

L'enseignement-apprentissage de la structuration du système du personnage et des personnages en vue de l'effet de fiction

Dans l'approche socioculturelle que nous adoptons pour la didactique de l'écriture et la lecture littéraire, la question de la force référentielle s'avère d'autant plus primordiale qu'elle constitue un facteur déterminant dans l'acceptation ou le rejet du monde représenté chez le lecteur (Tauveron 2009 : 134). Si nous pouvons dire que *l'effet de fiction* résulte d'une organisation textuelle des éléments référentiels qui construisent le monde fictionnel et le système des personnages, les manières dont les deux aspects s'articulent méritent plus d'attention dans l'étude du corpus en classe. Le présent chapitre sera ainsi consacré à ce sujet pour explorer les procédés littéraires destinés à les articuler d'une façon cohérente, à l'exemple de deux romans : *Thérèse Desqueyroux* (1927), et *Mitsou, ou Comment l'esprit vient aux filles* (1919) de Colette.

Le choix du corpus étudié se justifie par la distinction des stratégies narratives mises en œuvre chez les deux romanciers, notamment en ce qui concerne divers dispositifs narratifs aptes à harmoniser les constituants du système du personnage (Être/Dire/Faire encadrés par l'environnement posé) lors de la mise en intrigue, mais aussi les manières de planifier le plan d'actions du protagoniste, ses obstacles rencontrés, la résolution et l'issue programmées. Ainsi, d'un côté, sur l'axe paradigmatique, les élèves seront amenés à interroger si les particularités du milieu où évoluent les héros sont en rapport cohérent avec les constituants Être/Dire/Faire ? Si le programme narratif (le plan d'actions) du protagoniste est entravé ou secondé par l'intervention des autres personnages ? Quelles fonctions occupent respectivement les personnages dans la dynamique du récit ? De l'autre, sur l'axe syntagmatique, si les constituants Être/Dire/Faire restent logiques tout au long de l'histoire, et comment contribuent-ils à la crédibilité du personnage ? Comment cette cohérence de la poétique du personnage s'articule avec les structures séquentielles (But/Plan/Issue ou Nœud/Péripiéties/Dénouement) ? Comment les auteurs programment-ils des obstacles qui entravent la réalisation du projet, et comment mettent-ils en place les solutions aux problèmes ? Quels effets visés correspondent aux différentes phases des structures concernées ?

Si cette étude de la narratologie porte sur la question du fonctionnement des composants narratifs à l'intérieur du texte, nous ne négligeons pas non plus *l'effet de fiction* produit chez le lecteur. L'enseignement de la lecture et de l'écriture s'effectue également dans la réflexion des stratégies narratives visant à la mise en intrigue de la narration (le mot « intrigue » renvoie à sa fonction communicative avec le lecteur). Il s'agit précisément de l'étude des modalités de la *tension narrative* établies par Raphaël Baroni, telles que *la curiosité, le suspense et la surprise*. Dans une perspective didactique, les particularités des écritures et les préoccupations littéraires distinctes des deux romanciers choisis, permettent une analyse contrastée de styles d'écriture bien différents. L'enseignant peut de cette manière sensibiliser les élèves à l'emploi de moyens poétiques et à leurs effets exercés sur le lecteur.

9.1 La détermination de l'univers fictif avec les régularités génériques et les référents culturels

9.1.1 La fixation du genre littéraire à l'incipit chez les deux romanciers étudiés

L'incipit, selon Andrea Del Lungo, permet de « nouer un "contrat de genre" avec le lecteur en lui indiquant le code qu'il doit utiliser dans le cadre de sa lecture, c'est ainsi qu'y apparaissent différents signes annonciateurs du genre littéraire. »⁵⁴⁶ Les caractéristiques génériques sont ainsi révélées à l'ouverture en déterminant le choix des dispositifs narratifs et des informations à fournir. Plus précisément, il s'agit d'une mise en scène réfléchie des indices concernant le cadre spatio-temporel, l'identité du personnage, l'action préparée etc. En effet, l'évocation ou la dissimulation du statut, du rôle, des motifs ou des mobiles, des traits physiques et moraux du personnage est soumise non seulement à des contraintes génériques mais aussi à des stratégies narratives visant à rapprocher ou à éloigner le lecteur du personnage. Pour rendre compte de cet aspect, recourons d'abord à l'incipit du roman de Colette, *Mitsou ou comment l'esprit vient aux filles* :

Un mois de mai de la guerre.

⁵⁴⁶ Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, n°94, avril 1993, pp. 131-152

L'Empyrée-Montmartre, pour jouer sa grande Revue de printemps *Ça gaze !* a engagé dix-huit jeunes femmes, un petit compère « faible du poumon », un tragédien octogénaire pour les rôles indispensables, du *Père la Victoire*, du *Grognard de Raffet* et du général Joffre.⁵⁴⁷

Dès la première ligne le temps est révélé : « Un mois de mai de la guerre », ainsi que le lieu « L'Empyrée-Montmartre » - un music-hall où est présentée une revue à grand spectacle destinée à encourager le sentiment nationaliste avec des numéros aux sujets patriotiques. Ce type d'attractions scéniques devient en effet une constante à l'arrière en période de la guerre. En outre, la présentation du personnel de la revue est marquée, la narratrice précise qu'il s'agit de « dix-huit jeunes femmes, un petit compère faible du poumon, un tragédien octogénaire », cela souligne la population limitée de l'arrière, composée de femmes, des enfants, et des personnes âgées. En quelques phrases succinctes, la narratrice rend ainsi intelligible le cadre spatio-temporel dont la représentation n'est pas sans référence au monde réel. Il est clair que dans cette écriture, le monde fictif est d'emblée défini avec une grande clarté.

Cette technique apparentée au réalisme favorise, d'une part, l'investissement du lecteur qui se sert de la valeur référentielle comme point d'entrée au monde fictif ; et d'autre part, des indications préliminaires sur l'espace-temps, à l'instar des didascalies indiquant les gestes, les déplacements, les intonations des acteurs, rappelant le texte théâtral. Ainsi, le code d'usage pour la lecture est posé sans délai pour faire en sorte que la construction du système du personnage soit conforme aux particularités du genre. En effet, les caractéristiques formelles du dialogue sont mises en avant dans l'organisation textuelle des interactions des personnages. Les représentations des personnages, par rapport aux autres écritures colettiennes, se font davantage par les indications externes telles que la décoration du milieu, le comportement, les traits physiques, et les paroles que par les monologues intérieurs qui n'apparaissent que tardivement en fin d'histoire. L'ouverture du roman plonge d'emblée le lecteur dans un monde théâtral où les messages sont en règle générale communiqués à partir de vecteurs visuels.

⁵⁴⁷ Colette, *Mistou ou Comment l'esprit vient aux filles* (1919), Paris, Fayard, 2004, p. 7

La détermination des caractéristiques génériques se manifeste également dans l'incipit de *Thérèse Desqueyroux* (1927), où François Mauriac procède néanmoins à des stratégies narratives bien différentes de l'écriture de Colette :

Avocat ouvrir une porte. Thérèse Desqueyroux, dans ce couloir dérobé du Palais de justice, sentit sur sa face la brume et, profondément, l'aspira. Elle avait peur d'être attendue, hésitait à sortir. Un homme, dont le col était relevé, se détacha d'un platane ; elle reconnut son père. L'avocat cria : « Non-lieu » et, se retournant vers Thérèse :

« Vous pouvez sortir : il n'y a personne. »⁵⁴⁸

En effaçant les indications sur le cadre spatiotemporel, l'auteur consacre l'incipit à l'annonce du verdict d'une action non dévoilée que le juge d'instruction a prononcé « le non-lieu ». Les lecteurs ignoreraient de quoi s'agit-t-il, s'ils ne se référaient pas à la quatrième couverture qui évoque l'affaire de l'empoisonnement. Par rapport à la fonction de contextualisation qu'exerce l'incipit de *Mitsou*, l'incipit de *Thérèse Desqueyroux* invite le lecteur à compléter, au fur et à mesure, les informations nécessaires à la compréhension de l'histoire, telles que le but du criminel, l'action commise, les circonstances du drame, etc. À travers un préliminaire teinté de mystère, l'écriture de Mauriac intrigue le lecteur en dissimulant les éléments clés de l'histoire.

Basée sur l'ignorance initiale du lecteur, la narration immerge directement le lecteur au cœur du drame en question. Ce procédé littéraire est connu sous le nom d'*In medias res*. Horace l'a créé dans *L'art de poétique* pour désigner la situation où le lecteur est « sans préalable placé au milieu d'une action, les événements qui précèdent n'étant relatés qu'après coup »⁵⁴⁹. Par sa nature intrigante, il est beaucoup utilisé dans le roman policier ayant pour effet de susciter la curiosité du lecteur et ainsi le pousser à progresser dans sa lecture. L'usage d'*in medias res* dans l'incipit n'est pas décidé au hasard, il correspond en effet au besoin stratégique de Mauriac qui cherche à tenir en haleine le lecteur durant la lecture du roman étudié. Ainsi, en attendant le grand moment de la révélation, le lecteur poursuit, au fil de l'histoire, l'enquête du crime commis par

⁵⁴⁸ François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, op. cit., 1989, p. 23

⁵⁴⁹ Van Gorp, Dirk Delabastita, Georges Legros, Rainier Grutman, et alii, *Dictionnaire des termes littéraires*, 2005, Entrée « *In medias res* », Hendrik, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 253.

l'héroïne. L'impératif générique conduit également à une structure de la narration caractérisée par l'usage de *l'analepse* – une figure de style correspondant à un retour en arrière afin de rendre compte de l'action commise dans le passé, voire parfois l'usage de la *prolepse* qui consiste à anticiper l'évènement qui suit.

