

L'enseignement-apprentissage de la mise en texte du personnage dans une perspective pragmatique

En matière de didactique de la lecture-écriture du personnage romanesque, nous avons exposé dans le chapitre précédant les intérêts anthropologique et culturel du corpus étudié. Le présent chapitre sera consacré aux intérêts psycho-affectifs dont l'analyse sera envisagée dans une perspective pragmatique. Autrement dit, nous allons examiner différentes stratégies narratives liées au choix de la voix narrative et la focalisation dans l'incarnation du personnage en vue d'un *effet de vie*, ainsi que dans la programmation des effets identificatoires. Le repérage de la voix narrative paraît d'autant plus important pour parvenir à cette fin didactique qu'il conditionne à la fois la construction du récit de l'auteur et l'interprétation textuelle du lecteur. En tant que point d'entrée dans l'analyse du rapport entre le narrateur, l'auteur et le personnage, l'étude préliminaire se centra sur la notion de la voix narrative, et se poursuivra par l'examen du mode de focalisation choisi et les effets produits chez le lecteur (ces deux derniers points seront étudiés en même temps, car le choix du mode de focalisation détermine les formes de l'identification provoquée chez le lecteur).

Comme nous l'avons souligné dans la partie d'analyse des données de l'enquête (cf. § 6.2.1), les deux techniques d'écriture en question font partie des connaissances manquantes des étudiants. La complétude des connaissances lacunaires de la narratologie paraît indispensable en l'occurrence d'autant plus qu'à la fin de la séquence didactique les élèves ont pour projet de composer leur propre personnage féminin au sein d'un récit. Ainsi, nous tenons à souligner que leur étude du corpus sera orientée vers une position d'auteur afin qu'ils s'accoutument à réfléchir aux phénomènes littéraires d'un point de vue du créateur.

8.1 Le repérage de la voix narrative et l'étude des fonctionnements des focalisateurs « il », « je », « tu » dans la construction du récit

8.1.1 Le « narrateur », une notion narratologique manquante chez les étudiants sondés ?

Dans les réponses de l'enquête faite auprès des étudiants taïwanais sur la conception du personnage (cf. § 6.2.3), rares sont les sondés qui mentionnent la présence du narrateur au sein du récit (aucun d'entre eux n'emploient le terme *narrateur* pour formuler leur conception du personnage). Il faut d'abord souligner que le mot français *narrateur* relève du lexique technique, et ne fait pas partie des mots courants utilisés dans la vie quotidienne des élèves. Il est possible que ce manque de pratique du mot donne lieu à l'assimilation de deux concepts : la notion du narrateur inclue dans la notion de l'auteur. Par ailleurs, pour les étudiants conscients de la présence d'une instance qui raconte l'histoire, ils sont enclins à attribuer la voix narrative à l'auteur à la place du narrateur, par exemple l'étudiante CA 5: « Parfois, le personnage est l'auteur lui-même. Il raconte l'histoire. » (cf. § 6.2.3). D'un point de vue narratologique, la formulation de l'élève montre la confusion sur l'instance interne : le narrateur, et l'instance externe : l'auteur, et c'est la conception nuancée de la voix narrative qui lui fait défaut.

Pourtant, l'absence de l'emploi du mot ne prouve pas la méconnaissance des étudiants universitaires envers la notion du *narrateur*. À notre sens, il s'agit plutôt d'une négligence que d'une ignorance. Rappelons que dans la culture éducative de l'enseignement de la littérature chinoise à Taïwan, la question stylistique du texte littéraire enseigné n'est pas la première préoccupation didactique, c'est l'aspect linguistique qui est privilégié dans le programme lycéen (cf. § 5.3.1.1). Dans cette perspective, l'importance de l'auteur est mise en avant en raison de son autorité garantissant la qualité du texte étudié, et la présentation de sa biographique se prête à une entrée incontournable de l'étude textuelle. De ce fait, la notion du narrateur est mise à l'écart par rapport à celle du personnage, plus tangible, plus présent dans la diégèse, ainsi qu'à la notion de l'auteur auquel est dédiée une colonne de présentation biographique au préambule de chaque leçon.

8.1.2 La mise en place des dispositifs de remédiation : l'étude des instances narratives

Notre objectif didactique vise ainsi à éclaircir la notion des instances narratives que sont l'auteur, le narrateur, et le personnage. Les extraits étudiés en version complète

sont mis en annexe (Annexe 3) à la fin de la thèse, nous avons tiré de chaque texte un paragraphe pour illustrer le principe de pédagogie. Les trois narrations se font respectivement à partir du focalisateur « je », « tu », et « elle », ce qui nous permet d'éclaircir l'identité des focalisateurs dans le concept des voix narratives.

8.1.2.1 L'usage du focalisateur « il » : la dissimulation du narrateur ?

Catherine Tauveron souligne que le narrateur est souvent considéré comme absent parce qu'invisible en surface quand il ne dit pas « je », le narrateur en tant que personnage régisseur- metteur en scène inscrit dans le texte - n'existe pas (1995 : 112). Etant invisible, le narrateur devient une instance effacée aux yeux des élèves qui ne sont pas sensibles à sa fonction néanmoins indispensable dans la construction textuelle. Prenons l'exemple de l'extrait du roman *Thérèse Desqueyroux* :

Un matin chaud de mars, vers dix heures, le flot humain coulait déjà, battait la terrasse du café de la Paix où étaient assis Bernard et Thérèse. Elle jeta sa cigarette, et, comme font les Landais, l'écrasa avec soin.

« Vous avez peur de mettre le feu au trottoir ? »

Bernard se força pour rire. Il se reprochait d'avoir accompagné Thérèse jusqu'à Paris. Sans doute au lendemain du mariage d'Anne, l'avait-il fait à cause de l'opinion publique, — mais surtout il avait obéi au désir de la jeune femme. Il se disait qu'elle avait le génie des situations fausses : tant qu'elle demeurerait dans sa vie, il risquait de condescendre ainsi à des gestes déraisonnables ; même sur un esprit aussi équilibré, aussi solide que le sien, cette folle gardait un semblant d'influence. (p140)

Le passage se situe à la fin de l'histoire dans laquelle Thérèse est libérée de sa séquestration familiale due à l'empoisonnement de son mari Bernard. Dans ce passage, il s'agit de l'énonciation du narrateur dont la présence n'est pas facile à souligner, c'est au contraire celle de deux personnages Bernard et Thérèse qui saute aux yeux du lecteur. Ainsi, « elle » désigne évidemment Thérèse, et « il » Bernard. L'intérêt pédagogique du passage réside alors dans la mise en exergue des caractéristiques du récit à la troisième personne, un narrateur extradiégétique qui prend en charge les paroles, les pensées et la perception des deux personnages mis en scène.

Le passage étudié commence par le point de vue du narrateur qui présente des informations spatio-temporelles : « Un matin chaud de mars (...) ». Une illusion référentielle s'établit ainsi sous forme de discours impersonnel dans lequel le narrateur s'avère dissimulé. Comme le souligne Vincent Jouve, « la voix du récit - surtout lorsqu'elle s'énonce à la troisième personne – se donne moins comme un personnage que comme une instance anonyme. »⁵¹¹ En termes de Genette, il distingue deux types de récits : « l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], nommé hétérodiégétique ; l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...], nommé homodiégétique »⁵¹². Dans le passage étudié, il s'agit évidemment d'un narrateur hétérodiégétique dont la perspective narrative se focalise sur la description du geste de Thérèse qui « jeta sa cigarette, et, comme font les Landais, l'écrasa avec soin » avant de passer sur l'intériorité de Bernard, rapporté d'une façon plus précise dans la justification de son propre comportement, sans pour autant causer le problème de la cohérence des informations accessibles. En effet, le dévoilement de l'intériorité témoignant d'une authenticité ne serait pas possible, si la voix narrative relevait de celle de Thérèse.

