Ph. Hamon)
1973 : Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire
1974 : Analyse du récit
1974 : Lecture du poème et isotopies
1975 : Problèmes actuels de la recherche rhétorique.

Linguistique et Sémiologie, édité par les Presses Universitaires de Lyon
n° 1 : l'isotopie (1977)
n° 2 : l'ironie (1978)
n° x : linguistique et enseignement des langues (1980)

Nouvelle critique - n° spécial : Linguistique et Littérature (1968)
Actes du colloque de Cluny 16, 17 avril 1968
n° spécial : Littérature et Idéologies
Actes du Colloque de Cluny 2, 3, 4 avril 1970

Littérature, n° 18 (1975) "Frontières de la rhétorique"
J.C. Chevalier : "L'analyse du discours et sa signification".

Poétique 1970 n° 1 (R. Barthes, J.P. Richard, H. Cixous, T. Todorov)
n° 3 (J. Starobinski, T. Todorov)
1973 n° 14 (problématique de la narrativité)
n° 16 Le discours réaliste
1974 n° 17 (problématique de la narrativité)
n° 19 Les genres de la littérature populaire
1975 n° 24 Narratologie
1977 n° 31 (en part. : Ph. Hamon : texte littéraire et métalangage)
1978 n° 36 Ironie
1979 n° 39 La théorie de la réception en Allemagne
1980 n° 41 Le pouvoir du récit - Langages indirects

Quelques articles sur la théorie des opérations énonciatives
Recueil d'articles d'A. Culioli
DRL - Paris VII ; consulter, entre autres :
"Un linguiste devant la critique littéraire" (1971)

Semiotica : V (4) : Sémanalyse 1972

Université de Neuchâtel

Neuchâtel Université, Centre de Recherches sémiologiques
n° 20. Logique, argumentation, discours. Recherches I 1974, 68 p.
n° 21. Logique, argumentation, discours. Recherches II, 1974, 132 p.
n° 29. J.B. Grize : argumentation, schématisation et logique naturelle.

Etudes Littéraires, Vol. 10, n° 3, déc. 77
"Sémiotique du discours"

Revue européenne des sciences sociales, T. XII, 1974, n° 32
"Recherches sur le discours et l'argumentation"
(J.B. Grize, éd.)

TABLE DES MATIERES

Pages

Introduction générale 5

Première étude : *Barbe-Bleue : trois variantes* ... 17

Deuxième étude : *L'Assassin désintéressé : Bill Harrigan* (J.L. Borges)..... 71

Troisième étude : *Mateo Falcone* (P. Mérimée)..... 107

Quatrième étude : *L'Affaire Lemoine, par Gustave Flaubert* (M. Proust).... 145

Texte : *La suite de Cendrillon, ou le rat et les six lézards* (G. Apollinaire)..... 174

Eléments de bibliographie 179