9.1.2 Le repérage des référents culturels en vue de la compréhension textuelle

D'un point de vue didactique, si l'obscurité de l'évènement raconté suscite chez certains élèves la curiosité qui les pousse dans la lecture, elle peut en revanche engendrer chez d'autres le sentiment du découragement dû à l'ambiguïté de la situation. De ce fait, l'enseignant peut, le cas échéant, intervenir pour aider les élèves dans la recherche des indices référentielles. À titre d'exemple, l'enseignant peut leur souligner le premier indice – la date de la publication du roman en 1927, pour qu'ils puissent s'en servir dans la formulation des hypothèses sur le cadre temporel. La lecture dirigée consiste en effet à mettre en avant les passages impliquant les éléments clés relatifs à la peinture du contexte social. Ainsi, les élèves remarquent la coexistence des véhicules du modèle ancien tels que la « carriole » (p.24), la « calèche » avec « cocher » (p.26), et des voitures modernes - l'automobile dont Bernard en possède une. Avec les investissements importants de l'Etat dans la production à la chaîne de l'industrie automobile, les Renault, les Citroën, ainsi que les Peugeot, connaissent un essor exceptionnel durant les années 1920⁵⁵⁰. L'industrie se prospère sans pour autant empêcher les gens de se déplacer avec les véhicules de modèles anciens.

En matière de composition de l'incipit, Raphaël Baroni souligne que la linéarité du langage fait que les incipits sont « par nature condamnée à une incomplétude provisoire », seulement certaines narrations sont plus « coopératives » que d'autres (2007 : 217). Il paraît que l'écriture de Colette fait partie des narrations plus « coopératives » dans lesquelles la romancière dévoile aussi rapidement que possible

⁵⁵⁰ Dans l'article « Introduction de la production à la chaîne en France du début du XXème siècle à la grande crise en 1930 », Moutet Aimée explique que l'organisation de la production à la chaîne par l'Etat se limite dans l'industrie automobile avant 1927 aux quatre grands constructeurs que sont Berliet, Renault, Citroën et un peu plus tard Peugeot ainsi qu'à deux entreprises de moindre importance : Delage et Hotchkiss. (« Le changement technique contemporain : approches historiques », In: *Histoire, économie et société*, 1983, 2^e année, n°1, p 71.)

les repères référentiels en les faisant valoir à l'incipit, alors que chez Mauriac dans *Thérèse Desqueyroux* ils font l'objet d'une recherche attentive tout au long de la lecture.

L'exercice sur la contextualisation de l'univers fictionnel permet aux élèves de mieux se positionner dans l'histoire grâce à des repères référentiels, sachant que des connaissances culturelles font souvent défaut chez les élèves étrangers, l'interprétation d'un texte littéraire par ses éléments culturels ne relève pas d'un travail cognitif automatique. De plus, dans le corpus choisi en cours de FLE se caractérise par le rapport étroit du milieu dépeint et du système du personnage concerné. Les indications liées aux repères référentiels deviennent, en l'occurrence, plus essentielles dans l'exploration du texte littéraire, y compris l'étude d'une question d'un genre, d'un thème, ou d'un type de personnage. Si « le monde fictionnel » est, comme Catherine Tauveron l'exprime, « sous la dépendance plus ou moins forte du genre narratifs choisi »⁵⁵¹, nous estimons que les particularités d'ordre culturel du monde représenté vont ensuite devenir à leur tour des traits significatifs pour l'interprétation textuelle. Leur récurrence conditionnera les constituants du personnage ainsi que le type de relations entre personnages en vue d'une cohérence narrative.

Autrement dit, dans le cas où l'engagement ne tient pas, la structure s'avéra disloquée à cause des comportements incohérents du personnage avec l'environnement posé et sa caractérisation définie au départ (le personnage peut témoigner d'une évolution dans la mesure où la transformation caractéristique ne s'avère pas contradictoire avant et après). Les actions menées en l'occurrence apparaissent donc peu convaincantes, et ne peuvent justifier l'enchaînement des séquences narratives, d'où la difficulté du lecteur à s'investir dans l'univers inventé. De ce fait, l'organisation logique des éléments narratifs, y compris ceux du personnage et de l'intrigue, joue un rôle prépondérant dans l'aspect communicatif du récit. Nous proposons alors une étude plus détaillée en cette matière à l'exemple des stratégies narratives mises en œuvre dans les romans *Mitsou* et *Thérèse Desqueyroux*.

⁵⁵¹ Catherine Tauveron, « « Apprendre à produire un effet de fiction : un problème flou », op. cit, 2009, p. 141.

9.2 Le rapport des lois du genre et du cadre spatio-temporel avec la construction du système du personnage sur l'axe paradigmatique

9.2.1 La présentation de l'outil d'analyse : le modèle structurel du système du personnage

Une fois que le repérage du genre est fait dans l'étude de l'incipit, les élèves sont ensuite amenés à s'interroger sur le rapport du genre, de l'environnement diégétique avec la représentation textuelle de l'héroïne. Comment ces éléments narratifs s'organisent-ils d'une façon cohérente dans la construction du récit ? Pour y répondre, nous partons de l'étude des « textualisations » différentes des héroïnes Mitsou et Thérèse pour nous interroger sur leur rapport avec les autres composants narratifs. Précisément, en guidant les élèves dans cette confrontation, l'enseignant a, dans cette étape de travail, pour objectif de faire découvrir en premier lieu, les caractéristiques du genre qui influencent la représentation textuelle du personnage, pour ensuite analyser la cohérence du cadre fictionnel avec les constituants du personnage.

Recourons d'abord au modèle structurel du système du personnage proposé par Catherine Tauveron. Rappelons que le sujet, qui évolue dans un milieu (contexte socioculturel fictif), est structurellement un « système composé d'un *Être* (Nom, description, pensées), d'un *Faire* (qui est agent d'action) en interaction. À la frontière de ces sous-ensembles, le *Dire* (paroles) peut aussi bien alimenter l'Être que le Faire, et la quantité de ces constituants dépend de contraintes génériques »⁵⁵². Le choix du modèle se justifie par son concept opérationnel qui met en avant le rapport tissé entre les personnages et son environnement posé. Ce dernier pourrait fait l'objet d'un changement (le déplacement des milieux) en fonction du but et du parcours du personnage romanesque caractérisé par son projet d'actions. Nous analyserons cet aspect plus tard sur l'axe syntagmatique. Concentrons-nous à présent sur l'aspect structurel de l'axe paradigmatique.

⁵⁵² Catherine Tauveron, « Le personnage, une entrée pour l'écriture du récit à l'école élémentaire », op. cit, 1995, p. 103.

Les valeurs structurelles et sommaires du modèle facilitent, à l'instar d'un fil conducteur, l'analyse du rapport du genre et des constituants du personnage. Les élèves peuvent ainsi étudier les représentations des constituants l'une après l'autre dans leur dépendance des contraintes génériques.

9.2.2 Le renforcement de la caractérisation du *Être* par la description du milieu où vit le protagoniste

Tout d'abord, en appliquant ce schéma dans l'analyse du roman *Thérèse Desqueyroux*, nous apercevons qu'au niveau des composants de l'*Être*, les descriptions des traits physiques de l'héroïne sont proportionnellement peu nombreuses par rapport à celles des traits moraux. Rappelons que le tout premier chapitre est consacré au sujet du verdict conclu par le juge d'instruction. Bien que la narration rende compte par intervalles de la réaction du père de l'héroïne et de son avocat face à ce résultat positif, elle focalise principalement sur le monde intérieur de l'héroïne. En effet, celle-ci se plonge tantôt dans ses souvenirs, tantôt dans la préparation de la confrontation ultérieure avec son mari à son retour à la maison. Son portrait physique est en revanche évoqué tardivement, et il faut attendre jusqu'au chapitre 2 pour qu'apparaisse son premier profil:

Joues creuses, pommettes, lèvres aspirées, et ce large front, magnifique, composent une figure de condamnée – oui, bien que les hommes ne l'aient pas reconnue coupable – condamnée à la solitude éternelle. Son charme, que le monde naguère disait irrésistible, tous ces êtres le possèdent dont le visage trahirait un tourment secret, l'élancement d'une plaie intérieure, s'ils ne s'épuisaient à donner le change.⁵⁵³

Dès les premiers traits, le regard du narrateur présente l'image de Thérèse associée à une criminelle tourmentée par sa « plaie intérieure ». Qu'elle soit reconnue coupable ou pas, elle apparaît comme une femme condamnée à « la solitude éternelle ». Ensuite, dans les deux pages suivantes, le regard du narrateur est complété par celui du cocher : « on ne se demande pas si elle est jolie ou laide, on subit son charme... » (p.34). Le regard d'un personnage autre que le narrateur confirme l'apparence de l'héroïne non