La subjectivité du narrateur n'est pas accentuée dans ce passage, étant donné que l'énonciation se contente de camper les deux protagonistes. Cependant, il arrive dans certains passages du roman que la présence du narrateur est affirmée par les marques de la subjectivité ou par ses interventions explicatives sur les personnages, comme ce que critique Sartre sur l'art du roman de Mauriac (cf. § 3.2.2) comme à la page 54 : « ce ne pouvait être de ce cœur sec – car elle avait le cœur sec : **Thérèse le savait peut-être !** – qu'avait jailli ce cantique des cantiques, cette longue plainte heureuse d'une femme possédée..... » (Phrase soulignée par nous) Quant à l'extrait étudié, la présence du narrateur devient d'autant plus difficile à saisir faute de marques de subjectivité. Or, c'est dans cette particularité que réside l'intérêt pédagogique, sachant que la difficulté du repérage peut se prêter à un exercice de sensibilisation des étudiants à la présence du narrateur. Ainsi, les démarches didactiques démarrent dans l'activité du soulèvement des instances internes du récit (narrateur et personnage), et dans le cas où l'identité du

⁵¹¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit, p128.

⁵¹² Gérard Genette, *Figures III*, coll. « Poétique », Paris, 1972, p. 252.

narrateur est ignorée, l'enseignant peut alors souligner sa présence en abordant le concept de voix narrative.

8.1.2.2 L'usage du focalisateur « je » : l'empreinte d'authenticité ou le marque de transformation artistique ?

Le récit raconté à la troisième personne peut faire l'objet d'une confrontation avec celui à la première personne singulière « je », à l'aide l'extrait suivant tiré du roman *L'allure de Chanel* (1976) de Paul Morand :

Je déteste m'abaisser, courber l'échine, m'humilier, déguiser ma pensée, me soumettre, ne pas en faire à ma tête. Aujourd'hui comme alors, l'orgueil éclate dans mes actions, dans mes gestes, dans la dureté de ma voix, dans le feu de mon regard, dans mon visage musclé et tourmenté, dans toute ma personne absolue. Je suis le seul cratère d'Auvergne qui ne se soit pas éteint.⁵¹³

Ce roman biographique restitue la personnalité de Chanel en retraçant les grandes étapes de sa vie. D'une fille abandonnée d'Auvergne à une couturière légendaire internationale, l'énonciation se fait à la première personne. Il est clair que pour cet autoportrait, le « je » désigne à la fois le narrateur et le personnage (tous deux désignent Coco Chanel). Deux instances internes fusionnées en une qui agit, perçoit, parle et raconte ce qu'il lui arrive. Contrairement à d'autres récits à la première personne, le « je » de *L'allure de Chanel* n'implique pas l'auteur qui demeure Paul Morand. Pédagogiquement, la spécificité de l'extrait permet aux élèves de s'entraîner à distinguer la notion du narrateur qui fait partie des instances internes de celle de l'auteur, une instance externe non intégrée dans la diégèse.

En matière de didactique de production du texte narratif, la distinction des deux instances (narrateur et auteur) mérite d'être soulignée auprès des élèves qui s'initient à l'écriture fictive. L'objectif est d'anticiper les difficultés que les élèves pourraient rencontrer dans l'écriture à la première personne. En effet, nous pouvons comprendre la tendance d'assimiler la voix narrative à celle de l'auteur, surtout dans le récit écrit par le focalisateur « je » du narrateur qui s'interpose entre le lecteur et l'histoire. Il est évident que le « je » ne désigne pas forcément l'identité de l'auteur, bien en droit de se

⁵¹³ Paul Morand, *L'allure de Chanel* (1976), Folio Gallimard, Paris, 1996, p. 25

différencier du narrateur dans la création littéraire. Sauf que dans le genre autobiographique l'auteur est censé nouer un pacte avec le lecteur afin de se montrer tel qu'il est, dans « toute la vérité de la nature de leur récit autobiographique »⁵¹⁴. A l'exception de cela, l'évaluation d'une écriture fictive est moins soumise aux critères de véracité extratextuelle qu'à la logique interne de la diégèse en vue de la cohérence du récit. Rappelons que la vie imaginative de l'écrivain exprimé dans sa création ne devrait pas se rattacher à son incident biographique. Dans l'optique de Genette, le narrateur n'est jamais l'auteur, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur, étant donné que le narrateur est lui-même un rôle fictif. C'est ainsi que la nécessité de cette séparation est à la fois logique, psychologique et juridique (Genette 1972 : 226).

Même si dans le cas où l'auteur s'inspirerait du vécu personnel et des données sociales, ceux-ci pourraient faire l'objet d'une transformation symbolique en se redéfinissant selon l'unité et la logique interne de l'œuvre. Le processus s'opère à partir des matériaux bruts jusqu'aux constitutifs significatifs qui s'orchestrent dans la diégèse pour s'attribuer un sens propre. C'est ainsi que la littérature est proposée comme un support favorable à la réflexion du rapport du monde fictif et le monde réel : comment les données circulent-elles entre deux mondes ? Pour quels effets et quels projets littéraires ? Ainsi, lorsque les élèves démarrent leur projet en sondant leur monde intérieur, l'exercice d'écriture les conduira un jour à se détourner d'eux-mêmes pour s'intéresser aux autres (notre propre source d'inspiration va tôt ou tard s'épuiser) comme François Mauriac le souligne au sujet du rapport du créateur et de ses créations : « Tous les romanciers (...) ont commencé par cette peinture directe de leur belle âme et de ses aventures métaphysiques ou sentimentales, (...) c'est lorsque nous commençons à nous déprendre de notre propre cœur que le romancier commence aussi de prendre figure en nous. »⁵¹⁵ De cette manière, l'exercice d'écriture devient pour eux un dispositif de sensibilisation, un moyen justifié de transposition d'une identité dans une autre.

Par ailleurs, l'extrait choisi sert également à l'enseignant pour mettre en exergue le caractère fictif d'un roman dit autobiographique. Pédagogiquement, il est approprié de faire connaître d'abord aux élèves la définition de l'autobiographie pour ensuite les

⁵¹⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975.

⁵¹⁵ François Mauriac, *Le romancier, et ses personnages (1933)*, op, cit, p. 82

amener à distinguer les genres autobiographique et romanesque. D'après Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* :

L'autobiographie comme un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (Seuil, coll. "Poétique", 1975)

A cela s'ajoute l'explication sur la genèse de *L'allure de Chanel* que donne Paul Morand dans la préface:

Sur ces tête-à-tête du Saint-Moritz d'il y a trente ans, en rentrant dans ma chambre, je griffonnai quelques notes, puis n'y pensai plus (...) Les hasards d'un déménagement en Suisse, en août dernier, firent remonter en surface des feuillets jaunis. Entre-temps des ouvrages très complets sur Chanel avaient paru, au lendemain de sa mort, un roman étincelant, ou encore les mémoires délicats d'une amitié tardive.⁵¹⁶

Suivant la définition de l'autographie proposée par Philippe Lejeune, elle se caractérise par l'identité réunie de l'auteur, du narrateur et du personnage dans l'instance narrative « je ». En ce sens, l'ouvrage *L'allure de Chanel* est exclu du genre autobiographique en raison de la division de l'auteur et du narrateur. D'ailleurs, la citation formulée par Paul Morand souligne le caractère fictif de son écriture qui se tisse effectivement à partir de notes de conversations faites trente ans plus tôt. Il est possible que cette amitié que noue l'auteur avec Chanel influence sa mémoire, ce qui n'est pas sans conséquence sur son interprétation du parcours de son amie. *L'allure de Chanel*, que Paul œuvre à incarner, est filtrée par son observation, sa perception et son impression à l'égard du sujet traité dans une nostalgie qu'il a envie de partager⁵¹⁷.

A partir de quelques notes et souvenirs, se brodent néanmoins des scènes intimes bien détaillées, ainsi que le sentiment et la sensation que le protagoniste a éprouvés face aux grands événements de sa vie. Cette propriété romanesque montre déjà le caractère fictif du récit qui s'achève dans l'imagination et le travail du romancier. Le choix du

⁵¹⁶ Paul Morand, *L'allure de Chanel*, op. cit, pp. 15-16.

⁵¹⁷ « Je pris plaisir à relier mes feuillets volants, à en-tête du Palace de Badrutt, puis je voulus faire partager ma nostalgie à Pierre Berès ; il me supplia de les faire dactylographier (...) » (Préface de *L'allure de Chanel*, op. cit, p. 16.

focalisateur du « je » n'est pas anodin, non seulement il facilite l'exploration de l'intériorité du protagoniste, mais aussi représente une technique d'écriture qui se soustrait à l'examen de la véracité de l'histoire. À savoir, les passages que nous avons choisis pour la classe, qu'il s'agisse du regard de Chanel porté sur elle-même ou des échanges intimes (des scènes de ménage) avec son amant, font plutôt preuve de valeurs romanesques que d'authenticités historiques. C'est pour cette raison qu'au lieu d'être considéré comme une autobiographie, l'ouvrage se classe dans la catégorie du roman.