⁵⁵³ François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, op, cit, 1989, p. 32

conforme à la beauté conventionnelle. Son charme se dégage plutôt d'une personnalité innée que des attraits physiques. Comme le souligne le narrateur dans le chapitre suivant : « l'intelligence de Thérèse était fameuse ; un esprit fort, sans doute... » ; « la fille la plus riche et la plus intelligente de la lande, peut-être pas la plus jolie » (p. 41)

L'obscurité de ses pensées introspectives renvoie à celle de l'environnement de la scène. À savoir, l'annonce du verdict se déroule durant une « nuit pluvieuse, comme un être menacé d'étouffement » (p.26), dans une ville provinciale dont le toponyme n'est pas mentionné⁵⁵⁴. Le lecteur n'apprend que la petite ville entourée de la forêt : « Au bord du fossé, les lanternes d'une calèche, dont la capote était baissée, éclairaient deux croupes maigres de chevaux. Au-delà, se dressait à gauche et à droite de la route, une muraille sombre de forêt. »⁵⁵⁵ La peinture de l'environnement se rejoint à celle de profil de l'héroïne lorsque cette dernière s'est installée dans la calèche pour son voyage nocturne : « au fond de cette calèche cahotante, sur cette route frayée dans l'épaisseur obscure des pins, une jeune femme démasquée caresse doucement avec la main droite sa face de brûlée vive (p. 32). Pédagogiquement, les élèves attentifs peuvent remarquer, en dix pages à partir de l'incipit, l'atmosphère obscure créée par une série de vocabulaire qui fait écho à la mise en scène des récits policiers : « l'odeur de brouillard » (p.24) « dans les ténèbres » « une muraille sombre » « la route mystérieuse » (p.26) « dans le noir » « l'ombre de l'équipage » (p. 31) « dans l'ombre » « dans l'épaisseur obscure » (p. 32).

Pourtant, l'identification de cet univers obscur n'a pas pour but d'amener les élèves à conclure que l'écriture de Mauriac appartient au genre policier⁵⁵⁶, mais de souligner que cette fixation du style d'écriture à l'incipit exerce une influence, par la suite, dans la représentation du personnage. En effet, à partir d'une ambiance énigmatique, l'auteur se met à intriguer le lecteur à travers une narration qui occulte

⁵⁵⁴ Dans le premier chapitre, le lecteur ne possède qu'une information qui indique que la petite ville en question est proche de Budos (p.24), une petite commune de l'aire urbaine de Bordeaux.

⁵⁵⁵ François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.* 1989, p. 26

⁵⁵⁶ Selon Marc Lits dans *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, *Thérèse Desqueyroux* contient les ingrédients mais pas l'étiquette du roman policier. Il estime le roman de Mauriac comme l'une des créations originales qui « n'appartient pas à des séries, qui ne sont pas sortis d'un même moule, qui sont diffusées et critiquées par des circuits différents de ceux qui régissent le secteur policier ». Liège, Belgique, Céfal, 1999, p. 18

des informations concernant l'acte criminel pour faire en sorte que le mystère soit gardé le plus longtemps possible. Ce choix stylistique est parallèlement pris en compte dans la manifestation textuelle de l'héroïne, sachant qu'en vue d'une cohérence du style, les informations sur son profil sont soit dissimulées, soit éparpillées tout au long de l'histoire, d'où l'ambiguïté de l'image construite.

Ainsi, l'homogénéité de la construction du système du personnage avec les marques textuelles du genre (par exemple, un crime, une enquête, un coupable, une victime pour le roman policier), peut, en premier lieu, servir aux élèves de fil conducteur dans l'anticipation du déroulement de l'histoire en vue d'une construction progressive du sens textuel. Pourtant, nous tenons également à rappeler que d'après Raphaël Baroni, les œuvres sont des objets complexes tirillés entre « un principe centripète d'identité (noyau normatif) » et « un principe centrifuge de différence (variation) » (2003 :143), de même que la théorie de Todorov souligne la nature transgressive de toute grande œuvre qui croise les normes du genre de son appartenance et celles du genre qu'il crée (1971 : 38). De ce fait, tout en mettant en avant des spécificités du texte étudié, le dispositif didactique que nous mettons en place vise à guider les élèves dans l'affranchissement des difficultés textuelles liées à la transgression générique.

Les traits flous de l'héroïne sous la dépendance du choix esthétique peuvent alors être appréhendés à l'aide des indications sur le milieu social où elle vit. D'après Catherine Tauveron, la qualité des traits moraux et physiques d'un personnage peut être influencée par le milieu géographique, historique, culturel, social et affectif. De ce fait, la description du milieu peut, par métonymie, valoir la description du personnage lui-même (1995 : 104). Il faut souligner que l'écriture mauriacienne met en avant la peinture de l'intériorité des personnages, l'héroïne en particulier, ce qui ne fait pas partie des usages du genre policier. Dans ce dévoilement du monde intérieur, l'auteur souligne le conflit de l'héroïne avec l'environnement en raison de son décalage des valeurs par rapport aux pratiques du milieu.

Bien que la narration de Mauriac brouille les pistes sur les repères spatiaux en abrégant la ville supposée de Bazas en « B », ou en inventant un bourg « Saint-Clair » introuvable sur la carte, le milieu où vit Thérèse est en revanche minutieusement décrit.

Il s'agit d'Argelouse, un hameau au milieu du parc national des Landes de Gascogne où s'étendent des milliers d'hectares de forêts de pins. Le toponyme apparaît la première fois à la page 29 (en fin de premier chapitre) et revient inlassablement tout au long du récit.

Argelouse est réellement une extrémité de la terre ; un de ces lieux au-delà desquels il est impossible d'avancer, ce qu'on appelle ici un quartier⁵⁵⁷ : quelques métairies, sans église ni mairie, ni cimetière, disséminées autour d'un champ de seigle, à dix kilomètres du bourg de Saint-Clair, auquel les relie une seule route défoncée. (...) au-delà d'Argelouse, (...) il n'y a plus rien quatre-vingts kilomètres de marécages, de lagunes, de pins grêles, de landes. » (1989 : 39)

Le drame du crime se déroule dans ce « no man's land » dont le silence pèse sur l'héroïne : « Le silence d'Argelouse l'empêchait de dormir : elle préférerait les nuits de vent, - cette plainte indéfinie des cimes recèle une douceur humaine. » (p. 119) Par-là, le désir de se rapprocher des choses vivantes, de l'humain est mis en relief dans l'expression de ses pensées. C'est ainsi que Paris l'attire vivement avec « les êtres redoutables » et « la foule des hommes », plus intéressants à ses yeux que « la foule des arbres » (p. 138) Au lieu de se perdre dans l'étendue des forêts de pins, elle préfère « se noyer au plus profond d'une ville populeuse » (p.120). Or, l'image du milieu où elle vit réellement s'oppose malheureusement à celle de son idéal : « dans cette maison d'Argelouse, nous attendrons ensemble la mort » (p. 36) Le thème de la mort, à l'instar d'un leitmotiv, est repris de nouveau dans la scène de la confrontation avec Bernard, son mari. Lorsque ce dernier lui prononce le « verdict familial » - la séquestration au domicile, l'héroïne murmure : « A Argelouse.....jusqu'à la mort » (p.109), comme si elle est condamnée à une peine de prison à perpétuité.

Si l'environnement est déprécié aux yeux de l'héroïne, l'existence de cette dernière ne s'adapte pas non plus aux coutumes locales. À savoir, elle se farde en plein jour, « fume comme un sapeur » (p.46), et se veut « une femme d'aujourd'hui ». Le mot « aujourd'hui » peut renvoyer à la proximité de l'année de l'écriture du roman et de sa publication (1927). La vie dépeinte dans l'écriture mauriacienne se rapproche de celle

⁵⁵⁷ *Quartier*, selon la note du Livre de poche, il s'agit d'un mot local pour désigner un *hameau* dépendant de la commune avoisinante de Saint-Clair.

de leurs lecteurs contemporains qui reconnaissent aisément les pratiques du temps, sans que l'auteur n'ait besoin de dater le déroulement de l'histoire.

D'un point de vue didactique, à partir de ce cadre temporel éclairci progressivement, l'enseignant peut amener les élèves à inférer le décalage des idéologies défendues respectivement par l'héroïne et par sa belle-famille. Cette dernière représente en effet les types de bourgeois locaux qui se comportent selon la tradition, l'obligation et l'opinion publique dans le souci du maintien de l'ordre. Comme nous l'avons exposé dans le chapitre 7, l'un des problèmes sociaux des années vingt réside dans la confrontation de différentes idéologies suite à l'arrivée du monde moderne qui a bouleversé les modes de vie d'avant-guerre. Le conflit s'accroît davantage dans le milieu bourgeois où le maintien du patrimoine, de l'intérêt familial constitue la première préoccupation. A savoir, non seulement le père de Thérèse mais aussi la famille des Desqueyroux se mettent tous d'accord sur ce principe essentiel : « la propriété est l'unique bien de ce monde, et rien ne vaut de vivre que de posséder la terre. » (p. 75), alors que Thérèse aspire à un autre mode de vie au-delà des limites des Landes et du Bordelais. Le conflit s'aggrave d'autant plus que la famille des Desqueyroux se replie dans son cercle bien délimité sans s'intéresser aux valeurs différentes des leurs.

Dans l'éclaircissement du rapport du personnage avec le milieu vécu, si l'écriture mauriacienne dévoile les indices socioculturels au fur et à mesure de l'histoire, l'écriture colettienne fournit en revanche dès l'incipit des renseignements sur l'environnement posé ainsi qu'un portrait minutieux de l'héroïne. Commençons donc par la loge de l'héroïne - une vedette du music-hall :

Papier qui imitait la toile de Jouy blanche et rose, quand il était blanc et rose. Mitsou n'a pas connu ce temps-là. Un tréteau en guise de table, nappé de serviettes éponge. Toilette, seau et broc de chambre de bonne. La poudre de riz dans des boîtes de carton. Un très beau brillant, monté en bague, parmi les crayons gras et les boîtes de rouge. Petit divan, moelleux comme un banc de square, deux chaises cannées peintes au ripolin. Allure générale de « c'est-bien-assez-bon-comme-ça.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Colette, *Mitsou, ou comment l'esprit vient aux filles*, op, cit, p. 7

La loge se compose de meubles fonctionnels que Mitsou aménage d'une façon hétéroclite sans se soucier de l'harmonie des couleurs, mélange de rose, de blanc, d'or et de rouge. Tous les meubles sont en effet choisis pour leur fonctionnalité mais pas pour leur valeur esthétique. Comme par exemple, le papier peint sur le mur qui « imitait la toile de Jouy blanche et rose, quand il était blanc et rose. » s'avère décolorée et désuète. Son imitation du motif ancien - « la toile de Jouy » révèle le côté trompeur du décor qui fait écho également au « tréteau **en guise de table** », au « petit divan moelleux **comme un banc de square** », et à « deux chaises **cannées peintes au ripolin** » (soulignés par nous). Bien que l'amant de l'héroïne, l'Homme bien, suggère à plusieurs reprises de refaire le décor de la loge, la proposition est refusée par l'héroïne. L'allure générale de « c'est-bien-assez-bon-comme-ça » montre que Mitsou n'est pas gênée par l'ensemble du décor dont le style est négligé.

Il est possible que la négligence sur le décor résulte de la précarité du métier de l'actrice aux besoins impératifs des prompts déplacements, et peut ainsi être interprétée comme une manière, pour l'auteur, de refuser d'idéaliser le monde du spectacle. Un monde qui fait pourtant miroiter des illusions glamourieuses aux gens extérieurs au milieu. De même, le sens esthétique inexploré de l'héroïne démontré par les défauts du décor met en scène l'imperfection de sa personnalité. L'image conçue est contre toute attente celle du lecteur sur une vedette du music-hall, ce qui non seulement constitue l'originalité du type du personnage, mais aussi met en relief, à la fin du roman, le progrès de l'héroïne dans sa construction identitaire. Rappelons que Pierre-Louis Rey caractérise le roman par des notions d'évolution ou d'apprentissage du héros (1990 : 123), et que Sartre définit le genre romanesque par le caractère de la progression imprévisible (1939 : 51) La différence des représentations entre le début et la fin de l'histoire rend compte de l'évolution de la jeune vedette, d'autant plus que le roman s'intitule *Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles*.

En outre, la description de la loge s'ensuit du profil de Mitsou témoignant de la même précision :

L'entracte. Mitsou, seule, se repose, vêtue de bas couleur de fraise cousus par l'ourlet à son maillot de jambes, d'une paire de souliers d'or et d'un kimono de crépon

mauve. La nature a paré Mitsou des beautés que requiert la mode actuelle : point de nez, – ou si peu, – l’œil très grand, noir comme le cheveu, la joue ronde, la bouche étroite, boudeuse et fraîche, voilà pour le visage. Pour le corps, il le fallait mince, avec la jambe longue et noble, le sein bas et petit : nous avons tout cela, sans autre défaut qu’un peu de maigreur au-dessus du genou. Mais la trentaine rembourrera cette cuisse de page, et aussi ce dos de nymphe anémique : Mitsou n’a que vingt-quatre ans.⁵⁵⁹

Contrairement à l’écriture de Mauriac qui révèle peu de renseignements sur les traits physiques, le style vestimentaire, et l’âge de Thérèse, celle de Colette les montre tous d’une manière détaillée. Ayant la même fonction que la description de la loge, l’auteure décrit la précision des couleurs composites (fraise, or, mauve) du costume qui informe l’activité professionnelle de Mitsou, voire son goût pauvre et son aspect inélégant. Si ses qualités physiques paraissent superficielles, sa jeunesse et sa beauté conforme à « la mode actuelle » lui servent en revanche d’atouts pour s’assurer d’une place dans le monde du spectacle. Ainsi, la construction du système du personnage Mitsou se fait à travers le dessin du milieu de travail, d’où l’importance de l’identité liée à la profession exercée.

9.2.3 L’importance du *Dire* dans la caractérisation du personnage lié au genre théâtral

La précision de la description du profil de ce personnage romanesque est, comme nous l’avons souligné plus haut, sous l’influence du genre théâtral. À l’instar des didascalies (marqueur des attitudes, gestes), les descriptions de la loge, les traits physiques, les costumes portés de l’héroïne, etc., ont pour fonction de faciliter la mise en scène. Dans cette optique, le *Dire* du personnage est également mis en texte de manière à correspondre aux particularités du récit, tant au niveau des règles génériques qu’au niveau du registre conforme au caractère simpliste de l’héroïne. Précisément, du côté de la forme, la proximité du roman étudié avec le genre théâtral fait qu’au début de l’histoire le dévoilement psychologique des personnages se fait, en grande partie, sous formes de dialogues et de lettres. Les monologues intérieurs y sont moins présents, mais prennent pourtant progressivement de l’importance vers la fin de l’histoire où

⁵⁵⁹ Colette, *Mitsou, ou comment l’esprit vient aux filles*, op, cit, p. 7-8

l'héroïne s'exprime davantage par ses pensées introspectives. Il est possible que cela fasse partie de l'évolution de l'héroïne, et le progrès est notable dans sa dernière lettre adressée au lieutenant. Les fautes d'orthographe sont toujours présentes, mais son estime de soi se renforce dans son obstination en amour.

(...) je m'entête à espérer mieux que le chagrin que tu pourras me laisser. Tu m'as trouvé sur le bord d'une scène où je chantais trois couplets, et je n'avais pas dans la tête autant d'idées que de couplets. (...) au bout de quatre mois, est-ce que tu n'étais pas ému de me voir grandir ? Le dommage c'est que, de te voir paraître en personne, ça m'a fait rentrer tous mes bourgeons...N'empêche qu'une femme qui a une obstination en amour, ça pousse vite. Ça fleurit, ça sait prendre une tournure, une couleur, à faire illusion aux plus délicats.⁵⁶⁰

La lettre jugée par Marcel Proust du « progrès miraculeux de son style rapide comme la Grâce »⁵⁶¹ est évaluée par rapport à ses lettres présentées tout au long de l'histoire. En effet, au début du récit, le ton familier de l'héroïne entre en contraste avec l'expression soutenue du Lieutenant Bleu : la simplicité de l'héroïne face à la gravité d'un soldat, ce qui non seulement souligne la distinction des milieux sociaux des deux protagonistes, mais aussi crée, en contrepoint, un effet comique. Mais au fur et à mesure de l'évolution de Mitsou, ce contraste se transforme en un effet plus lyrique, en particulier dans la dernière lettre, son registre langagier fait preuve d'une sincérité attendrissante.

Du côté de Mauriac, l'écriture accorde plus d'importance à l'enquête du « cœur enfoui » de Thérèse qu'à la signification de l'apparence physique. « Les "cœurs sur la main" n'ont pas d'histoire, mais je connais celle des cœurs enfouis et tout mêlés à un corps de boue. »⁵⁶² Le tourment de son esprit constitue une question sur laquelle l'auteur se penche. Au lieu de porter des jugements sur la conduite criminelle de l'héroïne, il se préoccupe de sonder la cause du mal et de démêler le trouble mental afin de trouver une explication. Ainsi, une grande partie du roman est consacrée au dessin de l'aventure intérieure de Thérèse qui communique peu avec son entourage, mais se

⁵⁶⁰ Colette, *Mitsou, ou comment l'esprit vient aux filles*, op. cit., p. 128

⁵⁶¹ Colette, *Lettres à ses pairs*, Paris, Flammarion, 1973

⁵⁶² François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Bernard Grasset, 1989, p. 21

plonge fréquemment dans ses songes personnels, ses remémorations, ses projections rêveuses de l'avenir. À savoir, les mots « songe », « se souvenir » « se rappelle » « rêver » s'utilisent comme des leitmotivs tout au long du récit. Ainsi, au niveau des composants du *Dire*, de longs dialogues sont, dans la plupart du temps, remplacés par la profusion des monologues intérieurs. Il arrive souvent qu'entre de courtes répliques s'insèrent des descriptions psychologiques des protagonistes.

En somme, le procédé utilisé par Colette donne lieu à une poétique du personnage différente de celle de Mauriac qui envisage le personnage Thérèse non pas, comme Mitsou dans une activité d'artiste qui lui accorde une certaine liberté dans des déplacements professionnels, mais dans une cage familiale, un cercle étroit comme un huit clos entouré de landes désertes. De ce fait, par rapport au récit mauriacien qui met en scène le conflit du protagoniste avec le milieu, le conflit de Mitsou ne vient pas du milieu d'artiste dont elle fait partie. Bien que l'environnement décrit soit dévalorisé, il représente une partie de sa personnalité. Les descriptions, que ce soit le décor de ses locaux de travail, ou plus tard celui de son logement, permettent aux lecteurs de dresser son portrait, de définir son caractère, son goût, son habitude, son rôle, et son statut social.