8.1.2.3 L'usage du focalisateur « tu » : l'interpellation du personnage et du lecteur

La catégorisation générique ne soustrait pas pour autant les intérêts didactiques du texte étudié. D'après Noëlle Sorin, l'enseignement des récits de vie⁵¹⁸, qu'il s'agisse des biographies historiques ou des romans autobiographique, permet à la fois d'aborder la question générique et de faire croiser les deux cultures, celle de l'écrivain et celle du lecteur (2003 : 93). C'est dans l'étude des traits de caractères des autres que les élèves apprennent à réfléchir sur leur propre identité dans une rencontre interculturelle.

Pour ce faire, ajoutons un autre extrait du genre biographique narré à la deuxième personne singulière, il s'agit d'un passage tiré du roman *Lambeaux* (1995) de Charles Juliet :

La journée commence, et jusqu'à l'instant de gagner ta chambre, tu n'auras aucun répit. Le ménage, les repas, les vaisselles, le linge à laver et repasser, l'eau à aller chercher pour vous et parfois les bêtes, les lourds bidons de lait à porter à la « fruitière », les lapins, la volaille, les cochons...De surcroît, au printemps et en été, tu entretiens le jardin, ramasses les légumes. En hiver, tu fends du bois, dois balayer et pelleter la neige. Le soir, après un rapide repas le plus souvent pris debout, tu te penches sur leurs devoirs, leur fais réciter leurs leçons. Puis elles montent se coucher. Mais pour toi, la journée n'est pas encore finie. Une règle jamais énoncée, mais à laquelle aucune de vous dans le village n'oserait se soustraire, veut que les femmes ne restent jamais inoccupées. Le travail, le travail.⁵¹⁹

⁵¹⁸ Il désigne un genre littéraire protéiforme qui comporte une douzaine de catégories, allant des mémoires à l'autobiographie, les confidences épistolaires, le récit écrit par un tiers, le récit de voyage, la chronique. Il demeure un genre ambigu dans lequel les frontières entre réalité et fiction, entre réel et imaginaire sont souvent poreuses. (Noëlle Sorin, « Le récit de vie en classe de littérature : regards sur l'autre et image de soi », in *Tangence*, n° 71, 2003, pp. 95-96)

⁵¹⁹ Charles Juliet, *Lambeaux*, Gallimard, Paris, 1995, p. 14

Avant d'aborder la question de la voix narrative, il est recommandé de contextualiser le récit à partir de son *paratexte* (Genette, 1987) pour que les élèves comprennent de quoi s'agit le roman de Charles Juliet, intitulé *Lambeaux*, notamment lors de son premier abord en classe. Ils sont ainsi amenés à se servir du texte de la quatrième couverture et du titre pour découvrir l'idée générale du roman. Que signifie le titre ? Au sens propre, le mot « lambeaux » au pluriel désigne des fragments détachés, ou des morceaux déchirés d'un tissu, d'un papier, voire de la chair. Par-là, la richesse du mot est à prendre dans toutes ses acceptions, qu'il soit appliqué à l'homme ou à son style. Ainsi, sur le plan stylistique, le mot peut s'expliquer par le caractère fragmenté des phrases courtes, nominales, ou de l'accumulation de mots ; et sur le plan sémantique, il peut renvoyer à un être fragmenté, divisé, faute d'un sentiment de complétude. Ces suggestions permettent aux élèves de prévoir une histoire centrée sur les personnages dont les désirs et les aspirations sont contrariés. En effet, le roman se divise en deux parties : la présentation de l'existence asphyxiée de la mère biologique dans la première partie, et les difficultés éprouvées dans la quête identitaire de l'auteur dans la deuxième partie.

En raison de notre sujet centré sur les féminités des années 1920, l'analyse du roman en classe est principalement centrée sur la première partie du récit (l'histoire de la mère). Ainsi, le « tu » de la première partie désigne la mère de l'auteur. Née en 1902 dans un petit village, elle est morte de faim en 1940 dans un asile français durant l'Occupation à cause de la politique de l'*Extermination douce*⁵²⁰ mise en place sous Hitler. Présenté tout au long du récit sous couvert d'anonymat, le pronom « tu » joue le rôle de l'allocutaire de la voix narrative. De fait, cette voix appartient à la fois à l'auteur et au narrateur, tous deux fusionnés en une instance unique qui entretient le dialogue avec le personnage « tu ». Néanmoins, celui-ci n'est plus là pour répondre, mais justement interpellé. Cela montre le désir de l'auteur-narrateur de renouer le rapport avec sa mère biologique, ce qui est confirmé dans la préface où l'auteur exprime le vouloir de revivre avec sa mère les instants du passé (Juliet 1995 : 10). Bien qu'elle ne

⁵²⁰ Destinée à éliminer ceux qui selon le gouvernement allemand appartiennent à une sous-humanité au moyen de supprimer la fourniture alimentaire.

soit plus là, l'écriture constituerait pour lui le moyen d'affirmer l'existence de leur lien filial.

En plus, dans la volonté de créer une proximité avec le lecteur, l'emploi de « tu » convoque cette instance externe du texte, et devient ainsi une technique efficace pour engager le lecteur dans l'univers textuel à l'aide de l'intimité créée. L'effet se différencie de l'usage de « il, elle » dans l'extrait étudié de *Thérèse Desqueyroux*. Les pronoms à la troisième personne placent le lecteur dans la position du spectateur, atténuant de la sorte le choc d'être impliqué directement dans le crime de l'empoisonnement. La technique narrative réduit ainsi la résistance du lecteur dans un rôle du témoin du crime, au lieu de jouer le rôle du criminel.

Par ailleurs, si nous renvoyons au contexte historique de *Lambeaux*, qui repose sur les contraintes de la condition féminine en milieu rural, la position du récepteur qu'occupe le « tu » s'avère significative. En effet, l'extrait révèle la dure vie paysanne au temps de la Grande Guerre en soulignant le caractère répétitif, accumulatif du travail incessant des femmes à la campagne. Le personnage « tu » met ainsi en scène un personnage-type, un groupe social, inscrit dans un contexte historique qui explique son mode de vie. La condition féminine est ainsi illustrée par des contraintes accablantes qui empêchent les femmes de penser. La réflexion y est considérée comme nuisible au maintien de l'ordre, susceptible de mener à des révoltes. Dans ce sens, l'usage de « tu » renvoie également au mutisme de la mère à qui le droit de s'exprimer n'est pas accordé, d'autant plus qu'intérieurement elle se heurte à l'incapacité de formuler ses pensées à cause d'une éducation interrompue malgré ses performances scolaires : avoir « la première du canton avec une moyenne encore jamais enregistrée » (p. 19).

Il est ainsi clair que l'effet produit par le pronom « tu » contraste avec celui par le pronom « je » dans l'extrait choisi de *L'allure de Chanel*. Dans ce dernier cas, l'usage du « je » témoigne d'une assurance, une confiance innée de la personnalité de Chanel, et donne de la sorte une image de la femme apte à prendre l'initiative dans sa quête d'identité.