9.3 La programmation du *Faire* du protagoniste et des effets de fiction sur l'axe syntagmatique

9.3.1 La présentation du schéma d'actions appliqué dans l'analyse du *Faire*

Une fois que les constituants du personnage – *l'Être* et le *Dire* sont analysés dans leur rapport interactif avec l'environnement et le genre, le *Faire* prend ensuite relais d'objet d'analyse sur l'axe syntagmatique. N'oublions pas que le personnage représente également « un fil qui relie les épisodes du roman »⁵⁶³, et joue le rôle d'un agent qui mène des actions narratives.

⁵⁶³ Victor CHKLOVSKI, « La construction de la nouvelle et du roman », in *Tzvetan Todorov : Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965, p.193

En matière de linéarité du discours narratif, Catherine Tauveron souligne : « le système du personnage est orienté vers une fin, un objectif ou un but à atteindre et se trouve en situation de résolution de problème »⁵⁶⁴. La didacticienne propose un schéma qui représente le programme narratif de chaque personnage : But/Plan/Issue, dans lequel le personnage dresse son plan d'actions et rassemble des moyens pour parvenir à sa fin (1995 :104). Qu'il soit réussi ou manqué, le projet d'actions du protagoniste se croiera avec celui des autres personnages qui dans certains cas le secondent, dans d'autres le nuisent. L'idée fait écho à celle de Bernard Gervais. Seulement ce dernier précise que « l'acte-plan » ne doit pas être confondu avec n'importe quelle action intentionnelle : « même si "prendre le train" peut constituer le but d'une action, le caractère non problématique de sa réalisation ne débouche habituellement pas sur une véritable planification. »⁵⁶⁵ Il faut que le but soit volontaire et amène à des actions planifiées dont la nature projective permet de structurer séquentiellement l'intrigue.

Basée sur deux idées principales, celle du schéma But/Plan/Issue qui met en avant l'importance de l'agent dans ses actions (sa volonté), et celle de l'intention narrative qui consiste à intriguer le lecteur, l'étude du personnage sur l'axe syntagmatique se penche sur les questions inspirées des travaux de Tauveron(1995), de Gervais(1990) et de Baroni (2007). Comment les auteurs construisent le système du personnage dans la fixation du but correspondant aux caractères du personnage ? Comment les auteurs imposent-ils des obstacles au cours du projet d'actions des protagonistes ? Comment les auteurs mettent-ils en scène des actions des personnages, dont le déroulement et le résultat sont imprévisibles ? Comment programment-ils la résolution des obstacles imposés aux personnages, d'autrement dit, de quelle façon le protagoniste atteint-il son but d'actions? Afin de répondre à ces questions, prenons d'abord le cas de Mitsou pour ensuite le comparer avec celui de Thérèse.

9.3.2 La programmation du *But* et des notions associées - *motif et mobile* dans la construction de l'intrigue

⁵⁶⁴ Catherine Tauveron, « Le personnage, une entrée pour l'écriture du récit à l'école élémentaire », op. cit, 1995, p104.

⁵⁶⁵ Bertrand Gervais (1990 : 92), cité par Raphaël Baroni dans *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p.208.

En termes de fixation du but de l'héroïne, elle se révèle très tôt dans le roman *Mitsou*. Dans la perspective didactique, l'étude des procédés concernés peut se faire en premier lieu dans des activités de repérage du sous-genre du roman. Plus précisément, tout en étant guidés, les élèves découvrent l'apparition du Lieutenant Bleu dans la loge de l'héroïne dès la page 6 du roman qui compte au total 82 pages, ce qui signifie que l'enjeu de l'intrigue se soulève assez tôt. Il s'agit bien d'une histoire d'amour entre deux protagonistes de milieux distincts, et ce repérage du sous-genre va être confirmé dans le chapitre suivant (chapitre 2) où la réaction panique de l'héroïne à la réception du cadeau du lieutenant trahit son attirance envers ce dernier.

Rappelons que l'identification du statut générique du texte oriente, selon Gérard Genette, la perception du lecteur en déterminant « dans une large mesure son "horizon d'attente" et donc la réception de l'œuvre»⁵⁶⁶. Les composantes et les structures narratives repérées du texte permettent au lecteur d'identifier le genre, et de ce fait, l'incitent à chercher dans son bagage de connaissances des schémas d'actions qui correspondent au sous-genre concerné. Par exemple, dans la lecture d'une histoire d'amour, les élèves pourraient anticiper le déroulement des actions en se demandant si l'intrigue va transgresser ou se conformer aux stéréotypes du genre : si le héros et l'héroïne se mettront ensemble à la fin d'histoire, ou quel héros serait l' élu final de l'héroïne ? L'histoire aboutit-elle à une fin heureuse ou tragique ? D'ailleurs, c'est dans cette incertitude du déroulement et du dénouement que l'attente et l'anticipation selon compétences génériques des élèves donnent naissance à une *tension narrative*, mot emprunté à Raphaël Baroni. Les aspects des effets narratifs seront abordés plus tard, après avoir analysé la programmation de l'intrigue.

La programmation de l'intrigue s'articule avec la construction du système du personnage, du fait que l'enchaînement des actions est effectivement impulsé par la volonté du protagoniste. La question didactique liée à attribuer le *But* au personnage occupe en effet une place de premier ordre : « les constituants du personnage, ainsi que les relations entre constituants, sont seulement potentiels. Un personnage peut ne pas avoir de nom propre, peut n'être pas décrit, ne pas penser ou ne pas parler. Il suffit à la

⁵⁶⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 12

limite pour faire un personnage qu'on lui attribue un vouloir. »⁵⁶⁷. La notion de *Vouloir* détermine le *But* des actions, et par conséquent les programmes d'actions menés par les protagonistes. La fixation du *But* des actions constitue ainsi un travail préparatoire en amont de l'écriture de fiction.

Dans cette perspective, deux notions associées devraient être éclaircies afin que le degré de l'aboutissement du projet puisse être évalué en fin d'histoire. Il s'agit des notions du *motif* et du *mobile*. D'après Bernard Gervais (1990), le *motif* rend compte du but de l'action, du projet de l'agent qui agit pour obtenir l'objet visé, il s'agit par-là de la question du « pourquoi de l'action ». Quant au *mobile*, il permet d'expliquer le type de moyens mis en œuvre pour atteindre ce but, il s'agit de la question du « pourquoi de ce moyen ». En un mot, si le *mobile* est d'ordre rétrospectif, lié au vécu du sujet, le *motif* est plutôt d'ordre prospectif, lié à ce qu'il attend.⁵⁶⁸ En termes de réception de la narration, les deux notions, à l'instar de moteurs d'action des personnages, déterminent l'orientation de l'histoire et traversent toute l'intrigue. La manière dont elles sont conçues et exécutées permet de mesurer la qualité et l'accomplissement des projets narratifs. Pédagogiquement, elles éclairent la motivation des actions en rendant l'intrigue plus saisissable, ce qui favorise l'interprétation des élèves dans l'appréhension de l'intrigue. Afin de mieux saisir le sens de l'histoire, l'analyse du degré d'aboutissement du but ne peut pas se passer des états finaux de ces deux notions.

En intégrant les notions du *mobile* et du *motif* dans la dynamique du récit, nous pouvons schématiser les deux romans étudiés dans le tableau suivant dont les colonnes peuvent faire l'objet d'un exercice de remplissage pour les élèves :

	Mitsou	Thérèse Desqueyroux
But	But : la conquête du cœur du Lieutenant Bleu.	But : s'enfuir des Landes pour aller à Paris

⁵⁶⁷ Catherine Tauveron, « Le personnage : articulatoire privilégié (mais problématique) de lecture-écriture à l'école élémentaire », *op. cit.* 1995, p. 32

⁵⁶⁸ Bertrand Gervais, *Récit et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990, pp. 96-97

	<p><i>Motif</i> : l'apprentissage et la construction identitaire.</p> <p><i>Mobile</i> : la découverte de l'amour qu'elle n'a jamais connu.</p>	<p><i>Motif</i> : une revendication de soi, une quête identitaire</p> <p><i>Mobile</i> : se libérer d'un milieu morne et conformiste</p>
Plan d'actions	<p>Des actions visent à :</p> <ul style="list-style-type: none"> - se mettre en contact avec le héros : envois de lettres d'amour. - charmer le héros lors de leur premier rendez-vous. 	<p>Des actions visent à :</p> <ul style="list-style-type: none"> - empoisonner Bernard - éclaircir le secret de son acte criminel à partir des investigations de ses pensées intérieures et sentiments
Issue	<p>Issue négative : le but du projet n'est pas atteint dans le sens où le Lieutenant Bleu adresse à Mitsou une lettre d'adieu après leur rendez-vous.</p> <p>Pourtant, la fin ouverte de l'histoire montre que l'apprentissage de l'héroïne a bien démarré (le côté du <i>motif</i>), ce qui l'a encouragée dans la poursuite de l'amour du héros (le côté du <i>mobile</i>).</p>	<p>Issue positive : le but est atteint lorsqu'à la fin de l'histoire Bernard l'accompagne à Paris – la découverte de la liberté</p> <p>L'auteur réserve à l'héroïne une fin ouverte pour qu'elle puisse finalement commencer son aventure à la capitale (le côté du <i>mobile</i>) ainsi que sa quête identitaire (le côté du <i>motif</i>).</p>