8.2 Les emplois des modes de focalisation et leurs effets de l'identification dans le traitement du thème de la solitude

8.2.1 Le rapport entre le mode de focalisation et l'information exposée

L'éclaircissement des identités du narrateur, de l'auteur et des personnages permet de sensibiliser les étudiants au rapport du narrateur avec son énoncé, et de ce fait, à la propriété artistique de la création romanesque. Après cette étude primordiale, nous entrons dans la perspective structurelle du récit, à savoir, des manières d'exposer et distribuer des informations narratives. Ainsi, l'enseignement-apprentissage de la voix narrative est suivi par une étude des modes de focalisation qui conditionnent le choix des informations mises en œuvre dans le récit (cf. § 2.3.1). L'adéquation du choix de la perspective narrative à ses informations accessibles constitue un critère primordial pour la cohérence du récit tant au niveau de la composition du personnage qu'à celle de l'intrigue. Comme Catherine Tauveron l'a remarquée dans sa thèse portant sur la didactique de l'écriture du personnage :

Parmi les opérations de planification, celle qui consiste à choisir le mode de narration est une opération déterminante pour la gestion globale et locale de l'histoire que l'on projette d'écrire. Pas de spectacle réussi sans souci de mise en scène.⁵²¹

Il est clair que le choix de la perspective narrative conditionne les manières de transiter les informations auxquelles la perspective peut y accéder ou pas. Pour Gérard Genette, il s'agit d'une « régulation de l'information narrative »⁵²² fournie au lecteur, et il existe trois modes de régulation. Les trois perspectives narratives sont précisément

⁵²¹ Catherine Tauveron, *Le personnage : une clef pour la didactique du récit à l'école élémentaire*, op. cit., 1995, p. 249

⁵²² Gérard Genette souligne qu'un texte s'écrit à partir des choix techniques qui engendreront le résultat particulier lié à la représentation verbale de l'histoire. C'est ainsi que le récit met en œuvre, entre autres, des effets de distance entre narrateur et histoire, afin de créer un mode narratif précis, qui gère la « régulation de l'information narrative » fournie au lecteur. (Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 184)

Pour la notion de *la distance narrative*, Genette précise qu'elle permet de connaître le degré de précision du récit et l'exactitude des informations véhiculées. Que le texte soit récit d'événements (on raconte ce que fait le personnage) ou récit de paroles (on raconte ce que dit ou pense le personnage), il y a quatre types de discours qui révèlent progressivement la distance du narrateur vis-à-vis le texte : *Le discours narrativisé, le discours transposé au style indirect, le discours transposé au style indirect libre, et le discours rapporté*. (*Ibid.*, p. 191)

la focalisation zéro avec laquelle le narrateur est en mesure de révéler à la fois des informations du monde interne et externe autour du personnage, comme par exemple le narrateur hétérodiégétique de *Thérèse Desqueyroux*, qui change de points de vue et de personnage afin de comparer les différents regards posés sur l'héroïne, y compris celui de l'héroïne elle-même. La focalisation interne, avec laquelle le narrateur connaît les mêmes informations que le personnage focalisateur, à l'exemple du narrateur des *Lambeaux*, qui se focalise sur la mère et rend compte de sa perception sur le monde qu'elle a vécu, ainsi que celui de *L'allure de Chanel*. Enfin, la focalisation externe avec laquelle le narrateur en sait moins que les personnages, dont l'effet s'apparente au champ d'une caméra qui suit des faits et des gestes de protagonistes de l'extérieur, incapable de deviner leur monde intérieur. L'adoption de ce mode permet au lecteur de découvrir des choses en même temps que le personnage dans une imprévisibilité, d'où l'effet de surprise. En l'occurrence, l'identité des personnages ne sera saisie qu'à partir de leurs traits externes ou de leurs actions.

Au niveau de la pratique pédagogique, les interrogations concernées sont ensuite mises en avant dans la classe : Quel est le mode de focalisation mis en texte par l'auteur et quels sont ses fonctions et ses effets recherchés ? Avec quel mode de focalisation le narrateur peut-il offrir les informations suffisantes et nécessaires au lecteur ? En fonction des propriétés des extraits étudiés, notre enseignement-apprentissage se concentre sur l'étude des premières deux focalisations : *les focalisations zéro et interne*. Dans un cadre de l'étude de la question identitaire des personnages, ces deux modes offrent plus de possibilités de sonder l'intimité des personnages et d'exposer les regards des autres portés sur eux.

Dans le cas où la construction du récit renvoie à retracer la recherche de l'authenticité du protagoniste dans un monde inauthentique, le personnage romanesque serait construit dans l'illustration de la solitude de l'être humain suite à « la rupture insurmontable entre le héros et le monde »⁵²³ (cf. §. 3.3.1). Cette caractéristique se voit effectivement dans les trois romans abordés. Pédagogiquement, les élèves seront amenés à s'interroger sur la manière dont les trois auteurs incarnent trois héroïnes solitaires pour favoriser l'investissement du lecteur dans l'univers textuel. Les

⁵²³ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, op, cit, 1964, p24.

questions soulevées se posent ainsi : en profitant des effets identificatoires dans le traitement de la solitude, thème partagé avec le lecteur en tant qu'être humain, comment les auteurs mettent-ils en œuvre les modes de focalisation? Quelles sont les fonctions et les propriétés des modes de focalisation illustrées dans le corpus étudié?

8.2.1 L'exposition des informations liées au cadre spatio-temporel et à l'intimité du personnage en vue de *l'identification informationnelle*

Commençons donc par l'extrait de l'*Allure de Chanel*. Dès la première ligne, le héros-narrateur conduit le lecteur, en lui accordant une place diégétique, à s'identifier au rôle de l'allocutaire « vous » :

Ce n'est pas devant mon Puy-de-Dôme natal que je parle avec vous, ce soir, c'est à Saint-Moritz, face à la Barnina ; ce n'est pas dans la noire maison où fut, un jour, recueillie, sans élan ni chaleur, une fillette orgueilleuse et fermée, que je commence à vous raconter ma vie passée ; c'est dans un hôtel illuminé, où les riches prennent leur plaisir et leur repos laborieux. Mais pour moi, dans la Suisse d'aujourd'hui comme dans l'Auvergne d'autrefois, je n'ai jamais trouvé que la solitude.⁵²⁴

Aussitôt, l'incipit recourt à des procédés destinés à créer l'*effet d'illusion*⁵²⁵, tout d'abord, l'emploi des *réalèmes* (David Herman 2012) tels que « Puy-de-Dôme », « Saint-Moritz », « Barnina », « Suisse », « Auvergne » renvoient tous à une réalité référentielle rendant le discours crédible. Comme le précise Charles Grivel :

À partir de cette analogie grossière entre noms « naturels » et noms « fictifs », facilement repérée par le lecteur, le roman se fonde en vérité. Le signe usuel passant pour « vrai », identifié dans le roman, « vérifie » celui-ci. On voit donc que le nom propre comme tous les éléments du livre remplit un double usage : sur l'une de ses faces il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction.⁵²⁶

⁵²⁴ Paul Morand, *L'allure de Chanel* (1976), op. cit., 1996, p. 17

⁵²⁵ La liste des procédures relatives à l'effet d'illusion : l'onomastique et ses connotations référentielles, le lexique modal et logique narrative, les structures de suspense et l'illusion d'autonomie. (Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., pp110-119.)

⁵²⁶ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, p 135, cité par Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*, p111.

En créant une illusion du rapport analogique de la diégèse avec le monde réel, la valeur référentielle favorise l'opération d'identification du lecteur qui saisit une parcelle de la réalité comme un point d'entrée pour s'investir dans l'univers textuel. Cependant, il faudrait souligner que cette grossièreté de la réalité fictionnelle sous-entend la flexibilité des normes internes du récit. Dans certains cas, ces normes ne se conforment pas aux lois du monde extratextuel. Rappelons que d'après Walton, « les lecteurs attribuent une réalité au monde de la fiction non pas du point de vue de la réalité telle que nous la connaissons mais du point de vue de la fiction même. »⁵²⁷ La réalité propre à la fiction se fonde sur une logique narrative, en d'autres termes, sur une cohérence du récit bien structurée dont la connotation référentielle permet d'assurer sa crédibilité (Jouve 1992 : 114-115).

Ainsi, l'emploi des *réalèmes* renforce la crédibilité du thème abordé dans le passage étudié qu'est « la solitude », un leitmotiv récurrent qui renvoie à une permanence, à la globalité de la structure narrative du roman *L'allure de Chanel*. Bien que Chanel connaisse des amours passionnants, elle reste *Mademoiselle* toute sa vie. Son empire de la haute couture se fonde effectivement sur le sacrifice de sa vie familiale, ce qui est souligné par le mot « Seule » intitulant même le premier chapitre :

C'est la solitude qui m'a trempé le caractère, que j'ai mauvais, bronzé l'âme, que j'ai fière, et le corps, que j'ai solide. Ma vie, c'est l'histoire – et souvent le drame- da la femme seule, ses misères, sa grandeur, le combat inégal et passionnant qu'elle doit mener contre elle-même, contre les hommes, contre les séductions, les faiblesses et les dangers qui surgissent de toutes parts.⁵²⁸

Cette solitude est ainsi mise en œuvre par l'évocation d'une vie intérieure relevant des techniques de l'illusion de personne⁵²⁹. Avec les informations dévoilées au fil du

⁵²⁷ Kendal Walton, « How Remote is fictional Worlds from the real World? » in the journal of *Aesthetics and Art Criticism*, vol. 37, 1978, cite par Christian Dours, *Personne, personnage. Les fictions de l'identité personnelle*, 2003, p. 116.

⁵²⁸ Paul Morand, *L'allure de Chanel (1976)*, op. cit., 1996, p. 18

⁵²⁹ Rappelons qu'il existe plusieurs procédés à cet effet, Philippe Hamon explique des techniques telles que l'attribution d'un passé, d'un comportement prévisible, d'un ancrage sociologique etc., au personnage (« Un discours contraint », *Poétique*, n° 16, 1973). Jean-Louis Dumortier, quant à lui,

récit sur la personnalité de Chanel, l'*identification informationnelle*⁵³⁰ au personnage (cf. § 2.3.1) s'effectue chez le lecteur qui adopte le point de vue du héros-narrateur en lisant son évolution de l'enfance à la vieillesse et partageant le même savoir. D'après Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque, la mise en scène d'un héros-narrateur, utilisant une narration simultanée et une *focalisation interne*, contribuerait à produire une forte illusion de réalisme et de vraisemblance.⁵³¹ L'usage de la *focalisation interne* offre une situation de communication où le lecteur, à partir de la connaissance intime du personnage, se prêterait à une simulation d'un rapport authentique. D'après Vincent Jouve, la connaissance intime de l'autre est si rare que, lorsqu'un narrateur nous livre un personnage dans les tréfonds de son être, l'effet de sincérité est immédiat. (1992 : 136) C'est une raison pour laquelle la *focalisation interne* s'emploie couramment dans le genre autobiographique, y compris pour le récit de *Lambeaux*.

8.2.2 La mise en scène des personnages porteurs du désir contrarié et l'effet de l'identification empathiques

Afin d'approfondir les connaissances des élèves sur les fonctions éventuelles de la *focalisation interne*, nous les amenons ensuite à étudier un autre extrait tiré de *Lambeaux*, afin d'étudier une autre forme d'identification du lecteur, l'*identification empathique*.

Et un jour Martine te parle du *bagnard*. Elle ne sait plus si c'est son père ou son grand-père qui avait été accusé d'avoir mis le feu à une ferme et à trois meules de paille un dimanche de Pentecôte. On n'avait pu prouver sa culpabilité, mais bien qu'il niât être l'auteur de cet incendie, il avait été envoyé au bagne. Depuis, pour tous, son descendant était le *bagnard*, et inévitablement, il avait été mis au ban du village. Âgé d'une

explique que : « Si les êtres de fiction peuvent paraître vivants, c'est parce que l'auteur les doue d'affects, c'est parce qu'il évoque les mouvements de leur esprit au moyen des champs lexicaux du pouvoir, du savoir, du désir, du vouloir surtout. » (*Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage : théorie et pratique*, 2001, *op. cit.*, p. 148)

⁵³⁰ Rappelons que d'après Jean-Louis Dumortier, le lecteur s'identifie « à celui qui, dans la fiction narrative ou dans la diégèse, se trouve, s'agissant du savoir, dans une situation analogue à la sienne » (*Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage : théorique et pratique*, De Boeck-Duculot, Bruxelles, 2001, p. 152)

⁵³¹ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2006), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>.

soixantaine d'années, il ne s'était jamais marié et vivait dans une solitude farouche.
(*Lambeaux*, 1995 : 70)

Le passage décrit les connaissances que « la mère » possède au sujet du bagnard. L'expérience affective de « la mère » permet son rattachement au sort de ce vieil homme, d'autant plus que les conditions de vie solitaire des deux sont similaires. Au niveau des stratégies narratives, pour faciliter *l'identification empathique*, le thème de la solitude est mis en forme dans une alternance de narrations de la vie du bagnard et de l'introspection de la mère « tu » (voir l'extrait étudié de la page 70 à 74 de *Lambeaux*). Sont ainsi comparés deux individus isolés et dont la communication avec leur entourage est impossible, leurs deux identités s'en retrouve en quelques sorte reliées. Il en résulte que dans ce petit village où la mère vient de s'installer après le mariage, le bagnard est la seule personne avec laquelle elle peut se sentir proche en raison de leurs difficultés ou ressentiments similaires – ceux d'être incompris, opprimés, et solitaires. L'homme endure son identité perdue, et lui est collé une étiquette de bagnard sur laquelle les villageois véhiculent des clichés à son sujet.

De cette technique d'écriture découle une double *identification empathique* : l'identification de la mère au vieil homme par empathie, et l'identification du lecteur à la mère. Dans le premier cas, bien que la mère ne reçoive pas autant d'informations sur l'intériorité du bagnard que le lecteur en apprend sur elle, elle projette ses propres expériences et sentiments sur le vieil homme dans une compassion sur la souffrance qu'il pourrait éprouver. Dans le cas du lecteur, l'adoption du regard de la mère lui permet d'acquérir une connaissance plus complète de la réalité en bénéficiant de l'expérience affective du personnage. C'est ainsi que pédagogiquement, l'élève s'entraîne à reconnaître les émotions d'autrui à travers la simulation mentale⁵³², en permettant de développer sa conscience du soi et du monde. Par ailleurs, en matière de réception textuelle, les passages qui évoquent les émotions fictives du lecteur favorisent également sa compréhension textuelle.

⁵³² Les simulations mobilisées par les fictions narratives sont cognitivement « de haut niveau », dans le sens où elles sont souvent indirectes de croyances, de désirs, ou d'être dans la situation de tel ou tel être réel ou imaginaire. (Jérôme Pelletier, « La fiction comme culture de la simulation », op. cit, 2008, p. 136.)

En matière de compréhension textuelle en question, Nathalie Blanc la relie à un bénéfique mnésique qui repose sur l'idée que des liens ont été établis entre les informations traitées et les connaissances émotionnelles, ce qui a pour conséquence d'augmenter le nombre d'indices de récupération de ces informations (2006 : 161). Et du point de vue de Jérôme Pelletier (2008), elle est liée à *une simulation personnelle*, en d'autres termes, à *l'identification empathique*. En effet, celle-ci n'est pas la seule moyenne permettant au lecteur d'imaginer le contenu fictionnel de l'histoire. Il existe également la *simulation impersonnelle* dans laquelle le lecteur « imagine simplement que ceci et cela ont lieu sans imaginer avec un quelconque contact épistémique « personnel » avec ce qui a lieu. »⁵³³ L'importance de *la simulation personnelle* réside en effet dans des narrations qui fonctionnent sur des mécanismes imitatifs à la base des phénomènes de « contagion émotionnelle » (Scheler, 1954). Ces mécanismes imitatifs permettent au lecteur de simuler des états mentaux du personnage décrit dans le récit (Gregory Currie, 1995), et favorise une « compréhension expérientielle directe » de celui qui est observé (Goldman et Sripada, 2005).

Par ailleurs, *l'identification empathique* serait renforcée lorsque le personnage faisant l'objet de l'identification est porteur du désir contrarié. D'après J. J.- Rousseau, « il n'est pas dans le cœur humain de se mettre à la place des gens qui sont plus heureux que nous, mais seulement de ceux qui sont plus à plaindre »⁵³⁴. Bien qu'il existe les super-héros auxquels le lecteur s'identifie aisément pour satisfaire son fantasme d'égo, le mécanisme requiert également un minimum de traits humains, c'est-à-dire, l'imperfection, les faiblesses du héros, qui permettent au lecteur de se rapprocher d'eux.