Au sujet du programme narratif de Mitsou, le *mobile* consiste à la découverte de l'amour qu'elle n'a jamais connu, alors que le *motif* relève de l'apprentissage et la construction identitaire. L'enjeu de la lecture reste donc de savoir si le but du programme narratif sera mené jusqu'au bout, si l'héroïne et son bien aimé finiront ensemble à la fin de l'histoire, malgré leurs différences sociales ? L'objectif de l'étude consiste donc à faire découvrir aux élèves les stratégies narratives destinées à retarder l'issue du plan d'action⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ D'après Catherine Tauveron, en matière d'apprentissage de l'écriture de fiction, « la difficulté des élèves plus âgés n'est point tant de garder l'œil fixé sur le but du personnage principal que de retarder l'issue du plan d'actions, de finaliser et d'articuler le parcours des autres personnages. » (cf. « Le personnage : articulateur privilégié de lecteur-écriture à l'école élémentaire. », op. cit. 1995, p. 42

9.3.3. La manipulation du réseau des personnages au profit du retardement de l'issue

En matière de programmation des actions et des obstacles, l'un des procédés les plus courants reste la manipulation du réseau des personnages. Il faut souligner que les constituants du protagoniste se définissent par rapport aux ceux des autres personnages. En effet, sous l'impératif de l'économie de la narration⁵⁷⁰, l'auteur ne met pas simultanément en scène deux personnages qui ne possèdent que des traits ressemblants. Si les deux exercent la même fonction narrative, il y aurait une grande possibilité que l'auteur les fusionne en un personnage pour que l'existence ne soit pas redondante. Ainsi que l'explique John Truby dans l'ouvrage *The Anatomy of Story* (2007),

Pour créer un personnage fascinant, il faut l'envisager comme un membre du réseau des personnages. Dans ce réseau, chaque personnage permet de définir les autres. Autrement dit, le personnage est défini par *ce qui n'est pas*. La clef de l'élaboration du protagoniste repose en effet sur l'articulation des personnages dans leur comparaison.⁵⁷¹

Dans cette optique, la distribution des fonctions à chaque personnage est déterminée par les traits distinctifs, d'autant plus que ces derniers sont constitués d'idéologies différentes comme des causes potentielles des conflits et des scènes dramatiques dans le réseau paradigmatique. Rappelons que la propriété conflictuelle du rapport interpersonnel représente un mécanisme efficace pour provoquer l'effet dramatique sur le lecteur qui attend la réconciliation des deux parties opposées, d'où une stratégie narrative favorable à structurer le *nœud* et le *dénouement* (cf. § 3.3.1).

Au sujet de la distribution des fonctions dans le roman *Mitsou*, une fois que le but du plan d'actions a été confirmé, à savoir, la conquête du cœur du lieutenant, l'héroïne

⁵⁷⁰ « Toute situation romanesque évolue en combinant des événements dans un devenir à la fois imprévisible (de multiples combinaisons sont possibles) et néanmoins en nombre défini et codifiables (les paradigmes de l'action sont limités et les actants engagés dans des relations répertoriées.) » Nathalie Piégay-Gros, « Le romancier et ses personnages », in *Nouvelle Revue Pédagogique*, n° 22, 2006, p. 19

⁵⁷¹ La phrase originale: « To create great characters, think of all your characters as part of a web in which each helps define the others. To put it another way, a character is often defined by who he is not. (...) The most important step in creating your hero, as well as all other characters, is to connect and compare each to the others. » (John Truby, *The anatomy of story*, New York, Faber and Faber, 2008, p.57)

fait appel à sa collègue du music-hall « Petite-Chose » pour se mettre en contact avec le lieutenant. Ainsi, Petite-Chose intervient dans l'opération du plan-acte lancé par l'héroïne comme *actant de l'adjuvant*⁵⁷². Elle se charge désormais de la fonction auxiliaire, en agissant en médiatrice pour assurer la liaison de Mitsou avec le Lieutenant Bleu. La dynamique du récit repose ainsi sur un équilibre (Mitsou-Petite Chose) ou une tension (Mitsou-Le Lieutenant Bleu) entre ces actants.

Il faut souligner que dans une histoire d'amour, *l'actant de l'opposant* n'est pas forcément un malfaiteur qui veut nuire au protagoniste, il arrive souvent que cette fonction est prise en charge par l'élue du cœur du héros (ou de l'héroïne) et qu'un personnage peut parallèlement assurer deux fonctions. A titre d'exemple, celle de *l'objet* et de *l'opposant*. Tel est bien le cas du rapport de Mitsou avec le Lieutenant Bleu. Ce dernier représente *l'objet* désiré de l'héroïne mais joue en même temps *l'actant de l'opposant* qui entrave la réalisation de la quête de l'héroïne. Dans ce sens, le Lieutenant et Mitsou représentent deux actants antagonistes à cause de leur issue sociale différente et de leur système de valeurs dissemblable. À ce sujet, nous avons examiné leur conflit idéologique dans une perspective de la macrostructure sociale (chacun représente un milieu social différent, voir le chapitre 3.1), il s'agit dès lors d'une analyse des valeurs conflictuelles dans une perspective de la microstructure individuelle.

À savoir, le mauvais goût de Mitsou pour l'ameublement est mis en scène d'une façon récurrente au long de l'histoire. Lors de son premier rendez-vous avec le lieutenant, ce dernier est en effet « hypnotisé », dans un sens négatif, par le style hétérogène des meubles chez l'héroïne, et hésite à l'en croire responsable (p. 83). D'un point de vue de la stratégie d'écriture, toute la scène a pour but de préparer le désenchantement du héros à l'égard de Mitsou. En effet, le système des valeurs de Mitsou ne se conforme pas à celui du lieutenant qui voit en elle les limites culturelles sur la gastronomie (elle préfère le homard à l'indienne avec de la mayonnaise, le poulet aux morilles avec de la salade), sur le savoir-vivre (elle n'apprécie pas la compagne, ni

⁵⁷² Rappelons que dans le modèle actantiel, il existe six « forces agissantes » du récit, regroupés en trois binômes sur trois axes sémantiques : sujet/objet (désir), destinataire /destinateur (communication des messages révélateurs), et adjuvant/opposant (pouvoir). (Algirdas Julien Greimas, « Les Actants, les Acteurs et les Figures », op, cit, 1973, pp. 161-176.

la mer dont le grand air ne l'attire pas), et sur l'art de la conversation (elle prône son amant l'Homme Bien qui vit une aisance matérielle dont manque le Lieutenant Bleu). C'est ainsi dans la confrontation des deux mondes bien distincts que l'auteur pose des obstacles dans le parcours de l'héroïne.

Cette relation polémique au profit du retardement de l'issue est également mise en œuvre dans le développement de l'intrigue du roman *Thérèse Desqueyroux*. La fonction actantielle attribuée à Bernard est l'*opposant* qui entrave la réalisation du projet de Thérèse, du fait qu'à la suite de l'annonce judiciaire du non-lieu il décide de séquestrer l'héroïne au domicile en la privant de sa liberté. Or, de même de la position du protagoniste, celle des personnages secondaires peut évoluer au long de l'histoire, notamment après l'arrivée d'un nouvel événement. Dans certains cas, les personnages concernés pourraient ainsi changer de camp.

Tel est le cas de Bernard lorsqu'il a devant les yeux une Thérèse comparable à un squelette vivant suite à deux mois de séquestration. Comme l'avoue François Mauriac : « Parfois il (le romancier) renverse les rôles ; dans tel drame qu'il a connu, il cherche dans le bourreau la victime et dans la victime le bourreau. »⁵⁷³ La perception de l'état de prostration de Thérèse fait réaliser à Bernard son propre crime qui est en train de mettre en péril l'existence de sa femme. Celle-ci s'applique néanmoins à accueillir le mieux possible le futur mari d'Anne (la sœur de Bernard), afin que leur mariage souhaité puisse se réaliser. Après ce jour-là, Bernard se détermine à laisser partir Thérèse sans consulter l'avis familial, sa fonction actantielle se change ainsi de *l'opposant* en *l'adjuvant* de l'héroïne. Cette scène cruciale devient le point culminant de l'intrigue en raison de sa mise en place pour une résolution positive qui débloque la situation. Le départ de l'héroïne à Paris est, d'un coup, devenu réalisable.

Dans le but d'approfondir le sens de l'histoire, l'évaluation de la clôture ne devrait pas s'arrêter sur les apparences des issues positive ou négative, mais renvoie aux états finaux du *motif* et du *mobile*. Bien que l'histoire de *Mitsou* se termine dans la séparation de deux protagonistes, l'héroïne continue sa poursuite du bonheur grâce à la prise de conscience de son évolution. Ainsi, la fin s'ouvre sur une possibilité de leur retrouvaille.

⁵⁷³ François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, op, cit, 1933, p. 89.