Ainsi, lorsque Charles Juliet intercale dans l'histoire du bagnard des passages consacrés à l'exposé de l'introspection de la mère qui souffre de solitude (de « Tu as souffert » page 71 à « un surcroît de solitude » page 73), l'effet est évident. L'auteur montre une mère hantée par des questions opaques qu'elle n'arrive pas à résoudre, à savoir, les injustices causées au bagnard, le dissentiment des villageois, le sentiment d'être une existence ignorée, etc. Le sentiment d'oppression accable la mère et

⁵³³ Les notions des « simulations personnelle ou impersonnelle » sont formulées par Pelletier à partir du travail de Gregory Currie (1995 :164-197) sur la distinction des imaginations « personnelle » et « non-personnelle ». (Jérôme Pelletier, « La fiction comme culture de la simulation », op, cit, 2008, p. 137)

⁵³⁴ J.J.- Rousseau, *Emile ou de l'Éducation*(1762), Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p. 289.

l'entraîne dans une souffrance accentuée d'ailleurs par son impossibilité de communication. Son désir de continuer sa scolarité ayant été contrarié, elle ne peut trouver les mots justes pour formuler ses questions et exprimer ses difficultés. La mère souffre d'une incapacité de s'exprimer et ne trouve personne qui peut l'aider, ni même son mari : « il était d'autant moins susceptible de s'intéresser à ce que tu lui disais que lorsqu'il arrive, en fin de journée, le désir qu'il a de toi le rend absent, l'empêche parfois d'entendre les mots que tu prononces »⁵³⁵.

Si Charles Juliet réussit à relier le sort de la mère, du bagnard et du lecteur à travers le thème de la solitude au moyen des techniques d'écriture basées sur une analogie des identités, François Mauriac traite le thème en l'aménageant dans la structuration de l'intrigue. La solitude constitue en effet un facteur décisif du drame arrivant chez Thérèse Desqueyroux, et nous allons examiner les procédés avec lesquels l'auteur organise une suite d'événements destinée à souligner le thème traité.

8.2.3 L'incarnation d'un personnage mystérieux et l'effet de *l'identification heuristique*

L'extrait que nous travaillons en classe commence à la page 140 et finit à la page 145 dont le début est exposé plus haut pour l'étude de la voix narrative, concentrons-nous dès lors sur l'effet de l'identification provoqué par sa lecture, il s'agit précisément d'une *identification heuristique*. Rappelons que celle-ci intervient lorsque le lecteur est surpris par l'imprévisibilité de l'intrigue ou des réactions du personnage face à des situations critiques. Cette technique romanesque accrédite le personnage comme « vivant », et repose sur les « structures de suspense » qui supposent un personnage dont la personnalité mystérieuse est remplie peu à peu au fil du texte mais demeure incertaine jusqu'à la fin du livre⁵³⁶. *L'identification heuristique* permet effectivement au lecteur de situer le personnage (dans l'extrait choisi, Thérèse et Bernard son mari)

⁵³⁵ Charles Juliet, *Lambeaux*, *op. cit.*, p. 73

⁵³⁶ Vincent Jouve cite A. J. Greimas : « Le personnage de roman, à supposer qu'il soit introduit, par exemple, par l'attribution d'un nom propre qui lui est conféré, se construit progressivement par des notations figuratives consécutives et diffuses le long du texte, et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur » (*Du Sens II*, *op. cit.*, p64, cité par Jouve, 1992, pp. 115-116.)

et l'action (le crime de l'empoisonnement fait par Thérèse sur Bernard) par rapport à ceux qu'il a déjà rencontrés (du passé), mais aussi de prévoir la suite des événements en faisant appel à ses compétences extra et intertextuelles sur lesquelles il forge sa conception du probable et du vraisemblable⁵³⁷(Eco 1985 : 99-111 ; Jouve 1992 : 45-46).

L'extrait étudié représente l'une des scènes les plus importantes du roman où le narrateur décrit la dernière communication tentée par le mari pour connaître le mobile du crime commis par sa femme. La tentative du mari laisse entrevoir au lecteur et à Thérèse l'espoir d'une réconciliation conjugale, mais finalement les efforts sont vains à cause d'un échec de communication, comme un problème impossible à résoudre.

Il faudrait souligner que tout au long de l'histoire, le lecteur est intrigué, de même que l'héroïne elle-même, par le mobile de son geste criminel. Dès le début du récit jusqu'au chapitre huit, l'auteur immerge le lecteur dans la remémoration de Thérèse qui tente de débrouiller les fils entremêlés de ses pensées liées aux circonstances du drame. De ce fait, *l'indentification heuristique* du lecteur est mise en jeu dans l'enquête du mystère criminel, visant à trouver des pistes pour résoudre l'énigme : Comment le crime se commet-il ? Comment cette femme bourgeoise riche et intelligente en est-elle arrivée là ? Le lecteur se met dès lors à l'investigation en faisant appel à ses connaissances encyclopédiques et intertextuelles (Eco 1985, Jouve 1992). Pédagogiquement, il est recommandé aux élèves de lire à la maison les huit premiers chapitres dont la lecture fournit des indices nécessaires pour comprendre la scène de la grande révélation étudiée en classe. Le devoir se veut également un travail préparatoire qui permet de susciter leur curiosité envers la confrontation finale des deux protagonistes.

Au niveau de la forme, le récit des huit premiers chapitres se caractérise par une imbrication des temps de la narration, en termes genettiens, *la narration intercalée*. Il s'agit d'une sorte de tresse temporelle où se croisent la narration ultérieure et la narration simultanée (Genette 1972). Ainsi, le souvenir du passé de Thérèse, la

⁵³⁷ Il s'agit d'un stock de récits textuels, filmiques, visuels, etc. qui met à la disposition du lecteur une série de figures et de scénarios communs (Emile Coin, « Narrateur, personnage et lecteur », op. cit. 2013, p7)

projection anxieuse de son affrontement avec Bernard et les moments présents sont narrés en alternance. En tenant compte de la difficulté de la lecture, il est recommandé de proposer aux élèves un canevas de la structure de l'histoire sous forme de tableau dans lequel se catégorisent trois colonnes « indication de temps du chapitre », « le premier plan du récit concernant les moments présents du souvenir », et « le second plan concernant le récit au passé »⁵³⁸ (Annexe 2). Ce document à des fins pédagogiques sera distribué aux élèves avant la lecture dans le but de faciliter leur devoir à la maison. Sans révéler le contenu de chaque chapitre, il ne démontre que la structure temporelle du récit en permettant aux élèves de situer les narrations aux différents temps. Voici les informations révélatrices des huit premiers chapitres concernant le traitement du thème de « la solitude » qui n'est pas sans lien avec l'évolution du drame :

L'aventure intérieure de Thérèse commence par le souvenir d'adolescence de l'amitié et de l'affection pour Anne, la sœur de Bernard. Le mariage avec Bernard ne se décide pas seulement en raison de la proximité des propriétés de deux familles, mais aussi comme un moyen pour Thérèse de se rapprocher de sa belle-sœur dont la compagnie lui est très précieuse. C'est pourquoi un jour lorsqu'Anne lui confie son amour passionnant envers Jean, un jeune étudiant de Paris, elle se plonge dans une profonde solitude : « Une créature (Anne) s'évade hors de l'île déserte où tu (Thérèse) imaginais qu'elle vivrait près de toi jusqu'à la fin ; Elle franchit l'abîme qui te sépare des autres, les rejoint, (...) » (p. 58) Elle est saisie par un désespoir d'être désormais solitaire toute seule en voyant Anne jouir d'un bonheur qu'elle ne vit jamais auprès de Bernard dans leur vie conjugale. Une revendication de soi se traduit par son monologue intérieur : « elle (Anne) connaît cette joie ... et moi, alors ? et moi ? pourquoi pas moi ? » (p. 56)

Le thème de la solitude n'est pas seulement traité à partir du rapport intime entre Anna et Thérèse, dans lequel une comparaison (Anne s'est affranchi de la solitude, mais Thérèse n'arrive pas y échapper) exaspère le ressentiment, mais aussi du rapport familial qu'entretient Thérèse avec son entourage. En effet, issue d'une famille bourgeoise aisée, Thérèse a fait au lycée de solides études qui lui ont permis de

⁵³⁸ Tableau établi par Jacqueline Milhit dans l'article « Séquence pédagogique pour une classe du Première », publié sur le site enseignant du *Livre de Poche*, Le 09 Février 2012, consulté le 01/2017

développer un esprit vif. Elle lance quotidiennement des mots d'esprit qui surprennent tellement sa belle-famille catholique par tradition que cette dernière la rappelle sans cesse à l'ordre des convenances, de la famille, ainsi qu'à l'opinion commune et à la simplicité⁵³⁹. Par suite des échecs de communication répétitifs, Thérèse commence à se taire et à se masquer afin de satisfaire la demande de son entourage dont la vie est néanmoins à ses yeux « ressemblant déjà terriblement à la mort » (p. 73). Dès lors, son identité remise en cause l'enferme dans une solitude éternelle et l'immerge dans le silence de la petite ville. Ainsi, nous voyons une dualité entre les valeurs recherchées par l'héroïne et un milieu bardé de conformisme et de convention dans l'organisation des rapports interpersonnels. C'est de cette manière que la dimension structurelle de l'histoire permet de collaborer avec la dimension sémantique qui se centre sur une impasse de communication entre les personnages.

La solitude se mue progressivement en force destructive. Thérèse veut qu'Anne sache que « le bonheur n'existe pas » (p. 62) et garde leurs traits en commun, ceux de « l'ennui, l'absence de toute tâche haute, de tout devoir supérieur, l'impossibilité de rien attendre que les basses habitudes quotidiennes — un isolement sans consolations. » (p. 62) Ainsi, Thérèse accepte la mission que la famille de Bernard lui confie pour briser l'amour d'Anne qui devra épouser un riche propriétaire. L'évolution de l'état d'âme de Thérèse permet non seulement d'illustrer sa personnalité dont la faiblesse contribue à l'authenticité de son existence, mais aussi de faire avancer l'histoire de manière à attirer la curiosité du lecteur sous l'effet de *l'identification heuristique* : est-ce que Thérèse réussira sa mission ? Comment se passera sa confrontation avec Jean (l'amant d'Anne), ce dernier lui cédera-t-il ?

En fait, contre toute attente, ses rencontres avec Jean bouleversent l'existence de Thérèse. Pour la première fois elle connaît dans la petite ville de province un jeune homme qui s'intéresse à la lecture et à la réflexion⁵⁴⁰, et qui l'encourage à se libérer et

⁵³⁹ « Si un cri sincère échappait à Thérèse, la famille avait admis, une fois pour toutes, que la jeune femme adorait les boutades. " Je fais semblant de ne pas entendre, disait Mme de la Trave, et si elle insiste, de n'y pas attacher d'importance, elle sait qu'avec nous ça ne prend pas" » (Ibid., p. 95)

⁵⁴⁰ « Il était le premier homme que je rencontrais et pour qui comptait, plus que tout, la vie de l'esprit. Ses maîtres, ses amis parisiens dont il me rappelait sans cesse les propos ou les livres me défendaient de

à ne pas se renier mais à devenir ce qu'elle est. Cette exhortation a un effet considérable chez Thérèse, surtout le soir quand elle est accompagnée d'un mari avec qui une conversation profonde est impossible. Après le départ de Jean, le silence de la petite ville pèse sur Thérèse, elle ne ressentit plus son « existence individuelle »⁵⁴¹ dans un détachement de tout, y compris de son enfant.

Par-là, deux choses à souligner en termes de Greimas. D'un côté, au niveau du rapport interpersonnel sur l'axe paradigmatique, le narrateur introduit *l'actant destinataire* (Jean) qui incite *l'actant destinataire* (Thérèse) à la recherche de *l'objet* (la quête de l'identité), cette structure narrative promeut, de l'autre côté, l'évolution de l'intrigue sur l'axe syntagmatique. À savoir, l'introduction du nouveau personnage redonne une dynamique à l'intrigue reposant sur un retournement de situation où le lecteur attendait de voir comment Thérèse persuaderait Jean de quitter Anne, mais en réalité, c'est Thérèse qui reçoit le message révélateur de la part de Jean qui l'incite à partir pour une quête identitaire. Le discours de Jean rend, dès lors, consciente Thérèse de sa solitude insupportable, si bien que ce désir du départ s'accroît sans cesse en devenant un motif de l'acte criminel.

Dans chaque drame existe un événement déclencheur, mais l'auteur peut l'envisager de manière différente pour le sortir du banal récit d'un fait divers. Le drame incompris même pour l'héroïne renvoie au thème que François Mauriac a voulu développer sur le mystère des actes humains. Le drame se produit le jour du grand incendie où Thérèse est « abruti de chaleur » et « indifférente, étrangère » (p. 98) au fait que Bernard a pris par distraction une double dose d'arsenic, le remède pour son anémie. Elle reste muette en témoignant du drame produit. C'est à partir de ce moment-là que l'idée de l'empoisonnement émerge du fond de son être, d'autant plus que dans un état de désintéret de tout, suite à une identité perdue, elle devient un être solitaire mis à l'écart par elle-même, et de la sorte, « s'est engouffrée dans le crime béant ; elle a été aspirée par le crime » (p. 99). Par-là, nous voyons la force destructrice de la

le considérer ainsi qu'un phénomène : il faisait partie d'une élite nombreuse," ceux qui existent "» (*Thérèse Desqueyroux* (1927), op, cit, 1989, p. 81)

⁵⁴¹ « Il (Bernard) se souciait non de moi, mais de ce que je portais dans mes flancs. » ; « Les La Trave (la belle famille de Thérèse) vénéraient en moi un vase sacrée, le réceptacle de leur progéniture, aucun doute que, le cas échéant, ils m'eussent sacrifié à cet embryon. Je perdais le sentiment de mon existence individuelle. » (Ibid., p. 92)

solitude qui prend de l'ampleur dans la réalisation du crime considéré par Thérèse comme la seule sortie de secours.

Tous ces événements se mêlent l'un à l'autre en accablant de plus en plus l'héroïne qui n'arrive pas à démêler les incidents qui la mènent au crime : « je n'ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors de moi : ce qu'elle détruisait sur sa route, j'en étais moi-même terrifiée... » (p. 34) C'est pour cela que dans la scène de la révélation, Thérèse est incapable de justifier son acte ni défendre sa cause. Lorsque Bernard la questionne sur le mobile du crime, elle répond : « il se pourrait que ce fût pour voir dans vos yeux une inquiétude, une curiosité – du trouble enfin : tout ce que depuis une seconde j'y découvre. » (p. 142) La réponse s'avère incompréhensible au premier abord, mais si l'on se réfère aux informations fournies dans les huit premiers chapitres, elle se traduit probablement par le désir de Thérèse d'être écoutée, regardée, comprise mais qui cependant se heurte toujours au rejet de son mari et de son entourage. Or, ces pensées inexplicables ne peuvent être comprises par Bernard qui ne connaît toujours, comme sa famille, que des sentiments nets et bien définis.

Ainsi, Bernard prend la parole de Thérèse encore une fois pour une plaisanterie, et relance la question : « vous aurez donc de l'esprit jusqu'à la fin...Sérieusement : pourquoi ? » (p.142) Cela révèle la confusion de Bernard qui a beau faire des efforts à comprendre sa femme, mais demeure coincé dans sa propre logique : il attend une réponse correspondant à sa conception du monde. La suite de la conversation confirme que Bernard fait partie des gens catégoriques qui connaissent « toujours toutes les raisons de ses actes » (p.142), alors que Thérèse éprouve de la difficulté à éclaircir ses propres pensées : « si vous saviez à quelle torture je me suis soumise pour voir clair...mais toutes les raisons que j'aurais pu vous donner, comprenez-vous, à peine les eussé-je énoncées, elles m'auraient paru menteuses... » (p.142). Le mystère de l'acte criminel est incompris non seulement par le bourreau lui-même mais également par la victime.

Le mari traite finalement l'explication de Thérèse comme des délires d'une « détraquée », d'une « folle » : « Non ! Mais pour qui me pensez-vous ! » Il ne la croyait pas (...) Il ricanait et elle reconnaissait le Bernard sûr de soi et qui ne s'en laissa pas conter. Il avait reconquis son assiette ; elle se sentait de nouveau perdue. » (p.143)

L'impossibilité de communication conjugale creuse un abîme entre eux. Bien qu'un mouvement se dessine en laissant entrevoir le rapprochement du couple réconcilié, aussitôt que la communication se lance, le couple s'éloigne. Cela rappelle le cas de « la mère » de *Lambeaux* qui souffre également de ne pas pouvoir communiquer avec son mari et avec son entourage. Tous deux se confrontent à des problèmes similaires mais la cause est différente.