De même pour Thérèse, l'aventure qu'elle souhaite à Paris vient de commencer (issue positive), et sa quête identitaire peut enfin débiter dans la découverte de la liberté. Pourtant, le lecteur ne sait pas si « les idées fausses » (p.48) ancrées dans l'esprit de Thérèse peuvent arriver à être détruites par « les êtres de sang et de chair » (p.148) de la capitale ? Si son « cœur enfoui » peut enfin s'ouvrir aux autres ? Si la liberté acquise peut l'aider à trouver les bonheurs simples malgré la complexité innée de sa nature ?

Il est intéressant de voir la façon similaire de deux auteurs, Colette et Mauriac, dans leur aménagement de la clôture de l'histoire. Bien que leur dispositif narratif diffère, ils arrangent une fin ouverte pour que l'histoire ne s'arrête pas là, comme si toute histoire racontée ne constitue qu'un prélude à la suite des histoires dont l'élaboration fait l'objet du travail des lecteurs. « Le désir ne cesse jamais. L'équilibre trouvé n'est que temporaire. La révélation identitaire n'est jamais simple et ne garantit pas au héros une vie satisfaisante à l'avenir. Du fait qu'une belle histoire est toujours vivante, sa clôture n'est pas plus sûre et certaine que les autres parties de l'histoire. »⁵⁷⁴ Les fins s'ouvrent ainsi sur des virtualités romanesques laissées à l'imagination du lecteur.

9.3.4 La structuration du récit et la programmation des *tensions narratives* - suspense, curiosité et surprise

Dans la perspective de la narratologie post-classique, l'analyse du récit ne se limite pas à explorer des paradigmes ou syntagmes de l'intérieur du texte, mais s'étend également à l'étude de l'influence des moyens poétiques sur le rôle du récepteur. La programmation du récit peut être en l'occurrence interrogée sous l'angle des effets pragmatiques sur le lecteur. L'étude de la narratologie interroge dès lors les structures séquentielles qui produisent des *tensions narratives* dans leur représentation de l'action et qui possèdent une fonction intrigante apte à orienter la lecture (Baroni, 2007 : 11).

⁵⁷⁴ La citation traduite en français par nous-même. La version originale en anglais : "Desire never stops. Equilibrium is temporary. The self-revelation is never simple, and it cannot guarantee the hero a satisfying life from that day forward. Since a great story is always a living thing, its ending is no more final and certain than any other part of the story." (John Truby, *The anatomy of story*, New York, Faber and Faber, 2008, p. 419)

Rappelons que différentes modalités (suspense, curiosité, surprise) de la mise en intrigue sont issues de la séquence narrative suivante :

Cadrage (lieu, temps, personnages, etc.)

- Nœud (marquage d'une incertitude orientant le discours)
- Péripéties (réticence textuelle entretenant une tension interne)
- Dénouement (résolution anaphorique de l'incertitude)

Evaluation/conclusion (donnant du sens ou tirant une leçon des évènements)⁵⁷⁵

Après la fixation du cadrage, la phase du nouement se centre sur l'apparition d'un *nœud* sous forme de « questionnement implicite adressé au lecteur » à l'instar d'« un inducteur d'incertitude encourageant sa participation active à l'élaboration du sens du texte. »⁵⁷⁶ Une fois que le lecteur est capté par le nœud posé, la phase de péripéties tient ensuite le lecteur en haleine par « une certaine forme de réticence textuelle dans la livraison d'informations ». Cette résistance textuelle liée à incomplétude de l'information sera finalement résolue dans la phase de dénouement qui répond aux incertitudes introduites par le nœud.

Pour illustrer des effets produits en fonction des structures séquentielles, prenons d'abord le cas du roman *Mitsou* pour ensuite le comparer avec celui de *Thérèse Desqueyroux*. Si, dès le début de *Mitsou*, l'attention du lecteur est d'emblée captée par l'enjeu révélé de l'histoire - *le nœud* apparaît lors de la première rencontre des deux protagonistes - qui consiste à anticiper l'issue de leur relation, la scène du rendez-vous que nous avons présentée plus haut souligne néanmoins la discordance des deux personnalités. Cette scène comporte des *péripéties* de la confrontation polémique, et de cette manière, fait douter le lecteur d'une fin heureuse. Le sentiment d'incertitude amène dès lors le lecteur à maintenir son intérêt pour voir si l'héroïne, après avoir perdu son charme, arrivera à retourner la situation en sa faveur, et à infléchir la décision du lieutenant pour la séparation. En dernière étape, *le dénouement* révèle la séparation du couple mais reste ouvert.

⁵⁷⁵ Raphaël Baroni, « Les nouveaux outils didactiques de la narratologie « post-classique » », *Enjeux* n° 70, 2007, p. 12.

⁵⁷⁶ Raphaël Baroni, « Les nouveaux outils didactiques de la narratologie "post-classique", *Enjeux* n° 70, 2007, p. 11

D'un point de vue de la stratégie narrative, nous pouvons remarquer la volonté de l'auteure pour la mise en intrigue, au moyen de la diminution de la clarté du *sujet*, ici le devenir du rapport interpersonnel des deux protagonistes. La structure séquentielle suscite alors l'anticipation incertaine du lecteur à l'égard de l'issue du cours des événements. L'effet produit, selon le mot de Baroni, est qualifié de *suspense*, défini comme une tension produite par une « attente impatiente portant sur les informations qui tardent à être livrées »⁵⁷⁷. Il s'agit bien ici d'une impatience de connaître l'aboutissement des actions, qui « débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines »⁵⁷⁸

Dans ce cas, l'art du roman repose sur des stratégies discursives visant à retarder la révélation finale, d'où la *réticence textuelle*. Ce type de tension narrative produit par l'effet du *suspense* s'effectue en fonction de l'identification du lecteur au protagoniste. Plus le lecteur s'attache à l'héroïne dans une illusion du rapport authentique, qu'il soit par des causes affectives ou cognitives, plus il s'intéresse à l'histoire. C'est donc à travers des émotions provoquées chez le lecteur que l'effet de *suspense* s'intensifie. Comme l'explique Raphaël Baroni, l'accentuation de l'effet passe notamment par l'identification et/ou la sympathie qu'est susceptible d'éprouver le lecteur à l'égard du protagoniste, ce sont donc ces éléments complémentaires qui donnent au suspense sa « tonalité thymique » caractéristique, marquée par la crainte ou par l'espoir (2007 : 257). En bref, dans cette optique, « ces éléments complémentaires » se composent d'une part, de ceux qui visent à créer l'incertitude du récit dit « réticent » dans sa textualisation des événements afin d'« intriguer » le lecteur ; et d'autre part, de ceux qui favorisent l'identification du lecteur au personnage.

Ainsi, dans le roman *Mitsou*, l'auteure présente aussitôt les indices concernant le mauvais goût de l'héroïne en matière de décoration, et au fur et à mesure, renforce son côté simpliste et négligé dans la construction textuelle de ses *Faire* et *Dire*. Intégrée dans la dynamique de l'intrigue, la caractérisation de son profil dévalorisé sert en effet de moteur à faire avancer l'intrigue, sachant que sans cette caractérisation, la

⁵⁷⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p.99.

⁵⁷⁸ Idem.

confrontation polémique de deux protagonistes ne sera pas possible. L'intrigue peut ainsi se formuler par des questions suivantes : Est-ce que les défauts de l'héroïne nuisent à sa relation avec le Lieutenant Bleu ? Les défauts représentent-ils des obstacles dans son chemin vers l'épanouissement ? Comment pourrait-elle s'en sortir malgré ses handicaps ?

L'imperfection de l'héroïne n'empêche pas au lecteur d'être attendri par la spontanéité maladroite qui se dégage d'elle. L'identification du lecteur à Mitsou s'effectue en effet dans cette reconnaissance des défauts, sachant que ces traits humains constituent en partie la vraisemblance de la personnalité fictionnelle, liée à la conjugaison des caractères valorisés et dévalorisés. La complétude des informations fait de l'héroïne une figure saisissable et identifiable. Il en résulte que cette poétique du personnage permet non seulement de créer l'effet de suspense engendré par la mise en intrigue et par l'identification du lecteur, mais aussi de souligner l'antithèse du roman qui consiste à démontrer la confrontation de deux mondes aux antipodes - l'univers du music-hall et la vie dans les tranchées de la guerre – liés respectivement à l'héroïne et au héros. Les constituants (Être/Dire/Faire) des deux systèmes des personnages conditionnés par les environnements respectifs sont présentés ainsi comme des causes qui amènent à leur rupture à la fin de l'histoire.

En revanche, dans le cas où les causes ne sont pas présentées, sinon partiellement occultées, le déroulement de l'histoire portera sur la clarification de la situation initialement posée. La tension narrative produite sera donc l'effet de *la curiosité*. À cet égard, Todorov souligne que contrairement à l'effet du *suspense* qui part de la cause à l'effet en tenant le lecteur en haleine dans l'attente de ce qui va arriver, la démarche de *la curiosité* va au contraire de l'effet à la cause. À titre d'exemple, pour le genre policier, le discours narratif commence communément par un certain effet (un cadavre et des indices concernés) pour finir, en fin d'histoire, dans la révélation de sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime)⁵⁷⁹. Ainsi, il ne serait pas étonnant de remarquer que dans ce genre du récit, les représentations des personnages gardent leur côté

⁵⁷⁹ Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, (dir.), Paris, du Seuil, p. 60.

mystérieux jusqu'au dévoilement final de la cause. En l'occurrence, la narration peut rendre plus délicat le travail du déchiffrement textuel pour le lecteur.

Tel est bien le cas du roman *Thérèse Desqueyroux*. La stratégie narrative mise en œuvre donne lieu à l'effet de *la curiosité* qui immerge le lecteur dans l'univers criminel sans présenter au commencement les causes de l'affaire. Précisément, le *nœud* qui démarre la dynamique de l'intrigue est monté à l'aide du procédé d'*in medias res*. Celui-ci plonge directement le lecteur au milieu de l'action en exposant l'effet du crime – le non-lieu, en faveur de l'héroïne qui a néanmoins empoisonné son mari. Si le verdict est ainsi rendu par le juge d'instruction, c'est que la preuve de son acte criminel n'est pas découverte et que Bernard a fait un faux témoignage en prétendant ne pas faire attention à la quantité prise de son remède (N.B : de l'arsenic). Ces informations liées à l'effet du crime sont démontrées dans l'ouverture de l'histoire, alors que celles en rapports avec la cause ne sont révélées qu'au fil des chapitres suivants et visent à être progressivement rassemblées et éclaircies dans la construction sémantique du texte. Ainsi, contrairement à l'écriture de Colette qui se préoccupe de contextualiser l'intrigue à l'incipit de *Mitsou*, celle de Mauriac ne dévoile pas d'emblée le profil de Thérèse, ni le cadre spatio-temporel.

Si la remémoration de l'héroïne décrite dans les huit premiers chapitres a pour but de dépeindre les circonstances du crime (la cause), et d'inviter le lecteur à sonder les causes de l'acte, ce délai constitué de *péripiéties* a également pour fonction de retarder la phase de *dénouement* de l'intrigue. La représentation incomplète de l'action criminelle, ainsi que celle du profil du coupable, crée de cette manière l'effet de *la curiosité*. Or, une fois que la scène cruciale du drame⁵⁸⁰ est racontée en fin de chapitre huit et que le désir de savoir et l'attente du lecteur y sont comblés, autrement dit le premier *nœud* (la représentation énigmatique de l'acte criminel) est dénoué, que reste-t-il pour retenir l'attention de ce dernier ?

D'après Catherine Tauveron, tant que le but du protagoniste n'est pas atteint et que l'environnement hostile contient encore l'énergie nécessaire pour faire réagir le

⁵⁸⁰ Dans la scène où un incendie s'est déclaré dans la forêt de pins, Bernard, en proie à une grande agitation, prend par distraction deux fois le remède. Cet accident incite l'héroïne à programmer l'acte de l'empoisonnement. (pp. 98-99)

personnage, la dynamique du système des personnages ne touche pas à sa fin (1995 :107). Ainsi, bien que le premier *nœud* semble résolu à la suite du dévoilement de l'acte criminel, le programme d'actions du Thérèse n'est cependant pas achevé. En effet, le vœu du départ à Paris n'est pas exaucé après le verdict du non-lieu rendu par la justice. Sinon, l'histoire se serait terminée au chapitre 9 dans lequel Bernard laisse Thérèse partir comme elle souhaite. Il faut souligner que l'environnement reste hostile tant qu'il est considéré par l'héroïne comme un « pays aride où rien n'est vivant » (p.106), et que l'énergie antagoniste symbolisée par sa belle-famille et son mari n'est pas anéantie.

En effet, bien que Bernard soit guéri de l'empoisonnement après son hospitalisation comme l'estime Thérèse : « Il n'y a pas eu de victime. » (p.24), le mobile du crime a été bien présent dans la conscience de Thérèse – gagner la liberté en éliminant ce qui entrave son chemin⁵⁸¹. À ce sujet, Bernard s'est malheureusement trompé de la cause en croyant que sa femme voulait le déposséder de ses biens – des forêts de pin. Si Bernard consent à tromper la justice en faisant le faux témoignage, c'est pour sauver l'honneur de la famille des Desqueyroux, mais pas pour l'intérêt de Thérèse. Le « verdict familial » qui la condamne à la séquestration à domicile rend la liberté de Thérèse impossible. D'un point de vue narratologique, il s'agit par-là d'une émergence du nouveau problème (*nœud*) suite au dénouement du premier *nœud*. Le lecteur est désormais orienté vers des interrogations suivantes : comment l'héroïne s'en sortira-t-elle, et comme gagnera-t-elle sa liberté ? L'effet narratif concerné est ainsi transmis de *la curiosité* au *suspense*.

Comme nous l'avons exposé plus haut, cette impasse de la situation est résolue à la suite de la visite de futur mari d'Anne. Pourtant, la dynamique de l'intrigue ne s'y termine pas et réserve le dernier rebondissement dans la phase de *dénouement*. En effet, une fois que l'hostilité à l'égard de sa femme est dissipée, Bernard se met à douter du mobile de l'acte criminel de sa femme. Lorsque le lecteur, tout comme Bernard, croyait avoir découvert au chapitre huit le mobile de Thérèse – se libérer d'un milieu morne et conformiste, l'auteur garde en réalité le motif – la revendication de soi - dévoilé très

⁵⁸¹ Le narrateur décrit l'attitude de l'héroïne face à la sexualité prédatrice de son mari : « Elle l'écarta. Ah ! l'écarter une fois pour toutes à jamais ! Le précipiter hors du lit dans les ténèbres »(p.60)

tardivement. Ainsi, l'effet de *surprise* programmé à l'avance surgit finalement dans la clôture de l'histoire. Pour l'expliquer, recourons à la définition proposée par Raphaël Baroni :

Par rapport à la *curiosité* et au *suspense*, qui polarisent l'interprétation vers l'« à-venir » du texte, la *surprise*, du fait de l'« éclat » particulier que prend le survenir du texte (cf. Sadoulet 1995) conduit au contraire à reconsidérer une partie antérieure de celui-ci, ou plutôt à réévaluer la manière dont nous l'avons actualisée préalablement.⁵⁸²

Nous partageons l'idée de Baroni qui considère la *surprise* comme un effet incitant le lecteur à remettre en question son interprétation antérieure. Pourtant, notre point de vue diverge du sien lorsqu'il estime que cette remise en question « porte davantage sur notre fausse anticipation de l'état présent du texte que sur une éventuelle lacune du texte »⁵⁸³ La formulation de Baroni explique mieux des récits dans lesquels l'auteur œuvre à semer de faux indices pour amener le lecteur sur des pistes erronés, alors que notre corpus s'accorde plus avec les théories de Sternberg (1992) et de Brewer (1996) qui considèrent l'effet de la *surprise* comme le résultat de la découverte tardive d'une lacune textuelle.⁵⁸⁴ En effet, dans l'histoire de Thérèse, le dévoilement tardif du motif va de pair avec le contenu partiellement démontré du mystère du crime. Le lecteur ne réalise qu'au terme de l'intrigue le sens de l'histoire grâce à la complétude ultime des informations qui permettent d'appréhender la profondeur et la complexité du personnage.

9.4 Synthèse du chapitre

Pour conclure, récapitulons les points essentiels du présent chapitre. La séquence didactique est envisagée dans le but d'étudier les techniques d'écriture liées à la programmation de la dynamique narrative tout en tenant compte de la cohérence de la manifestation textuelle du personnage. Avec une méthode contrastive, la comparaison

⁵⁸² Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p.298.

⁵⁸³ Ibid, p. 299.

⁵⁸⁴ Meir Sternberg, « Telling in time (II) ; Chronology, teleology, narrativity », *Poetics Today*, n° 13, pp. 463-541 ; William F. Brewer, « The nature of narrative suspense and the problem of rereading », in *Suspense, Conceptualizations, Theoretical analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 107-127. (cités par Raphael Baroni, *La tension narrative*, p. 299)

des traits distinctifs des deux écritures a pour objectif de rendre compte aux élèves différentes manières de fixer à l'incipit le style d'écriture conforme au genre du récit, ainsi que de problématiser le rapport du milieu avec la construction des constituants de l'*Être et du Dire* du personnage. Quant à la finalisation du *Faire*, les élèves sont, dans un premier temps, amenés à comparer diverses manipulations du réseau paradigmatique des personnages, procédés visant à programmer les obstacles et les résolutions. Ils étudient dans un second temps les stratégies narratives destinées à mettre en intrigue l'histoire en vue des effets liés à la tension narrative, telles que *la curiosité, le suspense, et la surprise*.

Cet enseignement-apprentissage permet aux élèves de se positionner à la place de l'auteur tout en réfléchissant sur les moyens poétiques pour finaliser le programme narratif. La cohérence du système du personnage et des personnages est ainsi envisagée d'une part, sur l'axe paradigmatique lié à l'agencement des constituants du personnage et des rôles actantiels du réseau paradigmatique contextualisé dans un environnement ; et d'autre part sur l'axe syntagmatique lié à la progression des projets des personnages dans une mise en intrigue de l'histoire et dans une programmation des effets. La prise en compte de réaction du lecteur ne devrait pas être marginalisée dans l'enseignement de la lecture et de l'écriture, d'autant plus que les effets de fiction immergent le lecteur dans un monde où il pourrait vivre des expériences émotionnelles dotées d'un sens, qui lui font défaut dans la vie quotidienne.