Pédagogiquement, l'extrait choisi est court mais condense l'essentiel de l'histoire. Il permet de revoir toutes les scènes significatives dans les premiers huit chapitres tant sur le plan poétique que sur le plan sémantique. Nous pouvons effectivement les synthétiser dans le tableau suivant, proposé aux étudiants pour le remplir :

Le traitement du thème de « la solitude » chez François Mauriac		
Rapports interpersonnels	destinateur- objet - destinataire (événement perturbateur)	Événement déclencheur
Avec Anne :	Destinateur :	
	Objet :	
Avec la belle-famille :	Destinataire :	

L'étude de l'image d'une femme solitaire chez François Mauriac peut s'achever dans sa comparaison avec celle de « la mère » décrite dans le roman *Lambeaux*. Chez Mauriac, il paraît que la solitude de Thérèse est liée à son incapacité à s'ouvrir aux autres. Sa personnalité subtile et complexe fait partie des causes des échecs de la communication avec son entourage. Dès son adolescence, elle masque à Anne sa peine de ne pas pouvoir la voir plus souvent : « oui, oui,...surtout ne t'en fais pas une obligation : reviens quand le cœur t'en dira » (p. 45), et après le mariage, à Bernard elle cache son insatisfaction de son corps. Par ailleurs, elle ne laisse rien voir à Jean de ses complications, de sorte que le narrateur commente : « Mais que pouvait-il (Jean) comprendre à cette simplicité trompeuse (Thérèse), à ce regard direct, à ces gestes jamais hésitants » ? (p. 91) Ainsi, l'image mensongère qu'elle donne conduit son

entourage à la prendre pour une femme toujours assurée et raisonnable. Personne ne reconnaît chez elle la moindre protestation existentielle et d'identité mise en péril.

Quant à l'héroïne de *Lambeaux*, cette femme issue d'une famille paysanne souffre d'une incapacité de s'exprimer à cause de son vocabulaire limité. Son désir d'épanouissement individuel est brisé après l'arrêt de sa scolarité, liée au problème du statut social et financier. Le mal de l'impossibilité de communiquer ronge la mère, et se traduit dans l'expression de son dernier appel au secours avant de devenir complètement aliénée. Elle « écrit avec rage sur un mur, sur la porte des surveillantes, du médecin, en grandes lettres noires dégoulinantes » (p.87) de la peinture, les mots qui depuis longtemps la déchirent :

« je crève
parlez-moi
parlez-moi
si vous trouviez
les mots dont j'ai besoin
vous me délivriez
de ce qui m'étouffe »⁵⁴²

Toutes deux femmes solitaires souffrent d'un refoulement intérieur lié à une incertitude identitaire. Thérèse ne sait pas ce qu'elle était et voulait : « Ce que je voulais ? Sans doute serait-il plus aisé de dire ce que je ne voulais pas ; je ne voulais pas jouer un personnage, faire des gestes, prononcer des formules, renier enfin à chaque instant une Thérèse qui... » (p. 144) Ici, l'usage des points de suspension est significatif, il est possible que l'héroïne ne sache même pas comment se décrire. Quant à « la mère » de *Lambeaux*, elle souffre de ne pas pouvoir démêler ses pensées, celles-ci à peine germées dans son esprit grâce à sa scolarité élémentaire, étouffées aussitôt à cause d'une instruction insuffisante. Les questions restent insolubles et rongent l'esprit de la mère. Personne de son entourage ne peut lui apporter des réponses, ni arriver à en discuter.

8.3 La synthèse du chapitre

⁵⁴² Charles Juliet, *Lambeaux*, Gallimard, Paris, 1995, p. 87

Pour finir, faisons une synthèse des trois féminités représentées par trois femmes solitaires dont chacune cherche de sa manière une issue de secours. Chanel y trouve une résolution en découvrant une nouvelle identité lui permettant de s'assumer. La solitude constitue néanmoins un critère nécessaire pour sa réussite professionnelle : « Elle est persuadée en outre qu'il y a un prix à payer pour toute grande entreprise, et que le succès auquel elle aspire doit forcément passer par un sacrifice, plus précisément le sacrifice d'une vie de famille. »⁵⁴³ Son identité affirmée dans l'industrie de la mode conduit à un épanouissement individuel. En revanche, les parcours des héroïnes de *Thérèse Desqueyroux* et de *Lambeaux* ne sont pas aussi fabuleux. L'héroïne de *Lambeaux* est morte de faim dans l'asile, quant à Thérèse, à peine a-t-elle commencé sa quête identitaire à Paris, l'histoire prend sa fin. L'auteur ménage une fin ouverte au lecteur, et tout reste possible⁵⁴⁴.

Aspect narratologique, François Mauriac choisit le mode de la focalisation zéro pour faciliter la création d'une héroïne complexe, multifacette, et difficile à saisir. L'usage de la focalisation zéro permet d'accéder à la fois aux pensées de l'héroïne et celles de son entourage qui juge à son égard. En rapportant des propos, des conversations sur l'héroïne, le narrateur complète l'information du lecteur sur la personnalité de Thérèse ainsi que sur le déroulement du crime pour que le lecteur puisse en tirer des informations nécessaires pour résoudre l'énigme. Par ailleurs, il faut souligner que la majorité du récit se remplit de ses soliloques, de même que le récit de *Lambeaux*, afin de communiquer ses souffrances, désirs refoulés, et des plaintes sur son rôle assigné, alors que dans une focalisation interne, les soliloques dans *l'allure de Chanel* traduisent plus une subjectivité de l'héroïne dans la description de son empire solitaire. Il s'agit de ses regards portés sur l'industrie de la mode, sur la vie, sur elle-même, sur ses amis artistes, entre autres Picasso, Diaghilev, Cocteau, etc. La narration crée l'illusion que cette personnalité historique est en train de raconter son parcours légendaire en révélant son intimité à l'auteur comme au lecteur. D'une part,

⁵⁴³ Fiemeyer, Isabelle, *Coco Chanel – un parfum de mystère* (1999), Editions Payot et Rivages, 2007, p 48

⁵⁴⁴ Si nous nous référons au roman *La fin de la nuit* (publié en 1935, représenté comme la suite de Thérèse Desqueyroux), nous saurons que son aventure à Paris se termine mal, et elle est retournée et morte à Argelouse, la petite ville où se déroule l'histoire de Thérèse Desqueyroux.

l'usage de la focalisation interne apporte quelques touches d'authenticité et de crédibilité à l'existence du personnage, mêmes si le lecteur sait que l'auteur, en se déguisant en narrateur, reste une autre personne que Coco Chanel. D'autre part, tout roman se narre à partir de la perspective de l'héroïne, rares sont celles des autres personnages permettant de justifier ou démentir ses paroles, ce qui rend le contenu du roman beaucoup plus romanesque que biographique.

En ce qui concerne l'effet sur le lecteur, les trois auteurs recourent au thème de « la solitude », un état d'âme susceptible d'être communiqué à la plupart de lecteurs, pour incarner de leur façon leur héroïne. Le choix du thème favorise les identifications du lecteur, qu'il s'agisse des *indentifications informationnelle, empathique ou heuristique*. Différentes stratégies d'écritures que nous avons présentées permettent au lecteur de pénétrer dans l'univers fictif, d'éprouver l'empathie pour le personnage, ou encore d'appliquer ses propres connaissances encyclopédiques et intertextuelles dans le but de résoudre l'énigme soulevée dans le récit.

Tout cela conduit le lecteur à vivre des expériences fictionnelles, et de cette manière à explorer les limites de chaque identité en enrichissant la construction de la sienne. Comme Mouna Ben Ahmed Chemli le souligne dans sa thèse : « Le personnage devient ainsi une sorte « de fiction directrice » qui contribue à l'unification de la personnalité par un dépassement permanent d'elle-même. »⁵⁴⁵ La confrontation des représentations féminines propose au lecteur des exercices de compréhensions dans la rencontre avec l'altérité. Ainsi, dans la cadre de notre projet didactique, la lecture des féminités prépare non seulement les étudiants à acquérir les connaissances littéraires, mais leur offre aussi une voie à la découverte de soi par la procuration d'une autre identité fictive.

⁵⁴⁵ Mouna Ben Ahmed Chemli. *L'identification au personnage dans la didactique de la lecture littéraire : l'exemple de la trilogie de Y. Khadra*. La thèse en français. Littérature, l'Université de Rennes 2, 2012, p 82.